

La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición

The Musician's Profession,
between Precarity and Redefinition

*Didier Machillot**

RESUMEN

Este estudio, de corte sociológico, pretende describir y analizar las distintas actividades que desarrollan los músicos profesionales y cómo estas prácticas son una respuesta al empleo precario y constituyen una redefinición de la profesión del músico. En diversas entrevistas realizadas a músicos en Guadalajara se constata que la práctica de esta profesión exige, generalmente, el dominio de distintas competencias (tocar diferentes instrumentos o géneros, entre otras) y la realización de diversas labores ligadas con la música (ingeniero de sonido, profesor de música, etcétera), o bien, implica el combinar la profesión con otras actividades ajenas a la música. Para analizarlas, se retoman los conceptos de “polivalencia”, “pluriactividad” y “poliactividad”.

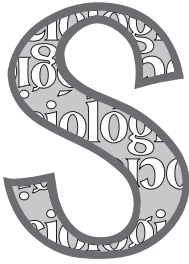
PALABRAS CLAVES: músicos, profesión, precariedad, polivalencia, pluriactividad, poliactividad.

ABSTRACT

This sociological study attempts to describe and analyze professional musicians' diverse activities and how they are a response to precarious employment and constitute a redefinition of their profession itself. Interviews with musicians in Guadalajara show that this profession generally demands mastering different competencies (playing different instruments or genres, among others) and doing different music-related jobs (sound engineer, music teacher, etc.), or combining the profession with other non-musical activities. To analyze this, the author uses the concepts of “multi-skilled activity,” “plural activities,” and “multi-activity.”

KEY WORDS: musicians, professions, precarity, multi-skilled activity, plural activities, and multi-activity.

* Profesor-investigador en el Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara. Correo electrónico: <dmachillot@hotmail.com>.



INTRODUCCIÓN

¿En qué consiste ser músico profesional en la actualidad en Guadalajara?; ¿qué tipo de actividades, ligadas o no a su oficio, tiene que desarrollar el músico?; ¿por qué los músicos desempeñan múltiples actividades?; ¿cómo repercuten estas prácticas en su profesión? Para intentar dar respuesta a estas interrogantes, el presente estudio, de corte sociológico, pretende describir y analizar las múltiples actividades que deben desarrollar, hoy día, los músicos profesionales en Guadalajara, y mostrar cómo, según nuestra hipótesis, esta *multiactividad* es una respuesta al empleo precario, pero también constituye una redefinición de la profesión.

En efecto, la multiactividad, como veremos, es una constante en la profesión del músico,¹ aunque no es exclusiva de este ámbito artístico. Por ejemplo, al referirse al mundo de la actuación, Serge Proust (2009: 95) afirma que, en todas las investigaciones realizadas, se destaca “la importancia de la multiactividad”.

La multiactividad es, pues, un fenómeno importante, ya analizado por Menger (1989), y más recientemente por Pèrrenoud (2009) en Francia y por Guadarrama (2014 y Guadarrama, Hualde y López, 2012) en la Ciudad de México. Por su

¹ Al respecto, en un artículo publicado en Francia, Menger (1989: 130) afirmaba que menos del 10 por ciento de los artistas estaban en condiciones de “vivir exclusivamente de su arte”.

relevancia, merece nuestra atención para analizar el caso de Guadalajara, donde centraremos nuestras investigaciones sobre los músicos. En efecto, como destaca Rocío Guadarrama:

En la sociedad contemporánea, el rasgo más sobresaliente de los patrones de empleo de los músicos es la multiactividad. Especialistas en el fenómeno [...] hablan de un sector del mercado de trabajo en el que las personas constantemente se mueven de un empleo a otro, acumulando empleos de corta duración, a veces con uno que sobresale como principal, haciendo “arreglos” verbales o escritos con diferentes empleadores, en modalidades distintas como subordinados o por cuenta propia (Guadarrama, 2014: 10).

Sobre este mismo tema Menger, citando a Baumol y Bowen, distingue siete fuentes de recursos de los músicos, de las cuales por lo menos tres se corresponden con la ya citada multiactividad: “La remuneración de las actividades artísticas principales, la de los trabajos artísticos secundarios y para-artísticos, los recursos obtenidos por empleos sin vínculo con el arte, los ingresos del cónyuge, otros tipos de recursos como las ayudas de la familia o de los amigos, la fortuna personal, los productos del mecenazgo público o privado, los subsidios de desempleo” (Menger, 1989: 132, traducción del autor).

Para poder analizar mejor el fenómeno de multiactividad, al igual que Perrenoud (2009) tomaremos los conceptos de “polivalencia”, “pluriactividad” y “poliactividad”, propuestos por Marie-Christine Bureau y Roberta Shapiro (2009).² Las autoras definen a la polivalencia como el “ejercicio de varios oficios en un mismo colectivo de trabajo; por ejemplo, cuando se asume a la vez la puesta en escena y las labores administrativas de una compañía teatral”; en cuanto a la pluriactivi-

² En la introducción de *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art* Bureau y Shapiro (2009), retoman los conceptos de “pluriactividad” y “poliactividad”, utilizados previamente por Janine Rannou e Ionela Roharik (2006: 119, 173-175, 227, 237-248) para estudiar su incidencia en el ámbito de la danza; sin embargo, Bureau y Shapiro los proyectan de manera más amplia a los distintos campos del arte.

dad, la refieren como el “ejercicio de varios oficios en un mismo campo de actividad; por ejemplo, trabajar como músico y a veces como ingeniero de sonido, sin salirse del mundo de la música”; y, por último, la poliaktividad la describen como el “cúmulo de actividades en campos de actividad distintos; por ejemplo, desempeñarse como actor mientras se trabaja al mismo tiempo como camarero en un restaurante” (Bureau y Shapiro, 2009: 19, traducción del autor).

Como lo indican las autoras, estos tres fenómenos han sido poco estudiados por las ciencias sociales (Bureau y Shapiro, 2009: 18), pese a que no dejan de tener consecuencias ya que, por una parte, como lo sugiere Becker, no sólo definen, sino que también permiten examinar el estatus del músico en la sociedad (Becker, 2009: 15) y, por otra parte, nos habilitan para conocer sus condiciones de trabajo.

En otros términos, el presente estudio buscará, como afirmara Becker (2009: 16, traducción del autor), “sacar a la luz las condiciones y las circunstancias que afectan la manera en que se definen el trabajo, las series de tareas”, y sobre todo comprender en qué consiste el oficio de músico profesional y cómo éste se inscribe en una (re)definición más general del mundo del trabajo. Ya que esta investigación concierne tanto a la sociología del arte como a la del trabajo es necesario hacer algunas precisiones teóricas y metodológicas, así como una descripción más precisa de los actores y del campo de estudio.

TEORÍA, MÉTODO, ACTORES Y CAMPO DE ESTUDIO

No obstante que hasta ahora, como lo señala Anne-Marie Green (2010: 10), el campo de la música ha sido poco estudiado por la sociología, ésta brinda diversas herramientas para entender los hechos musicales, especialmente la sociología de las profesiones, que ofrece recursos para comprender las diversas ocupaciones artísticas, como precisa Raymonde Moulin:

Sabemos que la definición weberiana de la profesión hace hincapié en los criterios *racionales* de especialización y competencia específica; que la reflexión durkheimiana sobre las vías y medios del consenso social se basa en las asociaciones profesionales o corporativas; que la sociología anglosajona posterior a Parsons le otorga la mayor importancia a los criterios de formación (lo que garantiza una competencia específica, teórica y práctica), autonomía (sumisión exclusiva al juicio de los pares) y desinterés (el profesional no obedece al beneficio, sino al interés general). (Moulin, 1983: 389, traducción del autor).

Podríamos añadir a esto que, por su parte, el interaccionismo simbólico introdujo la idea según la cual la “actividad profesional de cualquier persona debe estudiarse como un proceso biográfico e incluso identitario”, además de ser “relacional e interactiva” (Dubar, Tripier y Boussard, 2015: 99-100, traducción del autor).

Siguiendo este orden de ideas, en el presente estudio se privilegió el método cualitativo, con el uso de la entrevista como técnica de recolección de la información. Dado que se trataba de examinar el concepto de *profesión* desde la perspectiva de los actores, era pues necesario dar la palabra a los propios músicos. En este sentido, son precisamente las entrevistas de corte cualitativo las que “ponen énfasis en el conocimiento de las experiencias, los sentimientos y los significados que los fenómenos sociales tienen para los entrevistados” (Vela Peón, 2013: 87).

Por lo anterior, recurrimos a la aplicación de entrevistas, de tipo semiestructurado, lo que nos ofrecía una libertad relativa, sin que por ello nos desviáramos demasiado del tema estudiado. Entre diciembre de 2016 y octubre de 2017 se entrevistó a 22 personas, a quienes se les precisó que se respetaría su anonimato,³ con la finalidad de ofrecerles una mayor libertad para expresarse. En general, las conversaciones duraron entre una y dos horas.

³ Para una mayor claridad, se asignó a cada entrevistado una letra del alfabeto.

En cuanto al público específico que entrevistamos, como se puede apreciar en el Cuadro 1 se trata concretamente de músicos que, salvo uno,⁴ cursaron estudios considerados *profesionales*;⁵ tanto de *profesional medio en música* (actualmente llamado *técnico en música*), como de licenciatura y de maestría en la disciplina, entre otros.

Cuadro 1
EDAD, SEXO Y ESTUDIOS DE MÚSICA QUE REALIZARON
LOS SUJETOS ENTREVISTADOS

Sujeto	Edad	Sexo	Estudios de música
A	41	M	• Técnico en música
B	31	M	• Técnico en música/licenciatura en música (pasante)
C	52	F	• Licenciatura en música
D	40	F	• Profesional medio en música/licenciatura en música
E	52	M	• Instructor de música/licenciatura en música/maestría en música (incompleta)
F	34	M	• Profesional medio en música/licenciatura en música
G	30	M	• Profesional medio en música/licenciatura en música
H	31	M	• Técnico en música • Licenciatura en música (incompleta)

⁴ Se trata del entrevistado L, que fue incluido de manera excepcional en este artículo, para establecer algunos contrastes que se consideraron pertinentes.

⁵ El carácter *profesional* de una actividad es sujeto de intensos debates. Aunque lo mencionemos en este texto, lo abordaremos con mayor profundidad en otro artículo. Por otra parte, es necesario tener en cuenta que el estatuto de artista profesional se definía aún en 2016, como puede apreciarse en el sitio de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2016), en un informe entregado por el gobierno mexicano como: "Condición del artista en México: El estatuto de artista profesional se otorga en las carreras artísticas. Las condiciones para acceder a dicho estatuto dependen de los planes de estudio donde se quiera cursar determinada carrera. (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura).

Sujeto	Edad	Sexo	Estudios de música
I	45	M	<ul style="list-style-type: none"> • Bachillerato en artes y humanidades • Licenciatura en artes, opción música/ doctorado en educación musical (incompleto)
J	36	M	<ul style="list-style-type: none"> • Licenciatura en música/maestría en educación y expresión para las artes
K	43	M	<ul style="list-style-type: none"> • Instructor de música/licenciatura en música
L	54	M	<ul style="list-style-type: none"> • Ninguna
M	44	M	<ul style="list-style-type: none"> • Instructor de música (pasante)
N	36	M	<ul style="list-style-type: none"> • Licenciatura en música
O	31	M	<ul style="list-style-type: none"> • Profesional medio en música
P	46	M	<ul style="list-style-type: none"> • Licenciatura en música (incompleta)
Q	39	M	<ul style="list-style-type: none"> • Profesional medio en música/licenciatura en música (incompleta)
R	35	M	<ul style="list-style-type: none"> • Profesional medio en música (incompleta)
S	42	M	<ul style="list-style-type: none"> • Profesional medio en música/licenciatura en música
T	25	M	<ul style="list-style-type: none"> • Licenciatura en música
U	65	M	<ul style="list-style-type: none"> • Instructor de música/ • Licenciatura en música/maestría en ciencias musicales
V	30	F	<ul style="list-style-type: none"> • Profesional medio en música/ • Licenciatura en música/maestría en educación y expresión para las artes

Fuente: Elaboración propia.

Por otra parte, tomando como punto de partida las definiciones del Instituto Nacional de Estadística y Geografía,⁶ establecimos en la selección de la muestra la categoría de *eco-*

⁶ “Población económicamente activa (PEA): personas que durante el periodo de referencia realizaron o tuvieron una actividad económica (población ocupada) o buscaron activamente realizar una en algún momento del mes anterior al día de la entrevista (población desocupada)” (Instituto Nacional de Estadística y Geografía, 2017).

nómicamente activa, para referirnos a la población de músicos que realizaron o intentaron emprender una actividad musical remunerada –no sólo durante el mes anterior, sino a lo largo del año precedente a la entrevista.

Es cierto que utilizar la remuneración esporádica o regular, durante un periodo determinado, corto o largo, como elemento de selección para las entrevistas trae consigo el riesgo de no tener en cuenta a los músicos retirados o a aquellos que, por varias razones, pese a contar con el reconocimiento del público o de sus pares, no quisieron o no pudieron obtener un contrato a lo largo de dicho periodo. Tiene también el inconveniente de ignorar a los artistas que se presentan regularmente en lugares públicos sin recibir remuneración debido a dificultades específicas para *pagarles*, inherentes a este tipo de actividad, o por su propia decisión, como veremos en trabajos futuros. Sin embargo, para los que sistemáticamente, por varias razones, *no habían podido* obtener un contrato remunerado, este tipo de riesgo se reducía si se tomaba como referencia un lapso de varios meses o incluso de un año, lo que nos movió a utilizar este parámetro para completar nuestra selección. Esta última decisión ofrecía además la ventaja de descartar de hecho a los que sólo se dedicaban a la música como *hobby*, al ser precisamente uno de nuestros objetivos indagar sobre el concepto de *músico profesional*.

Respecto de la razón por la que no nos concentramos en un género musical en particular, la propia investigación motivó dicha decisión, puesto que muy rápidamente, como lo veremos más tarde, los músicos entrevistados demostraron ser, por necesidad o por preferencia, polivalentes. De ese modo, profesionales que tocaban música clásica declararon también interpretar rock, jazz o música tradicional, según los gustos del público o los contratos que se les presentaran.

Por último, el motivo por el cual nos interesamos por Guadalajara es que existe una cierta carencia de investigaciones sobre estos temas, a pesar de que se trata de la segunda

ciudad del país. Otra razón fue también el hecho de que el investigador poseyera ya cierta familiaridad con el medio musical de esta capital estatal, lo que facilitaba las condiciones de investigación y de acceso al campo. Por otra parte, en gran medida se debió también a la circunstancia de que en dicha urbe existe un gran número de lugares donde se toca música en vivo, lo que permitió delimitar la población estudiada a una escena determinada. En efecto, ampliar nuestra investigación a otros lugares traería consigo un riesgo de dispersión, pues pueden aparecer variaciones entre una ciudad u otra. Finalmente, Guadalajara cuenta además con la significativa ventaja al disponer de varios programas de formación musical, en los niveles de profesional medio o técnico y de licenciatura, reconocidos por la Secretaría de Educación Pública, tanto en escuelas públicas (Universidad de Guadalajara), como en privadas (Universidad Libre de Música, Academia de Música Solfeggio, etcétera), de más reciente aparición.

Sobre la elección de los métodos para acercarnos a los actores se utilizaron específicamente dos: el primero, basado en el conocimiento de la *escena* musical, que nos permitió acercarnos a algunos informantes clave, con los cuales habíamos establecido contacto previamente en escuelas de música y conciertos; el segundo, debido a un efecto de *bola de nieve*, ya que los mismos informantes nos recomendaron a otros músicos.

Este último método fue más sistemático y se complementó mediante la búsqueda de lugares o estructuras donde era más probable que se contratase a músicos con el perfil que nos interesaba, lo cual nos condujo hacia los propios centros de formación o de interpretación, escuelas de música y orquestas, por ejemplo.

La información así recopilada se confrontó más tarde con otras fuentes y tipos de investigaciones: documental (a través de la recopilación de artículos de prensa) y con otros estudios, en México y fuera del país. Esta triangulación de la infor-

mación nos permitió comprobar y confirmar los resultados obtenidos.⁷ De hecho, en lo referente al presente trabajo, lo que principalmente hicimos fue cruzar las fuentes, los métodos y los tipos de datos, incluidos aquellos que obtuvimos de los testimonios de nuestros informadores, de otros análisis, etc., hasta alcanzar el *principio de saturación*,⁸ que marcó la culminación de la investigación. Esta teoría, estos métodos, esta población y este campo constituirán, pues, los parámetros a tener en cuenta en la lectura, tanto de los testimonios como de las interpretaciones de los mismos, que se encontrarán en los párrafos siguientes.

*POLIVALENCIA, POLIACTIVIDAD Y PLURIACTIVIDAD
DE LOS MÚSICOS PROFESIONALES EN GUADALAJARA*

Estas tres figuras están presentes, como veremos, en los casos de los músicos entrevistados: en particular, algunos asumen a la vez las funciones de intérprete y de promotor cultural cuando se trata de difundir un concierto en el que van a tocar. Otros, por el contrario, ejercen varios oficios para sobrevivir (son diseñadores, por ejemplo, además del tiempo que dedican a tocar su instrumento, etc.). Algunos,

⁷ “En esencia, la triangulación debe confirmar un resultado, poniendo de manifiesto que las medidas independientes que se emprendieron apuntan en la misma dirección, o al menos no lo contradicen [...]. Si se toma como guía la distinción clásica elaborada por Denzin, la triangulación se establece a partir de distintas *fuentes de datos* (que pueden incluir personas, periodos de tiempo, lugares, etc.), distintos *métodos* (observación, conversaciones, documentación), distintos *investigadores* (investigador A, B, etc.) y distintas *teorías*. A esta lista podemos añadir diversos tipos de datos (un texto cualitativo, grabaciones, datos cuantitativos)” (Miles y Huberman, 2003: 481, traducción del autor).

⁸ “El principio de saturación es evidentemente más que una señal de que se ha concluido: es una garantía metodológica de primera importancia, complementaria de la triangulación. Al postergar la culminación de una investigación sobre un tema principal o secundario hasta el momento en que no se obtengan datos nuevos sobre dicho tema, el investigador se obliga a sí mismo a no conformarse con datos insuficientes u ocasionales, se somete a un procedimiento de validación relativa de los datos y se abre a la posibilidad de enfrentarse a datos divergentes o contradictorios” (Olivier de Sardan, 1995: 98, traducción del autor).

por último, son *pluriactivos*, puesto que a la vez son profesores e intérpretes, verbigracia de guitarra, permaneciendo así en el ámbito musical.

La polivalencia de los músicos

Al igual que Marc Perrenoud, no podemos dejar de reconocer que incluso cuando existe una “monoactividad del músico instrumentista, [ésta] ya se caracteriza por la polivalencia” (Perrenoud, 2009: 84, traducción propia). En efecto, tal y como lo constata este autor, a través de nuestras entrevistas se observa que, para muchos de ellos un músico profesional se caracteriza, en particular –y esta es sólo una de las características de su polivalencia– por su capacidad de poder ejecutar distintos géneros.

La capacidad de tocar varios géneros musicales

“Para ser buen músico hay que saber tocar de todo”. Esta frase, tomada de Marc Perrenoud (2009: 85), resume por sí sola la polivalencia de las personas entrevistadas, dado que en el caso de muchos de los músicos que se reivindican como *profesionales* se puede constatar que éstos no se dedican a un solo género musical –estado característico de numerosos principiantes, como lo indica este autor (Perrenoud, 2009: 84)–, sino que reivindican gustos y capacidades instrumentales más eclécticos. Ya no se es entonces solamente un músico *clásico*, sino un guitarrista que sabe tocar también música tradicional, jazz u otros géneros musicales, tal como se puede apreciar en el cuadro 2.

Cuadro 2
GÉNEROS MUSICALES QUE INTERPRETAN LOS SUJETOS ENTREVISTADOS

Sujeto	Géneros musicales que interpreta
A	• Jazz/ <i>world music</i> /rock/cumbias
B	• <i>World music</i> /rock/clásica/ <i>bossa nova</i> /tango/jazz/pop
C	• Clásica/pop/boleros/ranchera/mariachi
D	• Clásica/mexicana/popular/rock
E	• Clásica/jazz/popular
F	• Clásica/contemporánea/ <i>hard core punk</i> / <i>power metal</i>
G	• Clásica-post-rock/experimental/balada/pop/rock/trova
H	• Rock ambiental/jazz/rock comercial
I	• Rock/pop/jazz/blues/música de banda/tradicional
J	• Contemporánea/rock
K	• Clásica/tradicional mexicana/tango/ <i>bossa nova</i> /boleros/ jazz/mariachi
L	• Boleros/bolero ranchero/ <i>blues</i> norteño/fiesta cumbia norteña
M	• Clásica/música prehispánica
N	• Clásica/contemporánea/folclórica/jazz/reggaetón/ música de películas
O	• Contemporánea/rock/música de películas/música para vídeos
P	• Post-rock/jazz/gospel/teatro musical/ <i>live looping</i> /pop/folk
Q	• Clásica/jazz/rock/metal
R	• Flamenco/ <i>world music</i> / <i>jingles</i> /jazz/ <i>bossa nova</i> /samba/ cumbia/rock
S	• Clásica/rock/ jazz/pop/tradicional mexicana
T	• Jazz/ metal/ pop
U	• Clásica/rock/música prehispánica
V	• Clásica/contemporánea/rock/jazz/pop

Fuente: Elaboración propia.

En pocas palabras, como lo observa Perrenoud, el “músico competente” se inscribe en un “planteamiento transversal”, con un “conocimiento sinóptico de numerosos géneros musicales” (Perrenoud, 2009: 84), como lo demuestran los siguientes profesionales, baterista uno y pianista el otro:

Ahorita sí, digo, a través de mi vida, pues he tocado de todo, ¿no?, hasta cumbias [...] (entrevistado A).

Beatles, está esto de piano y chelo que son piezas clásicas o semi-clásicas, por ejemplo [...]; *bossa nova*, ¿no?, o *covers* de rock pero pasados a lo clásico [...]; cuando me lo piden, lo preparo [...]; o eso de tango-jazz, también son *covers* [...], a veces me contratan para tocar con algunos cantantes, pues es música de ellos [...] (entrevistado B).

Esta importancia de *saber tocar de todo* en la formación del músico profesional aparece en las declaraciones de una de nuestras entrevistadas quien, además de ejecutar regularmente la flauta en formaciones clásicas reconocidas, afirma que: “Toco música comercial, baladas [...], un poco de jazz [...], siempre he estado cerca de la música popular, folclórica, es muy importante para la formación de los músicos” (entrevistada C).

Asimismo, no sólo se trata de polivalencia, sino también de un imperativo profesional, según el testimonio de estos músicos:

Pues en los “huesos”, pues es la música que te pongan a tocar, de todo [...]; básicamente música clásica, algunos arreglos de música popular, que la hacen instrumental, este [...] he acompañado también a varios artistas en conciertos así, sinfónicos, pero básicamente cantantes populares de ese género, el pop [...], no banda, no nada de eso, ni misas, la música eclesiástica. [...] Eh [...], alguna vez hice rock, pero [...] (entrevistada D).

Toqué música antigua [...] en Estados Unidos; tuve que andar tocando música de boleros, música mexicana, llegué a tocar la vihuela, llegué a tocar el bajo, para poder sobrevivir [...] (entrevistado E).

Como se puede apreciar, ello no significa de ninguna manera una disolución total de algunas preferencias musicales en beneficio exclusivo de un eclecticismo en todos los niveles. Digamos, más bien, que la interpretación de diversos géneros musicales, accesoria o principal, según las circunstancias, va más allá de lo que *guste o no* a los músicos en su práctica profesional.

Otras formas de polivalencia

Los casos anteriores no constituyen la única forma de polivalencia que se le exige al músico profesional. En efecto, además del hecho de saber interpretar distintos géneros musicales también deberá, generalmente, saber tocar más de un instrumento, incluso si no tiene tanta destreza en uno como en el otro, considerándose a este último como el *principal*. Este fenómeno se puede apreciar claramente en el siguiente cuadro, donde queda demostrado que todos los entrevistados tocan por lo menos dos instrumentos.

Cuadro 3
INSTRUMENTOS QUE TOCAN LOS ENTREVISTADOS

Sujeto	Instrumentos que toca
A	• Batería/guitarra
B	• Piano/guitarra/acordeón
C	• Flauta transversal/piano
D	• Chelo/piano/flauta dulce
E	• Guitarra clásica/vihuela/bajo (nociones de piano)
F	• Guitarra/piano (nociones de bajo, batería y canto)
G	• Percusiones/piano
H	• Guitarra acústica/eléctrica/bajo/batería/ukelele (nociones de piano)
I	• Percusiones/piano
J	• Bajo/guitarra
K	• Violín/guitarra/viruela/piano
L	• Guitarra/piano
M	• Percusiones/batería (nociones de piano)
N	• Clarinete/guitarra/charango/quena/zampoña/flauta transversal/oboe/ fagot/órgano/piano/trompeta/corno/ trombón
O	• Contrabajo/guitarra/piano (nociones de canto)

Sujeto	Instrumentos que toca
P	• Bajo/piano
Q	• Guitarra/(nociones de piano)
R	• Guitarra acústica/flauta
S	• Contrabajo/bajo eléctrico/guitarra/piano
T	• Piano/canto/guitarra
U	• Guitarra/percusiones y flautas prehispánicas/piano
V	• Guitarra/piano/flauta transversal/armónica

Fuente: Elaboración propia.

Esta polivalencia instrumental, por otra parte, la exige la propia formación, que además de los estudios de canto, guitarra o batería, por ejemplo, incluye generalmente el aprendizaje del piano como instrumento obligatorio para la obtención del título:

Bueno, en lo personal me gusta decir que nada más la guitarra, porque de repente surgen muchos tipos con aquello del hombre orquesta, que es un multi-instrumentista, y tocas hasta las cazuelas, pero bueno, sin embargo, en la escuela de música de manera obligatoria llevamos la materia de piano complementario. [...] Y bueno, aprendí un poco de piano y a mí siempre me gustó la batería. [...] Y bueno, en el bajo eléctrico, un poquito de lo que es muy básico para acompañar alguna canción, ninguna técnica más allá de la base para una canción. Eh [...], de repente me gusta también el canto (entrevistado F).

A esta exigencia académica de dominar más de un instrumento se suma también la necesidad profesional, ya que las ofertas de trabajo aumentan en función del número de instrumentos que se sepan ejecutar –tal como ocurre en el ejemplo anterior, donde un guitarrista debe asumir el papel de bajista–. Aunado a ello está también, por supuesto, el gusto de los músicos por tocar otros instrumentos.

Por último, es válido afirmar que no es posible enumerar todas las formas de polivalencia que pueden encontrarse en el desempeño en un músico profesional; sin embargo, vale la

pena detenerse en otra, no menos importante: el mantenimiento diario de los instrumentos que, según el grado de dificultad de las manipulaciones –de la simple renovación de cuerdas hasta el cambio de pastillas o del brazo de una guitarra, por sólo mencionar algunas– casi puede considerarse como un trabajo de lutería y, en consecuencia, un caso de pluriactividad.

LA PLURIACTIVIDAD: PERMANECER EN EL CAMPO DE LA MÚSICA AL MISMO TIEMPO QUE SE DESEMPEÑAN MÚLTIPLES ACTIVIDADES

Como lo recuerda Howard Becker, “lo que hace *pluri* a la actividad es el hecho de que sus ingresos procedan de al menos dos series de tareas con denominaciones diferentes; éstas, recordémoslo, se constituyen arbitrariamente y habrían podido, en otras circunstancias, constituir un único oficio” (Becker, 2009: 14, traducción del autor),

En el caso de los músicos de Guadalajara, este aspecto adquiere especial relevancia. Prueba de ello es que la totalidad de los profesionales entrevistados cumplen con lo descrito por Becker ya que, como se puede apreciar en el cuadro 4, todos ejercen al menos “dos series de tareas con denominaciones diferentes”.

Cuadro 4

ACTIVIDADES REMUNERADAS QUE REALIZAN LOS SUJETOS ENTREVISTADOS

Sujeto	Actividades remuneradas
A	• Conciertos/clases de música
B	• Conciertos/composición/clases de música/arreglos/producción
C	• Conciertos/clases de música
D	• Conciertos/clases de música
E	• Conciertos/arreglos/clases de música/composición
F	• Conciertos/clases de música/composición/ empleo en tienda de música

Sujeto	Actividades remuneradas
G	• Conciertos/clases de música
H	• Conciertos/clases de música/ mantenimiento de computadoras
I	• Conciertos/clases de música/producción/arreglos
J	• Conciertos/clases de música/composición
K	• Conciertos/clases de música/abogacía/ pequeño empresario
L	• Conciertos/clases de producción audiovisual
M	• Conciertos/clases de música
N	• Conciertos/clases de música
O	• Conciertos/clases de música/composición
P	• Conciertos/clases de música/diseño gráfico
Q	• Conciertos/clases de música
R	• Conciertos/clases de música/composición
S	• Dirección de ensamble/conciertos/ programación de música/organización de conciertos
T	• Conciertos/clases de música
U	• Conciertos/clases de música
V	• Conciertos/clases de música

Fuente: Elaboración propia.

La docencia como alternativa principal

Como observaba Moulin (1983), citada por Perrenoud (2009: 88), o incluso Menger (2001: 89), la pluriactividad como medio de *perpetuar* la carrera del músico lo conduce a menudo hacia la docencia, conservando al mismo tiempo –pero no sistemáticamente– una actividad como intérprete o compositor que, no obstante, corre el riesgo de verse limitada. En este sentido, como lo observa Perrenoud (2009: 88), las clases limitan las posibilidades de desplazamiento del músico y, en consecuencia, de hacer giras.

Enseñar, sin embargo, conlleva también una dimensión artística -generalmente el profesor de música no sólo enseña, sino que para ello también toca con sus estudiantes- y de hecho esto lleva a otro punto señalado por Raymonde Moulin, quien considera que en ocasiones se vuelve difícil “distinguir el empleo principal del secundario cuando este último implica una dimensión artística” (Moulin, 1983: 398, traducción del autor).

Anteriormente, en Guadalajara, la opción educativa era la principal formación complementaria que se ofrecía en las escuelas de música (entre ellas, la de la Universidad de Guadalajara); sin embargo, actualmente han surgido otras academias, enfocadas en la producción, las cuales proponen formaciones menos clásicas y favorecen un repertorio popular (por ejemplo, la Universidad Libre de Música).

De este modo, por diversas razones todos los músicos entrevistados que hicieron estudios formales de música y que se dedican por una parte a la interpretación, se ocupan también en enseñar, tanto por medio de clases particulares como en instituciones educativas privadas y, en menor medida, en escuelas y universidades públicas. Ello, en ocasiones, afecta de manera considerable sus otras actividades como músicos, y puede llegar a ser una limitante para la creación de nuevos proyectos:

Bueno, actualmente ha sido más para la enseñanza que para mí. Pero esto tiene poco, como desde hace [...] a lo mejor unos dos meses que ya tengo más trabajo, y entonces tengo un poquito menos de tiempo para mi propio espacio, de practicar y todo. Bueno, y además lo que pasa es que todo ese tiempo de práctica lo estoy invirtiendo en preparar las clases, ¿no? (entrevistado H),

Tienes demasiadas actividades [como músico]. Hay un momento en que te vuelves tan docente, tan académico, que incluso dejas de tocar. Yo pienso que se trata de una maldición para los músicos (entrevistado E).

Ahora bien, el tiempo dedicado a la docencia varía considerablemente, y depende en particular de las otras remuneraciones que se reciben, gracias a la interpretación o a otras formas de pluriactividad.

Otras formas de pluriactividad

Como lo indicaba Perrenoud en la obra colectiva *L'artiste pluriel*, cada vez es más frecuente encontrar “músicos-técnicos” o “músicos-dirigentes” (Perrenoud, 2009: 89). Éstos permanecen en el ámbito artístico al mismo tiempo que combinan, por ejemplo, la actividad de intérprete con la de ingeniero de sonido, o incluso con la de productor, como lo veremos en los siguientes casos:

Chambeo con algunas bandas [...]: ando en el audio y así [...], porque son chavos que les he dado clases de música y me tienen confianza. Hago grabaciones, arreglos, pero todo es prácticamente con la música (entrevistado I).

Yo creo que soy un productor, compositor y también, la verdad en menor grado de importancia, pianista, tecladista, también puedo hacer eso. Principalmente, la actividad que más hago, que más me gusta hacer incluso, es producir y componer (entrevistado B).

Otros, como compositores o intérpretes y profesores de música, por ejemplo, deben también ocuparse de la promoción y de la organización. Por ello, a la pregunta sobre cómo encontraban actividades musicales remuneradas, varios de ellos, miembros de proyectos musicales, respondieron: “Moviéndote, autogestionándote, autosustentándote (entrevistado J)”; o bien: “Si quieres hacer algo más formal [...] tienes que hacer un *dossier* para venderte, un portafolio, audios, grabar, tener material [...] (entrevistada D).

En resumen, las actividades van a veces más allá de la docencia y, otra vez, la frontera entre pluriactividad y poliactividad, como en este último caso, tiende a borrarse cuando los proyectos se ramifican hasta el punto de salirse del marco de la música.

LA POLIACTIVIDAD DE LOS MÚSICOS PROFESIONALES

Según declaran algunos músicos, para obtener ingresos extra, a veces por deseo, pero más frecuentemente por necesidad -ya que no se gana lo suficiente en el ámbito de la música- se recurre a una o a varias actividades no artísticas, es decir, a la poliaactividad.

¿Una actividad colateral?

Debido al carácter a veces precario de la música, algunos deben dedicarse a otras profesiones en ciertas etapas de sus carreras. Como ocurre en el caso de dos de los intérpretes entrevistados:

Tengo otro tipo de ingresos [...] como soy abogado, tengo otros ingresos por esa vía. Y bueno, también este pequeño negocio (entrevistado K).

¿No tienes otro tipo de trabajo totalmente diferente...?

—No.

¿No?, pregunto porque a veces hay músicos que combinan...

—Hay de todo, obviamente sí he tenido etapas, ¿no?, sobre todo cuando nació mi primera hija y yo dije, ¡ay güey!, no puedo estar a expensas de que haya conciertos o de que haya clases, alumnos; en ese entonces había pocas escuelas donde dar clases. Entonces, sí, tuve trabajos alternos [...], pero ahorita, en este momento, pues pura música (entrevistado A).

A pesar de existir esta poliaactividad, los intérpretes continúan considerando a la música como su actividad principal, mientras que todo lo demás es catalogado como *proyectos alternativos* o *colaterales*, o como *etapas*; o bien, en el mejor de los casos —como lo muestra el siguiente ejemplo—, como *ingresos extras*: “[La música] es mi principal fuente. De pronto sí tengo algunos otros ingresos, pero muy esporádicamente [...]. De hecho, ya tengo años que no lo hago [*se ríe*], pero antes también, de pronto, daba servicio de mantenimiento a equipos de cómputo. También aprendí eso” (entrevistado H). Tengamos en cuenta que los sujetos entrevistados para este

estudio recibieron una formación profesional y, por lo tanto, se asumen como tales, lo que no es para nada el caso de todos los músicos, como veremos a continuación.

La poliactividad: libertad para algunos

Excepcionalmente, nos permitiremos analizar el caso de un músico cuya formación es mayoritariamente autodidacta, quien, a diferencia de los demás músicos presentados hasta ahora, no estudió una carrera profesional reconocida por la *Secretaría de Educación Pública*. Por el contrario, de los ejemplos anteriores, y a pesar de tener contratos regulares para hacer giras en grupo o en solitario, este guitarrista y cantante no sólo reclama, sino que también reivindica la libertad que le confiere su estatus de *poliactivo*:

[...] yo soy muy libre. Con eso de que soy antisistema, pues no me importa.

¿A qué te refieres por “antisistema”?

—A que no soy alguien que esté buscando precisamente un trabajo musical, o sea, alguien que esté esperando, que esté sufriendo porque no tengo un trabajo de músico, porque no he grabado un disco [...], o sea, ahorita estoy grabando un disco, pero lo estoy haciendo porque quiero hacerlo, porque tengo los recursos para hacerlo, porque estoy con la disposición de hacerlo, y porque me nace hacerlo. No porque tenga la necesidad de hacerlo (entrevistado L).

Como lo indica Perrenoud, en comparación con los pluriactivos, el escaso compromiso musical de los poliactivos puede “volverse a veces una ventaja para los segundos, menos apegados tanto material como simbólicamente a las contingencias del oficio” (Perrenoud, 2009: 92, traducción del autor).

Así pues, la *multiactividad* y sus distintas expresiones -*polivalencia*, *poliactividad* y *pluriactividad*- ponen de manifiesto varios de los aspectos del estatus y de la función del músico que se reconoce a sí mismo como profesional, y generan debates sobre el carácter mismo acerca de en qué debe consistir su actividad.

**POLIVALENCIA, PLURIACTIVIDAD, POLIACTIVIDAD:
ENTRE LA PRECARIEDAD
Y LAS TRANSFORMACIONES DEL MUNDO DEL TRABAJO**

Como hemos visto, mientras que algunos músicos reivindican a veces la *polivalencia* y la *pluriactividad* como partes de la profesión, otros las critican y rechazan, por considerar que les impiden dedicar el tiempo suficiente a sus actividades y proyectos musicales.⁹

No obstante, puede destacarse que las propias instituciones tienden a favorecer la *polivalencia* y la *pluriactividad* como lo demuestra, por ejemplo, el caso de la Escuela de Música de la Universidad de Guadalajara donde, además de ofrecer las materias del tronco común, se permite elegir alguna de las siguientes cinco *orientaciones*: “ejecutante, canto, pedagogía musical, composición y dirección coral” (Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño, 2017). Esta posibilidad de diversificación está presente también en otras escuelas, como es el caso de la Universidad Libre de Música, que ofrece una licenciatura “en interpretación y producción musical” (Universidad Libre de Música).

Asimismo, es muy frecuente que los músicos se quejen precisamente de que no hay una mejor formación ni una mayor oferta en estas escuelas, en particular, para aprender a sortear las dificultades del mercado laboral: “Si tu quisieras [después de cursar la licenciatura] empezar a organizar cosas por tu cuenta, estás en blanco [...]. Falta una revisión muy grande a los programas de música en general; hay que [...] hacer de la música un producto cultural, hacerlo atractivo para que tomé su valor [...] (entrevistada D).

Así pues, el consenso sobre lo que debe ser *la profesión* de músico dista mucho de ser unánime. En este sentido, la reflexión de Howard Becker se aprecia en todo su valor y permite entender por qué los músicos se lamentan a menudo de la mala percepción y la falta de comprensión de su profesión:

⁹ Véanse *supra*, las declaraciones de los entrevistados H y E.

La pluriactividad es, pues, una construcción nominal, resultado del proceso de designación. Si mi empleo, por el que se me paga, incluye el hecho de pintar cuadros y por ello enseñar la pintura, o de tocar piano en público y por ello enseñar el piano, entonces no soy pluriactivo, simplemente estoy haciendo mi trabajo. Ahora bien, si mi oficio, tal y como lo definen los que me pagan, consiste solamente en enseñar, pero yo pinto cuadros y los vendo *en mi tiempo libre*, ello pasa a ser pluriactividad: algunos tendrían algo que decir al respecto e incluso intentar impedirme-lo. Si me contratan para tocar en un concierto y enseñar, la asociación de estas dos tareas es perfectamente aceptable; si me contratan para enseñar y yo doy conciertos que me generan ingresos *aparte*, se trata de pluriactividad y puede requerir una explicación [...]. Una de las razones por las que los espacios profesionales del arte parecen siempre *irregulares* está dada por el hecho de que los artistas obtienen sus ingresos de actividades distintas pagadas por empleadores distintos, en vez de una única actividad para múltiples empleadores o de actividades múltiples para un único empleador (Becker, 2009: 15, traducción del autor).

Una de las razones, y no la menos importante, de esta falta de reconocimiento estaría relacionada, quizá, con el hecho de que, como destaca Rocío Guadarrama, el trabajo del músico se inscribe, en la mayoría de los casos,¹⁰ en la *precariedad*:¹¹

En México, cada vez son menos los músicos que tienen un lugar estable en las orquestas, y aun éstos, por el carácter temporal de sus empleos o

¹⁰ La excepción serían los músicos que obtuvieron un contrato definitivo en una institución pública o los que acumularon un determinado prestigio que les garantiza ingresos constantes.

¹¹ El concepto de precariedad, según Mora, engloba varios fenómenos, entre los cuales se encuentra el *pluriempleo*: “[aquellos] procesos relacionados con la emergencia y expansión de relaciones no formales de trabajo en sectores en los que este tipo de relaciones laborales no existía previamente o eran marginales (contratos atípicos, contratos temporales, trabajos no permanentes, trabajos estacionales, trabajos a destajo, etc.). El concepto también suele utilizarse para dar cuenta de situaciones laborales en las que las condiciones de trabajo se han deteriorado ya sea como consecuencia de la caída de los ingresos-salarios por debajo de los mínimos fijados por ley; la prolongación de las jornadas laborales por encima de los límites fijados por ley, o bien la contratación creciente de trabajadores y trabajadoras a tiempo parcial. Es común mediante el uso de este término referirse a situaciones en las que el personal de las firmas es contratado, pero se le priva del acceso a regímenes de seguridad y provisión social, allí donde existen, o a que debido a sus bajos ingresos son forzados a recurrir a emplearse en varias ocupaciones (pluriempleo)” (Mora, 2005: 28-29).

la inexistencia de contratos, trabajan simultáneamente como *extras* en diversas orquestas, como maestros en instituciones de enseñanza públicas y privadas o de manera particular. También lo hacen por su cuenta en proyectos propios, en trabajos eventuales -los popularmente llamados “huesos”- o como empleados en actividades no relacionadas con la música (Guadarrama, Hualde y López, 2012: 232).

Esta situación de precariedad, según Miguel Sandoval, secretario de la sección sindical de la Unión de Trabajadores Ejecutantes de la Música de la República Mexicana para Jalisco, es particularmente grave en ese estado de la República: “Los músicos y artistas están desprotegidos, son un sector muy vulnerable en el estado. Carecen de servicios médicos, seguros de vida, seguros contra accidentes; normalmente se rigen por intermediarios, que se llevan más porcentaje de la ganancia que los músicos; eso hay que erradicarlo (Flores, 2014).

Frente a este fenómeno, el “multiempleo”, según Guadarrama —y según lo constatado en nuestras propias observaciones—, es una constante en la profesión del músico, ya que es “lo común como estrategia para asegurarse ingresos dignos” (Guadarrama, Hualde y López, 2012: 233).¹² Por otro lado, en las entrevistas realizadas pudimos apreciar que, además de la precariedad estaríamos también ante una transformación, ciertamente parcial, pero importante, de lo que significa *ser músico*.¹³ Se observan, en efecto, en las distintas respuestas de los entrevistados, dos conceptos que parecen definir el mundo de la música: el del “músico *artista*”, que debería poder liberarse de las dificultades que lo distraen para

¹² Dicha precariedad, nos dice la autora, la vive también una gran parte de la sociedad mexicana -como aparece en las conclusiones de su artículo, que compara distintos tipos de actividades (Guadarrama, Hualde y López, 2012: 234-235)- e incluso se encuentra en otras regiones del mundo, lo que hace pensar a Marcelle Stroobants, tras haber analizado la situación europea, la siguiente interrogante: “¿El empleo precario que distingue categorías de trabajadores o fases de la vida laboral está llamado en el futuro a convertirse en una norma?” (Stroobants, 1993: 119, traducción del autor).

¹³ Coulangeon llega incluso a referirse a la *precariedad identitaria*, debida “a la diferencia particularmente importante entre las aspiraciones forjadas durante la formación y la confrontación con la realidad de los oficios cada vez más sujetos a la diversificación de las misiones que se les asignan” (Coulangeon, 2004: 109, traducción del autor).

concentrarse plenamente en el ejercicio de su arte, y el del “músico *profesional*”, que para poder vivir y ejercer debe, por el contrario, ser pluriactivo.¹⁴

DEL MÚSICO “ARTISTA”, AL MÚSICO “PROFESIONAL”: UNA REDEFINICIÓN DEL TRABAJO

Adenot (2010) subraya cómo, desde el siglo XVIII, la figura del artista ha estado vinculada con los conceptos de “don” y de “vocación”, en tanto que Moussa (2008) la asocia también con el concepto de “libertad”. Esa libertad asociada a los músicos se ve también reflejada en la figura del artista “bohémio” que, según Bourdieu (1998), nace en el siglo XIX. Se trata de una concepción del creador de arte que muestra una cierta indiferencia hacia los horarios y las obligaciones materiales, y que se alimenta de una ideología de la vocación y del don, características que, en suma, constituyen el estereotipo de la “vida bohemia” (Coulangeon, citado por Adenot, 2010: 4).

Un estereotipo que, sin embargo, ha sido cuestionado a través del tiempo, tal como se puede apreciar en las declaraciones del director de la Facultad de Música de la UNAM, Estanislao Mejía, pronunciadas en la ceremonia de inauguración de clases el 7 de octubre de 1929:

En la época en que vivimos, el músico tiene necesidad de desarrollar tanto la técnica de sus pensamientos, como la de su especialidad en el arte. El tipo del músico bohémio, soñador, pero sin aspiraciones, que a semejanza de un resonador irresponsable de su arte canta como eco de una voz que no sabe de dónde viene ni hacia dónde quiere ir, está hoy tan desacreditado que la sociedad lo rechaza por carencia de conocimientos específicos (citado por Aguirre, 2006: 92).

¹⁴ Fenómeno similar a lo que ocurre en otros ámbitos, por ejemplo, el del teatro —en Francia—, donde, nos dicen Bureau y Shapiro, es cada vez más frecuente que los actores incorporen las dificultades de la multiactividad como “atributos positivos de su actividad, y, en consecuencia, una definición alternativa del trabajo artístico, no elitista, comienza a imponerse junto a la definición más antigua del ‘arte por el arte’” (Bureau, y Shapiro, 2009: 28, traducción del autor).

Por otra parte, la distinción entre *lo artístico* y *lo profesional* es evidenciada por algunos de nuestros entrevistados, al definir “qué es ser músico”:

—Creo que primero somos profesionistas y luego somos artistas.

¿En qué sentido?

—Me parece que tiene que ver con el manejo de la técnica, [...] entonces tiene que ver primero con el perfeccionamiento de un manejo técnico, ¿no? Como un carpintero quizá, como un artesano. Para mí es eso lo primero y luego vendría ya la parte, digamos, del discurso de lo artístico, de la generación de un universo posible. [...] Me parece que la cuestión artística va a un dominio quizás un poco más refinado y no tiene que ver solamente con la música, o sea con tocar algo. Tendría que ver con [...], por ejemplo, [...] yo en la cuestión compositiva la veo más como la generación de mundos posibles (entrevistado O).

¿Qué es ser músico? Uf, pues es dedicarte. Es dedicar tu esfuerzo y tu concentración al [...], en este caso un poquito al arte, un poquito y un poquito [*rectificando*], un mucho, o un tanto más a la [...], pues a la industria de la música y de lo que tiene que ver con música y con todos los nexos que tiene quizá con la literatura, con el cine, con el audio, con la tecnología [...] (entrevistado I).

En algunos casos, no obstante, a la imagen del “artista” se la reivindica abiertamente, con el fin de marcar una diferencia entre la profesión del músico y las profesiones “no artísticas”. Con ello, tal como lo observó Tajfel en su teoría de la identidad social, se marca una distinción entre un *endogrupo* y un *exogrupo*. Según esta teoría, el endogrupo tiende a establecer diferencias con el exogrupo, al compararse con éste, mediante el reforzamiento de aquellas características que considera positivas para sí (Scandroglio, López y San José, 2008: 83). Un ejemplo de ello lo encontramos en la siguiente declaración:

[...] noto yo un tipo de personalidad en el artista y en el no artista, sea músico, sea bailarín, sea pintor, sea escritor; noto yo un tipo de pensamiento diferente, distinto al abogado, al médico [...]; yo he notado que somos un poco más, podría decirse, no sé si liberales, mucho más dados a la creatividad o a romper con ideologías, a [...] a crear moldes, en lugar de adaptarse a los moldes que ya hay en el estándar

de la sociedad, a lo mejor, y quizá mucho más emocionales, mucho más, mucho más emocionales, eso sí lo he [...] notado, mucho más emocionales (entrevistado B).

Como vemos, son reivindicaciones que se asemejan a un discurso más antiguo sobre el artista “libre”, concomitante con la figura del artista “bohémio”, estereotipo que, sin embargo, es rechazado por muchos de los músicos entrevistados, a causa de las características negativas que implica:

[...] la verdad es una percepción, pues, muy errónea; quizá se basan en que una buena cantidad de jóvenes quieren probar ¿no?, quieren tocar y hacen su desastre [...]; y a lo mejor, por ese lado, es que se tiene esa percepción, porque casi todos mis amigos son músicos y tengo muy poquitos amigos [que son] así [...] (entrevistado I).

[...] es trabajo y es mucho, muy duro (entrevistado P).

[...] no, no, no soy bohémio, porque me gusta trabajar mucho (entrevistado N).

Se observa entonces que actualmente conviven y se entremezclan ambas imágenes, la del músico “artista” y la del músico “profesional”. Sin embargo, dentro de este fenómeno de redefinición del trabajo artístico surge otra nueva figura, el “artista empresario”:

[...] los últimos años del siglo XX y el principio del XXI dejan entrever la llegada de una nueva figura social que se califica frecuentemente como el “artista empresario” (De Boe, 2011). [...] La “representación del artista como trabajador” (Menger, 2002) incorpora el hecho de que la actividad empresarial, manifestada particularmente en la organización de proyectos y en las colaboraciones puntuales en redes de asociados, constituye una parte legítima de la serie de tareas que componen los oficios artísticos (Leresche y Perrenoud, 2015: 3, traducción del autor).

Resulta válido, entonces, preguntarse ante las respuestas de nuestros interlocutores hasta qué punto las reivindicaciones a favor de la *pluriactividad* no se inscriben en un discurso contemporáneo más general sobre lo que debería ser el *trabajo*, es decir, para reanudar las conclusiones de Bureau y

Shapiro citando a la revista *Esprit*: “Ante una concepción de la pluriactividad considerada como necesidad de supervivencia o como característica del oficio existe también una visión militante: la pluriactividad correspondería a la emergencia de una economía plural, de actividades diversificadas en las cuales cada individuo podría realizarse, escapando a los horizontes limitados del empleo monoactivo” (Bureau y Shapiro, 2009: 25, traducción del autor).

CONCLUSIÓN

Hemos señalado anteriormente que, en general, la multiactividad se ve favorecida por la precariedad del empleo y, en el caso de los músicos, se ha convertido en una de las estrategias desplegadas por ellos para intentar sobrevivir. De hecho, esta precariedad que viven numerosos músicos parece inscribirse en una transformación más general de las condiciones de trabajo en México e, incluso, en el resto del mundo.

Al respecto, en nuestro estudio logramos establecer que, efectivamente, existe una relación directa entre precariedad y multiactividad. Además, los conceptos de poliactividad, pluriactividad y polivalencia nos permitieron desvelar las profundas transformaciones que vive actualmente la profesión del músico en México.

En efecto, ya sea por medio de la mirada de la sociedad o de los cambios en el mercado laboral, la multiactividad de los músicos nos revela una profesión que intenta (re)definirse en un mundo que se está transformando. En este sentido, a nuestro modo de ver los conceptos de polivalencia, pluriactividad y poliactividad permiten comprender más sutilmente este fenómeno, ya que ponen de manifiesto la gran complejidad de la profesión musical, su constante evolución, y hasta qué punto estas experiencias han devenido actualmente en prácticas comunes, constitutivas del oficio.

Por una parte, la pluriactividad y la polivalencia de los músicos están tan confirmadas, que se puede sostener que, salvo algunas excepciones, son una constante en México. Por el contrario, el caso de la poliactividad merecería un estudio más detenido, puesto que, como ya se dijo, además de mostrar la precariedad que se sufre en la profesión, saca también a relucir cuestiones de distinción identitaria, entre los músicos profesionales y los no profesionales.

Para resumir, la multiactividad, analizada desde los conceptos de poliactividad, pluriactividad y polivalencia apuntaría, por un lado, a una respuesta a la precariedad de la profesión del músico que, como se ha mencionado, hoy día se caracteriza por sus deplorables condiciones laborales. Por otro lado, esta multiactividad revelaría también una redefinición de la profesión.

Al respecto, debido a la relevancia social de esta profesión consideramos que es imperiosa la necesidad de impulsar el diseño e implementación de políticas públicas encaminadas a mejorar las condiciones de trabajo de los músicos, en especial se torna urgente que se establezca una mayor regulación de las condiciones de contratación, lo cual permitiría, entre otras cosas, que el profesional de la música pudiese obtener mejores remuneraciones y acceder a la seguridad social, a la cual, como cualquier profesionista, debería tener derecho.

Así pues, es importante continuar trabajando sobre este fenómeno, ya que nos permitiría conocer más a fondo las condiciones de trabajo de los músicos, así como examinar y definir su estatus en nuestra sociedad y, con ello, lograr un mejor entendimiento de, o incluso un mayor reconocimiento a sus labores.

Esperamos que esta investigación haya contribuido, aunque sea de manera modesta, a una mejor comprensión del tema, e invitamos a la comunidad científica a realizar otros trabajos sobre esta población que, como se ha señalado, ha sido hasta ahora escasamente estudiada por la sociología.

BIBLIOGRAFÍA

- ADENOT, Pauline (2010). “La question de la vocation dans la représentation sociale des musiciens”. *Proa. Revista de Antropologia e Arte* 2 (1). Consultado en <<https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/2374/1776>>.
- AGUIRRE Lora, María Esther (2006). “La Escuela Nacional de Música de la UNAM (1929-1940): compartir un proyecto”. *Perfiles educativos* 111 (XXVIII): 89-111.
- BECKER, Howard (2009). “Préface”. En *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, compilado por Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud y Roberta Shapiro, 13-16. Francia: Presses Universitaires du Septentrion.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Éditions du Seuil.
- BUREAU, Marie-Christine y Roberta Shapiro (2009). “Introduction ‘Et à part ça vous faites quoi?’ ”. En *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, compilado por Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud y Roberta Shapiro, 17-31. Francia: Presses Universitaires du Septentrion.
- CENTRO UNIVERSITARIO de Arte, Arquitectura y Diseño (2017), Universidad de Guadalajara. Disponible en: <<http://www.cuaad.udg.mx/?q=oferta/licenciaturas/lm>> [Consulta: 9 de octubre de 2017].
- COULANGEON, Philippe (2004). “L'expérience de la précarité dans les professions artistiques. Le cas des musiciens interprètes”. *Sociologie de l'Art* 3 (5): 77-110.
- DUBAR, Claude, Pierre Tripier y Valérie Bousard (2015). *Sociologie des professions*. París: Armand Colin.
- FLORES, Edgar (2014). “Buscan aniquilar problemas laborales para músicos de Jalisco”. *El Informador* (12 de febrero). Disponible en: <<https://www.informador.mx/Cultura/Buscan-aniquilar-problemas-laborales-para-musicos-de-Jalisco-20140212-0063.html>> [Consulta: 6 de enero de 2017].

- GREEN, Anne-Marie (2010). "Avant-propos." En *Musique et sociologie. Enjeux méthodologiques et approches empiriques*, compilado por Anne-Marie Green, 9-14. Paris: L'Harmattan.
- GUADARRAMA Olivera, Rocío (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.
- GUADARRAMA Olivera, Rocío, Alfredo Hualde Alfaro y Silvia López Estrada (2012). "Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica". *Revista Mexicana de Sociología* 74 (2): 213-243.
- INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía) (2017). *Glosario: Instituto Nacional de Estadística y Geografía*. Disponible en: <<http://www.inegi.org.mx/est/contenidos/espanol/sistemas/cem07/texcom/glosario/glosario.htm>> [Consulta: 5 marzo 2017].
- LERESCHE, Frédérique y Marc Perrenoud (2015). "Les paradoxes du travail musical: travail visible et invisible chez les musiciens ordinaires en Suisse et en France". *Les mondes du travail* 16-17: 85-96.
- MENGER, Pierre-Michel (1989). "Rationalité et incertitude de la vie d'artiste". *L'Année sociologique (1940-1948), Troisième série* 39: 111-151.
- MENGER, Pierre-Michel (2001). *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine*. Paris: l'Harmattan.
- MILES, Matthew y Michael Huberman (2003). *Analyse des données qualitatives*. Bruselas: De Boeck.
- MORA Salas, Minor (2005). "Ajuste y empleo: notas sobre la precarización del empleo asalariado". *Revista de Ciencias Sociales* II (108). Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15310803>> [consulta: 15 de septiembre de 2016].

- MOULIN, Raymonde (1983). "De l'artisan au professionnel: l'artiste". *Sociologie du Travail* 25 (4), *Les professions artistiques* (octobre-novembre-décembre): 388-403.
- MOUSSA, Sarga (2008). "Introduction". En *Le Mythe des Bohémiens dans la littérature et dans les arts en Europe*, coordinado por Sarga Moussa, 7-18. París: L'Harmattan.
- OBSERVATORIO LABORAL de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social (2017) [en línea]. Disponible en: <<http://www.observatoriolaboral.gob.mx/ola/content/common/reportelIntegral/busquedaInicialOcupacion.jsf#AnclaGrafica>> [Consulta: 21 de julio de 2017].
- OLIVIER de Sardan, Jean-Pierre (1995). "La politique du terrain. Sur la production des données en anthropologie". *Enquête* 1: 71-111.
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2016) [en línea]. Disponible en: <<http://portal.unesco.org/culture/es/files/40175/12598475833M%E9xico.pdf/M%E9xico.pdf>> [Consulta: 15 de diciembre de 2016].
- PERRENOUD, Marc (2009). "Formes de la démultiplication chez les 'musicos' ". En *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, compilado por Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud y Roberta Shapiro, 83-94. Francia: Presses Universitaires du Septentrion.
- PROUST, Serge (2009). "La pluriactivité dans une économie administrée: le théâtre public". En *L'artiste pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, compilado por Marie-Christine Bureau, Marc Perrenoud y Roberta Shapiro, 95-108. Francia: Presses Universitaires du Septentrion.
- RANNOU, Janine e Ionela Rohanik (2006). *Les danseurs. Un métier d'engagement*. París: Ministère de la Culture-Département des Études, de la Prospective et des Statistiques.
- RAMÍREZ Gil, Felipe (2011). "Entrevista al director de la Escuela Nacional de Música de la UNAM, maestro Francisco Viesca", *AAPAUNAM Academia, Ciencia y Cultura*. Disponible en: <<http://www.medigraphic.com/pdfs/aapaunam/pa-2011/pa112n.pdf>> [consulta: 2 de septiembre de 2017].

- SCANDROGLIO, Bárbara, Jorge López Martínez y María del Carmen San José Sebastián (2018). “La Teoría de la Identidad Social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias”. *Psycothema* 1 (20): 80-89. Disponible en: <<http://www.psycothema.com/psycothema.asp?ID=3432>> [consulta: 12 de enero de 2018].
- STROOBANTS, Marcelle (1993). *Sociologie du travail*. París: Éditions Nathan. Scabdrogli
- Universidad Libre de Música (ed) [en línea]. Disponible en: <<http://ulm.mx/wp-content/uploads/2017/02/experiencias-ulm.pdf>> [Consulta: 9 de octubre de 2017].
- VELA Peón, Fortino (2013). “Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa”. En *Observar, escuchar y comprender. Sobre la tradición cualitativa en la investigación social*, coordinado por María Luisa Tarrés. Ciudad de México: El Colegio de México.

