



Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México

Artists and their working conditions. An approach to your situation in Mexico

Germán Sánchez Daza^{a*}, Jorge Romero Amado^{b*}, Juan Reyes Álvarez^{c*}

RESUMEN

Objetivo: analizar la situación del empleo y las condiciones laborales de los artistas en México a partir de una delimitación histórica y teórica del artista como trabajador.

Método: se realizó un estudio exploratorio que permitió ubicar los principales temas de discusión en torno a los artistas en México. Se hizo una revisión de la literatura especializada y se utilizaron las fuentes estadísticas disponibles.

Resultados y principales hallazgos: Se hace una reconstrucción histórica-teórica del trabajo del artista. Para el caso de México se encontró que más de la mitad de los artistas son asalariados, con condiciones laborales precarias y bajos ingresos; características que son similares para los trabajadores por cuenta propia. El grado de escolaridad es alto, pero no corresponde con los segmentos laborales en que se insertan.

Limitaciones: Se exponen los primeros resultados de una investigación que está en proceso, por lo que es necesario profundizar en cada uno de los segmentos del trabajo artístico, a partir de los hallazgos presentados.

ABSTRACT

Purpose: The aim of this study is to analyze both the employment situation and working conditions of artists in Mexico based on a historical and theoretical delimitation of the artist as a worker.

Methodology: It is an exploratory study which has allowed the main topics of discussion around artists in Mexico to surface. A review of specialized literature has been conducted and available statistical sources have been used.

Results and main findings: A historical-theoretical reconstruction of artists' work has been done. Findings reveal that, in the case of Mexico, more than half of the artists are salaried, with precarious working conditions and low incomes; characteristics that are similar for self-employed workers. The level of education is high, but it does not correspond to the labor segments in which they find themselves.

Limitations: The first results of this investigation, which is in process, are presented so it is necessary to delve into each of the segments of artistic work based on the findings at this point.

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla



Recibido: 26 de abril de 2019;
aceptado: 18 de septiembre de 2019.



Palabras clave:
artistas, trabajo artístico, trabajo precario, mercado de trabajo.



Keywords:
Artists, artistic work, precarious work, labor market.



Se autoriza la reproducción total o parcial de los textos aquí publicados siempre y cuando se cite la fuente completa y la dirección electrónica de la publicación. CC-BY-NC-ND

INTRODUCCIÓN

La labor artística ha tenido una larga tradición de historias y leyendas que fueron retroalimentando un estereotipo de trabajador, plagado de romanticismo, bohemia, abnegación y melancolía; entramado con dotes de vocación y genialidad. El artista creador, el genio cuya labor da como resultado una obra que trasciende, su originalidad se vincula con la belleza; su posición de creador, también se ve condicionada por su libertad; en ocasiones se le asocia con la crítica social y política, posición que le lleva a la incomprensión, el enfrentamiento y la miseria (cuando su talento y obra le conducen a disentir del mismo mercado). Sin embargo, este estereotipo ha sido cuestionado, de tal forma que hoy al hablar de la actividad artística se incluye un sinnúmero de sujetos muy diversos, además de ser mucho más complejo el proceso de producción artístico. De esta manera, la expansión de esta producción se aceleró en el último siglo, como parte de su sometimiento a la lógica del mercado y del desarrollo de nuevas formas de creación y generación de productos que abrieron los límites del campo artístico; esta expansión configuró el trabajo del artista como un empleo más dentro del sistema económico, bajo múltiples formas laborales y productivas.

El estudio del arte y su creador (el artista) se amplió más allá del ángulo de la estética. Relacionadas con campos sociales más amplios —como el cultural o el entretenimiento—, desde las diversas ciencias sociales surgieron nuevas conceptualizaciones e investigaciones sobre las actividades artísticas. En el caso específico de la economía se puede señalar que hacia fines del siglo pasado surgió una nueva especialidad, *economía de la cultura o del arte*, que intenta dar una explicación del funcionamiento del mercado artístico, en sus fundamentos productivos, comerciales y laborales. Las investigaciones sobre el trabajo de los artistas, sobre sus condiciones de empleo, también han venido en aumento, sin embargo, es necesario destacar que tanto la expansión del trabajo artístico como de su estudio ha sido heterogénea, y ha sido mucho más amplia en los países capitalistas centrales, en tanto que en los periféricos tiene una dimensión diferente, cuantitativamente menor. A pesar de esto último, en el caso de México se puede observar que la relevancia económica de las actividades artísticas es cada vez mayor y su estudio es

reciente, aun cuando existen investigaciones relevantes, que abordan segmentos o sectores artísticos específicos.

En este contexto, el presente artículo busca aportar al estudio de las condiciones laborales de los artistas en México; identificando los debates conceptuales en torno al arte, en tanto forma de producción mercantil, y en relación al artista como sujeto laboral subsumido en las relaciones capitalistas de producción. El análisis de las condiciones laborales delinea sus tendencias en las últimas cuatro décadas, periodo en el que ha dominado el modelo de acumulación neoliberal, estudiadas principalmente en los países capitalistas centrales; con este marco referencial, se presenta el análisis del empleo y las condiciones de trabajo de los artistas en México, tomando como base las estadísticas oficiales y estudios sobre sectores específicos. Se trata de los primeros resultados de investigación, ésta se inició hace un par de años y se sigue realizando en la institución de adscripción de los autores, por lo que sus conclusiones tienen un carácter exploratorio y abierto.

EL ARTISTA: DE LA HISTORIA DE UN MITO A LA CONSTRUCCIÓN DE UN SUJETO LABORAL

El trabajo y el mito del artista

Diversos estudios han abordado la problemática de los artistas en tanto trabajadores, destacando la complejidad de su delimitación, pues implica hablar de su actividad, de sus productos (obras) y de sus condiciones económicas, sociales y culturales. Se trata de una amplia gama de personas cuyas actividades pueden ser la pintura, la escultura, el grabado, la arquitectura, el canto, la música, la literatura, la danza, el teatro, el cine, la fotografía, el dibujo, etc.; al revisar estas actividades, vemos que algunas de ellas son realmente recientes, ampliando así lo que hasta hace poco más de cien años se contemplaba como el arte o las bellas artes. De esta manera, desde el siglo xx la delimitación de los artistas corre paralela a la revisión y extensión de lo que es el arte, incluyendo trabajos como el de diseño y se amplía para integrar la artesanía y el “arte popular” (García, 1989).

En este sentido, Furió (2000) señala que hablar del “artista” en general conduce a un riesgo permanente, lo cual muestra revisando distintos ángulos para su conformación, preguntándose sobre su similitud en términos: *históricos*, por ejemplo, los artesanos egipcios o los artistas del pop art; *origen social*, en el caso de la arquitectura refiere a Alberti —hijo de un banquero— y a Gaudí —hijo de un calderero—, en tanto que en la pintura señala a Picasso —hijo de un profesor de dibujo—, a Miró —cuyo padre era orfebre— y a Dalí —hijo de un notario—. De igual manera, se pregunta si la *formación* puede hacer la divisoria de los artistas, pasando por la *reputación* y llegando a preguntarse sobre la *genialidad*.

Comparando la información recabada por Burke (1972) y Moulin (1992) sobre los artistas del Renacimiento y de finales del siglo pasado, que estudiaron esos periodos respectivamente, Furió (2000) identifica algunas problemáticas de los artistas: *a*) la discriminación femenina persiste, de 600 artistas que contempla el estudio de Burke únicamente había tres mujeres, en tanto que Moulin reconoce que si bien no existen barreras de entrada a la carrera artística, solo el 4 % de las mujeres logran una fuerte visibilidad social; *b*) en términos del origen, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo son numerosos los artistas cuyo padre se dedicaba al mismo oficio, pero eran frecuentes los de origen modesto —artesano, campesino—, en tanto que Moulin encuentra que casi la mitad proviene de estratos sociales elevados —incluyendo de la misma profesión o intelectuales— y solo el 10 % tenía origen obrero; *c*) plantea la cuestión del reconocimiento social, después de mostrar que durante el Renacimiento aún algunas artes eran consideradas como oficios manuales —pintura y escultura—, recupera la conclusión de Burke sobre disonancia de estatus en los artistas del Renacimiento, que consiste en un agudo contraste entre unos pocos artistas (reconocidos, respetados y fuertemente recompensados) frente a muchos que fueron considerados artesanos (sobreviviendo), afirmando que algo similar ocurre hacia fines del siglo xx, solo el 4 % de los artistas alcanzan un nivel elevado de visibilidad social, y se reduce al 1 % en su grado máximo, de tal forma que únicamente el 9 % del total puede vivir “siempre y exclusivamente de su arte” (p. 220).¹

Finalmente, Furió (2000) plantea que el individualismo y la libertad del artista, así como la identidad del autor con su obra, son aspectos que se discuten frecuentemente, sin embargo, destaca que es necesario analizar su constitución desde la perspectiva histórico-social, así como el talento, el cual no puede desvincularse del contexto social y cultural en el cual se desarrollan los artistas. En su conjunto, tales cualidades irán conformando el *mito del artista*,² por lo que propone distintos elementos para cuestionarlo, abordando la calidad y novedad de la obra, la personalidad de los autores y el papel que juegan las instituciones vinculadas al arte.

En este sentido Shiner (2001) muestra que las artes son una construcción histórica, que su concepción y prácticas ni son eternas ni tampoco homogéneas; ubica que el sistema contemporáneo tiene su origen en el siglo XVIII, que se trata de una invención europea (podríamos afirmar, de una construcción occidental propia de la modernidad capitalista). En su perspectiva, el mito del artista es el resultado de una gran fractura, de una separación entre las cualidades de un sujeto social que combinaba al genio y las normas, la inspiración y la facilidad, la innovación y la imitación, la libertad y el servicio, se trata de la fractura entre el artista y el artesano. De tal forma que los atributos poéticos fueron adscritos al primero y los mecánicos al segundo. “Artista vino a querer decir creador de obras de arte mientras que artesano significó mero hacedor de algo útil o entretenido” (p. 24).

Shiner (2001) hace una revisión histórica de los atributos de ese sujeto unitario, artesano-artista: originalidad, inspiración-entusiasmo, imaginación y creación, que durante el periodo de fines del siglo xvii hasta principios del siglo xix serán divididos, con la glorificación de unos y la estigmatización de otros. El cuadro 1 sintetiza esa fractura, a partir de la trayectoria de los artistas plásticos.

¹ Furió se centra en los artistas plásticos, pero advierte que buena parte de sus planteamientos pueden ser ampliados a los demás artistas, aunque con reservas. En este artículo partimos de esta idea, subrayando que habría que matizar y profundizar para cada uno de los segmentos artísticos.

² Al respecto Mendoza (2011, p. 134) sintetiza: “Existen imágenes estereotipadas del artista y de su práctica profesional que pasan por mitos como que su talento ya era evidente desde niño o el que equipara el poder del artista al poder del mago, lo que le otorga una cierta ‘superioridad’ o diferencia radical frente a otros profesionales”.

Cuadro 1. Del artesano-artista al artista versus artesano

Antes de la separación (Artesano/artista)	Después de la separación	
	Artista	Artesano
Talento o ingenio	Genio	Regla
Inspiración	Inspiración/ sensibilidad	Cálculo
Facilidad (mental y corporal)	Espontaneidad (el cuerpo sobre el alma)	Destreza (corporal)
Imaginación reproductiva	Imaginación creativa	Imaginación reproductiva
Emulación (de los maestros del pasado)	Originalidad	Imitación (de modelos)
Imitación (de la naturaleza)	Creación	Copiar (la naturaleza)
Servicio	Libertad (juego)	Industria (pago)

Fuente: Shinner, 2001, p. 169.

Esta fractura forma parte de un conjunto de cambios en lo que Shiner (2001) denomina sistema del arte, modificaciones en las formas de producción, en los contratos, en las instituciones reguladoras, en el producto artístico, en la relación con los clientes o consumidores, así como el correspondiente desarrollo de una visión estética moderna. En términos del producto, lo que importa para el trabajo del artista es su obra, su originalidad y singularidad, ella se valora por su expresividad, perfección, se trata de una obra cuyas cualidades aluden a un placer estético, al disfrute de lo bello, en tanto que, el artesano si bien tienen un grado de originalidad, se trata de piezas que son reproductibles, imitadas, y atienden a necesidades materiales más que estéticas.³

Asimismo, se transita del viejo sistema de patronazgo y mecenazgo hacia otro donde surgen nuevos sujetos y mediaciones, vinculados bien al nuevo mercado del arte o a las instituciones de formación —academias, conservatorios— y presentación. Así, se van constituyendo no solo los nuevos financiadores del arte —comerciantes, industriales, banqueros, gobiernos— sino también se amplía el público consumidor, aunque solo algunos de ellos incidan de manera decisiva en ese mercado, en la misma conformación del gusto y la estética artística, y con ello en el precio de las obras y la valoración del artista.

Mendoza (2011, p. 127) identifica tres momentos de la relación entre el arte y el trabajo: el sistema de patronazgo o mecenazgo, la reivindicación de la autonomía y el

³ Sennett (2009) destaca que el arte no existe sin la artesanía, argumenta que su separación tuvo que ver con la sociedad moderna y la relevancia que adquiere la subjetividad. Cuestiona que se considere a la originalidad solamente como la aspiración de los artistas, argumentando que se trata de una “etiqueta social”, subraya el papel que juegan los mecenas y el mercado en general para la construcción de esta. La originalidad confronta al artista con el taller del artesanado, al individuo frente al espacio social del taller; se correlaciona con la autonomía, la cual no es mecánica, Sennett concluye: “La originalidad saca a la superficie las relaciones de poder entre el artista y el mecenas” (p. 51).

mercado. El primer sistema predomina hasta el siglo XVI, en el que la actividad artística es subsumida por las prácticas y normas artesanales, sin embargo, el Renacimiento es considerado como la reivindicación de la autonomía y la libertad de expresión, así como la especialización en distintas ramas del arte, lo cual se concretará con la constitución de un mercado, en el que el artista no está al servicio de un cliente sino del sistema, donde los objetos de arte son una mercancía que está en función de la oferta y la demanda, esta última responde a las necesidades suntuarias (lujo) o de acumulación.⁴ La constitución de ese mercado tendrá diferentes intensidades y desarrollos en cada una de las expresiones artísticas, modificando las características tanto del producto (obra de arte) como del productor (artista) y del sistema de producción artístico en su conjunto. Por ejemplo, en el caso de la literatura, Durán (2012) recupera un ensayo de Émile Zola publicado en 1880 en el que plantea como la caída de los precios en la producción de libros (ocasionada por los cambios tecnológicos) y el incremento de la población que sabía leer incidió en la expansión del mercado y en el sometimiento del escritor a las demandas de éste.

Analizando esta trayectoria, hacia mediados del siglo XX, Horkheimer y Adorno ([1947] 1998) desarrollaron el concepto de *industria cultural*, a fin de dar cuenta de la cultura de masas, que corresponde a una sociedad que incorpora los productos culturales al proceso mercantil; la cultura, el arte y la diversión son subordinados a la industria cultural. Esta consiste en la repetición, “absolutiza la imitación” (1998, p. 175), reduciendo a los sujetos a simples consumidores pasivos, manipulados. Desde su punto de vista, al adquirir el carácter de mercancía, el arte reniega de su autonomía, de su libertad —en tanto negación de la función social—, el arte se convierte en un bien de consumo, en algo útil; en tanto que el artista se ve subsumido por la lógica del mercado, que es disfrazada.

Según Benjamin (2008), con la producción en serie, el arte pierde su aura, su originalidad y su existencia irreplicable; gracias a la técnica, la reproducción de las obras de arte se convierte en algo frecuente, al mismo tiempo que gana terreno en la propia producción artística. Se

⁴ Shiner (2001) argumenta que siempre han existido resistencias a la imposición de esa fractura, señala como a lo largo del siglo XX surgieron actividades que cuestionaban las delimitaciones de lo que era artístico (y artista), por ejemplo, las nuevas tecnologías permitieron crear otro tipo de artes como la fotografía, el cine, y modificaron otras de manera sustancial, abriendo serias grietas entre el arte, la artesanía y el arte popular (cita el caso del jazz).

despliegan nuevas relaciones entre el producto artístico y sus destinatarios, se abren otras posibilidades de percepción sensorial. Martín-Barbero (1987) apunta que para Benjamin el arte se estaba transformando, en términos de sus formas de producción, de su concepción y su función social, a diferencia de Adorno, la nueva forma de recepción del arte es colectiva y su sujeto es la masa. Benjamin ([1936] 2008) ilustra las transformaciones del arte y del trabajo del actor comparando su actividad en el teatro y el cine. Si bien el texto de Horkheimer y Adorno ([1947] 1998) alude al cine, la radio y la revista como un sistema, su trabajo permite definir a la industria cultural como la producción industrial o en masa de artefactos estéticos, que son distribuidos a través de los medios de comunicación para su consumo (Silva, 2013). Como apunta Martín-Barbero, en las nuevas tendencias abiertas por la industria cultural está la posibilidad de una nueva percepción.

La lectura de las obras de Adorno y Benjamin nos muestra la expansión del predominio del mercado en el sistema de producción del arte, como las transformaciones productivas y tecnológicas del capitalismo inciden en ese sistema, incluyendo a los artistas; acentuando la dinámica de crecimiento de la demanda del arte a partir de la elevación de la productividad laboral y la generación de lapsos de tiempo no productivo (ocio), que el capital busca absorber a través de la conversión del arte en espectáculo. Así, la producción artística se ve subsumida al mercado de masa, con lo cual también su crecimiento es más acelerado.⁵

El concepto de industria cultural será retomado hacia el último cuarto del siglo XX, pero será modificado por el de industrias culturales, con la finalidad de comprender la complejidad y dinamismo de la producción cultural, las relaciones entre tecnologías de producción y distribución, los modelos de negocios, las conexiones entre bienes informacionales y simbólicos y entre las comunicaciones y la cultura. Se trata de una conceptualización más descriptiva que teórica, en la que se focaliza la discusión sobre lo que se denomina como trabajo creativo. Garnham (1990) específicamente argumentó en el sentido de que el arte y el mercado no están contrapuestos,

pues éste puede asignar recursos de manera eficiente y expresar las distintas elecciones de los agentes; concluye que las políticas públicas deberían utilizarlo para distribuir los bienes y servicios culturales, atendiendo a la demanda de la audiencia y no a los intereses de los productores. El trabajo del artista se ve diluido en una categoría más amplia y difusa como lo es la de trabajo creativo. Desde el punto de vista de O'Connor (2010) se genera una tensión entre lo que el artista quiere producir y lo que el público (audiencia) quiere recibir, siendo mediador por la política del estado, además de que se trató de un primer intento por modificar la política cultural de subvención estatal a las artes, prevaleciente en los países industrializados.

Sintetizando, a lo largo de la modernidad se constituyó un sistema de producción del arte, cuyo sujeto central, el productor, surgió del artesanado, diferenciándose y estableciendo nuevas relaciones con los distintos actores de dicho sistema, se constituyó el estereotipo del artista individual, del genio, oscureciendo su condicionamiento social. En correlación con el avance y los cambios económicos, sociales y tecnológicos del capitalismo, evolucionó ese sistema hasta llegar a la industria en masa, vinculando el arte con el espectáculo, integrando nuevas actividades y ampliando la misma función y concepción de lo que es arte, reconstruyendo así al artista, el cual ahora se ve sometido a la lógica del mercado y de la misma producción capitalista, quedando evidente que se trata de un sujeto laboral. Gombrich (1999) apunta que “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas (p. 15)... las que nosotros llamamos obras de arte no constituyen el resultado de alguna misteriosa actividad, sino que son objetos realizados por y para seres humanos” (p. 32).

El artista como sujeto laboral, apertura de debates teóricos

La consolidación y ampliación del mercado del arte modificó su sistema de producción, constituyendo a los artistas como sujetos productores de mercancías, lo cual abrió diversas interrogantes filosóficas, sociales y económicas. Las distintas corrientes de las ciencias sociales han ido abordándolas (Quiróz, 2009), sin que hayan alcanzado respuestas definitivas, más bien se han ido definiendo nuevos debates y líneas de indagación. Para

⁵ En Adorno, se expone la enajenación que sufre el arte, su utilitarismo. En tanto que en Benjamin se observa que también hay nuevos horizontes para la acción de los sujetos. Silva (2013) apunta acertadamente que se trata de una perspectiva crítica de la sociedad, que encuentra límites en su propia argumentación estética, que debe ser contextualizada históricamente.

los objetivos de este artículo nos interesa abordar un par de debates que se derivan de la exposición realizada hasta ahora y que son abordados desde la perspectiva de la crítica de la economía política.

Durán (2011) establece una discusión con Shiner (2001), en términos de la distinción entre trabajo concreto y trabajo abstracto, argumenta que al clasificar la actividad del artista como trabajo abstracto —como resultado del predominio del mercado en el sistema del arte— no logra desarrollar adecuadamente sus implicaciones, pues habría que considerar la totalidad de dicha categoría que fue expuesta por Marx. Según Durán (2011), la imprecisión radica en no analizar la naturaleza del trabajo en diferentes épocas históricas; el artista es un productor independiente de mercancías, por lo cual no vende su fuerza de trabajo, sino que se ve obligado a vender su producto (obra de arte) con la finalidad de reproducirse. Sin embargo, dada su especificidad de producción creativa única, el artista si bien vende su obra (derecho de propiedad) sigue poseyendo su autoría (garantizada por los derechos de propiedad intelectual), lo cual le da derecho a beneficiarse de los ingresos de la comercialización de su obra. Se trata de una distinción entre el contenido material y la forma social que adquiere el trabajo, de tal forma que el trabajo de los artistas es indirectamente social, reconocido socialmente útil a través del mercado, esta argumentación permite a Shiner soslayar la discusión sobre si es o no productivo o creador de plusvalía.

Considerando la separación entre la producción capitalista y el arte, Durán (2014) sostiene que el artista es un sujeto socialmente capacitado para producir arte, se trata de una producción social de valor. A partir de una lectura del capítulo VI (inédito) de *El capital* y de Simmel, argumenta que la división del trabajo separa (autonomiza) el producto de sus contribuyentes, lo cual no sucede en el arte, reiterando que el trabajo creativo se relaciona con el capital no en el proceso de producción sino en el mercado; se trata de una subsunción formal al proceso capitalista.

Nos parece que Durán (2014) ubica adecuadamente el debate sobre las características del artista en tanto productor de mercancías y sus relaciones con el capital, sin embargo, su argumentación es válida solo para algunos segmentos de la producción artística. En este sentido Williams (1981) intentó dar cuenta histórica del estado

del productor cultural a medida que salía del mecenazgo y transitaba al mercado, pasando de la producción artesanal directa para el mercado a una fase posartesanal en la que, al principio, los productos culturales son distribuidos por un intermediario del mercado. Lentamente, este intermediario se vuelve más productivo, invirtiendo en la compra de trabajo con fines de lucro, es quien tiene relaciones directas con el mercado, no los artistas. En el siglo XIX, un proceso más complejo ve al artista trabajando como un profesional del mercado, involucrándose mucho más directamente en el proceso de comercialización y, a través de los derechos de autor y regalías, tiene una participación directa en las ganancias. La siguiente etapa es el profesional corporativo, donde los grandes productores culturales emplean directamente a trabajadores asalariados a tiempo completo. Williams considera que esto es más extenso en el sector de los “nuevos medios”: cine, radio y televisión, donde están involucrados altos niveles de capitalización y tecnología. Aunque esto parecía probable para Williams a principios de la década los ochenta, resultó no ser todo el caso.

Esta línea de discusión nos remite a los planteamientos fundacionales de Marx, ([1867] 1975); partimos de considerar que el artista realiza un trabajo que genera una *mercancía*, es decir un *objeto* que satisface necesidades, sean éstas materiales o subjetivas, es un valor de uso; pero que además tiene también un valor de cambio. En el capítulo V de *El capital* desarrolla la categoría trabajo en tanto actividad humana, se trata de la relación entre el ser humano y la naturaleza, su metabolismo. Dos aspectos son fundamentales para nuestro objetivo: en primer lugar, es una actividad que abarca la integridad de sus cualidades como especie: no solo su corporeidad material, sino también su capacidad subjetiva y simbólica, “...ha modelado... en su cabeza...imaginación... voluntad orientada a un fin...” (Marx, 1975, p. 216); en segundo lugar, es una actividad que realiza y concreta al mismo ser humano, en tanto es precisamente condición de su existencia y es resultado de ella, el trabajo no solo provee los medios para su reproducción biológica sino también social, es a través de ejercer dicha actividad que logra constituirse como especie concreta.

La naturaleza del ser humano es su materialidad corpórea y sus capacidades subjetivas y simbólicas, mismas que tiene que reproducir de manera cotidiana, sus necesidades son por tanto de esa misma índole, Marx

argumenta ([1867] 1975, p. 43) “La naturaleza de esas necesidades, el que se originen, por ejemplo, en el estómago o en la fantasía, en nada modifica el problema”. Marx nos recordará que ese proceso metabólico con la naturaleza es una interacción con esta, pero también consigo mismo, una relación entre congéneres, una relación social, a través de la cual se desarrollan las cualidades humanas. En la medida que se desarrollan estas, su capacidad productiva se eleva, y sus necesidades subjetivas también. En esta línea, al discutir la diferencia entre el trabajo que es productivo y aquel que es improductivo, Marx crítica la manía de establecer su delimitación a partir de su contenido material, por lo que argumenta las especificidades de ciertos procesos laborales que no necesariamente generan un producto material, exponiendo los casos de las mercancías suntuarias, los trabajos que pueden efectuarse como parte de la producción material y fuera de ella —el ejemplo que expone es el de la confección de un pantalón, que puede estar integrado en el mismo producto o que puede estar separado de él y contratarse como un servicio, el del sastre, aun siendo el mismo trabajo—, y aquellos que se realizan al mismo tiempo que se consumen.

El otro argumento tiene que ver con la distinción entre trabajo productivo e improductivo, y el proceso de subsumición del trabajo al capital. Marx ([1933] 1971) señala que:

El mismo trabajo (por ejemplo, jardinería, sastrería (*gardening, tailoring*, etc.) puede ser realizado por el mismo trabajador (*workingman*) al servicio de un capitalista industrial o al de un consumidor directo. En ambos casos estamos ante un asalariado o jornalero, pero en un caso se trata de un trabajador productivo y en el otro de uno improductivo, porque en el primer caso ese trabajador produce capital y en el otro no; porque en un caso su trabajo constituye un elemento del proceso de autovalorización del capital, y no así en el otro (pp. 84-85).

Muchos de esos tipos de trabajo se presentan inicialmente como servicios, pero van siendo subsumidos a través, tanto del mercado (predominio del capital comercial), como directamente de su subordinación en el (y del) proceso de trabajo capitalista. Esta subordinación permite la reproducción ampliada, al mismo tiempo que

la producción (material e inmaterial) se hace más compleja, sofisticada y diversa. El desarrollo de la misma relación salarial permite modificaciones sustanciales a las necesidades de reproducción de la fuerza de trabajo, la cual se ratifica como una demanda importante para el sistema capitalista, por su parte el consumo dispendioso, de lujo del capital, es cada vez más amplio.

De esta manera, Marx plantea la categoría de producción inmaterial, señalando que tiene dos posibles formas de realización: una, la de poder separar producción de consumo (por ejemplo, algunos productos artísticos) y; dos, producirse al mismo tiempo que se consumen (por ejemplo, el médico), sin embargo, afirma que en ambos casos la producción capitalista sólo tiene lugar de manera limitada (Marx, [1933] 1971, p. 85), afirmación que hay que valorar considerando el desarrollo capitalista de la época.

En esta línea de argumentación, De la Garza (2017) plantea que la teoría económica convencional asimila las diferencias entre producción material e inmaterial a conceptos como tangibles e intangibles, lo cual es insuficiente para dar cuenta de las especificidades de trabajos como los de elaboración de software, el diseño o el servicio de los meseros en un restaurante (p. 10). Considera que en la sociedad contemporánea se han generado calificativos como atípicos, no estructurados o informales, para referirse a trabajos que tienen particularidades que los diferencian de la acepción clásica, argumenta que sus definiciones son fundamentalmente descriptivas y no atienden conceptualmente sus nuevas características; por ello propone la categoría de *trabajo no clásico*, el cual puede implicar una relación directa con el consumidor (cliente), éste puede estar inmerso en el mismo proceso laboral, por lo que altera sus distintos componentes (por ejemplo, control, espacio de actividad), en él puede predominar el aspecto simbólico del producto sobre la objetivación física (De la Garza, 2009). Identifica tres tipos de trabajo clásico, que pueden mezclarse entre ellos o, incluso, con el clásico: interactivo, producción de símbolos sin intervención del cliente, el que requiere la interacción con el cliente. En el desarrollo de la categoría, debate con diversas teorías que han buscado dar una connotación novedosa o distinta al trabajo no clásico, entre ellas somete a revisión crítica el concepto de *trabajo inmaterial* de Lanzarato y Negri (2001) y la perspectiva de Durand (2010) sobre la *activi-*

dad de servicio.

De la Garza concluye que el trabajo no clásico reconoce la posible predominancia de lo emocional, lo estético, lo cognitivo o lo ético, entendiendo que estas son parte de toda relación social; la relación laboral con el cliente puede ser interactiva, que incluye significados y tiene distintas intensidades; en este sentido es relevante poner atención al trabajo del cliente; el conocimiento tecnocientífico, como resultado de la división del trabajo y de la especialización, si bien se incrementa al mismo tiempo que se desarrollan trabajos menos calificados y prácticas de sentido común; estos trabajos están sujetos a la leyes del valor y de acumulación de capital; el control del capital sobre el trabajo adquiere nuevas formas, por lo que debe entenderse que la flexibilidad del trabajo no implica la existencia de un sometimiento voluntario.

Desde el punto de vista de Antunes (2009), a partir del proceso de reestructuración productiva de la década de los setenta del siglo pasado, se ha ido definiendo una nueva morfología del trabajo, que muestra dos tendencias mundiales: por un lado, informalización de la fuerza de trabajo e incremento de la precarización de los trabajadores y, por otro, una mayor intelectualización del trabajo. Los cambios en los procesos productivos —introducción de la *lean production*, la creciente tecnificación— demandaron un nuevo tipo de trabajador, polivalente, además se amplía el trabajo inmaterial, elevando la productividad y la producción de plusvalor. Estas formas de producción incrementan la informalización laboral, en sus múltiples expresiones, pero también establece diferencias entre los trabajadores. En particular señala la polarización piramidal, en la punta los ultracalificados y en la base la precarización y el desempleo. En esta fase del capitalismo hay una apropiación creciente de las capacidades cognitivas del trabajo. Lo que destaca Antunes (2009) es que hay una

...mayor interrelación, una mayor interpenetración entre las actividades productivas y las improductivas, entre las actividades fabriles y de servicios, entre las actividades laborales prácticas y las actividades de concepción, que se expanden en el contexto de la reestructuración productiva del capital. Lo que remite al desarrollo de una concepción ampliada para comprender la forma de ser del trabajo

en el capitalismo contemporáneo, y no a su negación (p. 36).

Sintetizando, lo que podemos concluir es que el trabajo del artista genera una mercancía. Ésta, en tanto valor de uso, satisface una necesidad que tiene una fuerte connotación subjetivo-simbólica, mayor que en otras mercancías, por lo que puede ser asimilada como producción inmaterial, lo cual le da connotaciones específicas en la relación producción-consumo y en la esfera de circulación. Además, en tanto valor de cambio, se ve sujeto a las determinaciones fundamentales de las leyes del valor y de acumulación, sin embargo, esto se ve matizado en la medida que la producción artística no está sometida totalmente a las relaciones capitalistas, es decir, que aun en ella se mantienen relaciones y formas productivas no típicas a la del capital-trabajo asalariado, aunque esta las subordina y las hegemoniza, en este sentido se trata de una subsunción formal, aunque se van constituyendo segmentos que son subsumidos realmente a la lógica del capital. En la medida que el mercado del arte se desarrolla, se van estableciendo condiciones para que el capital subsuma la producción, el artista-artesano se ve subordinado por las relaciones mercantiles del mecenazgo y, posteriormente, por el desarrollo de una cadena de comercialización-distribución que es dominada por el capital comercial —galeristas, propietarios de espacios de producción y representación—, evolucionando hacia la constitución de compañías que propiamente son empresas capitalistas que contratan al artista como asalariado (de manera directa o bajo formas legales que invisibilizan esta relación). Así los sistemas de producción artística son una configuración de relaciones que son hegemonizadas por el capital, de tal forma que el trabajo artístico adquiere la connotación de un trabajo no clásico.

El trabajo del artista, originalmente normado y definido por reglas corporativas y de prestigio —alejado ya del artesanado— va transitando hacia la regulación por las fuerzas del mercado, por las reglas del capital, en esa medida, su delimitación en relación a otras ocupaciones va adquiriendo la connotación de profesión, de un trabajador especializado con una alta y exclusiva calificación (cualificación), pero ante una producción cada vez más amplia, “masiva”, pierde su estatus excepcional, convirtiéndose en un título huidizo, en con-

flicto, que es solucionado vía negociación institucional (formación, educación y distinciones), por el camino del mercado y/o el reconocimiento de las cualidades. De esta manera, a lo largo del siglo xx, el artista se incorpora al mercado laboral, ciertos segmentos avanzan hacia su proletarianización al mismo tiempo que otros mantienen su carácter de productor independiente, las dinámicas de estos segmentos dependen tanto del mercado artístico específico como de los territorios en que se desenvuelven, el desarrollo de las tecnologías posibilitan la creación de nuevas mercancías que compiten con las viejas clasificaciones del mercado del arte o bien de otras que dan nueva vitalidad, tal es el caso del diseño.

EL MERCADO DE TRABAJO DE LOS ARTISTAS EN LA ECONOMÍA NEOLIBERAL: CONTINGENTE, FLEXIBLE, ATÍPICO. NO CLÁSICO

A partir de mediados de la década de los setenta se inicia una forma de reproducción económica social cuyos ejes de acumulación se centran en el uso intensivo de las tecnologías de la información y la comunicación, así como en la flexibilidad laboral, expandiéndose a nivel mundial y bajo el impulso de las reformas y políticas económicas de corte neoliberal. En este contexto, y en la medida que se profundiza la fragmentación de los procesos de producción y la división técnica del trabajo, las actividades del sector servicios se incrementaron aceleradamente, generándose nuevos empleos y ocupaciones. Actividades como el turismo, servicios de cómputo, divertimento-espectáculo, entre otros, se convierten en procesos productivos, impactando de manera importante la composición y estructura económica y social (Sánchez y Campos, 2014). Entre los empleos que logran un mayor crecimiento está el de los artistas.

Menger (2006) señala que el trabajo artístico se incrementó desde la década de los ochenta en los países desarrollados, en Francia se incrementó en 98 % entre 1982 y 1999, en tanto que en EUA se elevó en 78 % entre 1980 y 2000, siendo mayor el crecimiento del empleo femenino (excepto en el caso de los músicos). Este crecimiento fue derivado del incremento del gasto público en la década de los setenta, el desarrollo de las organizaciones civiles y, particularmente, está vinculado

con los sectores audiovisual, radiodifusión y nuevas industrias. Esta dinámica del empleo artístico se mantiene durante el presente siglo, con base en los datos de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos [OCDE] (2018) se puede observar que entre 2005 y 2016 la tasa de crecimiento del empleo en la rama de “Actividades creativas, artísticas y de entretenimiento” fue de 19.8% en Alemania, 9.9% en Francia, 9.6% en EUA, 11.0 % en Reino Unido y 16.7% en México, siendo superior al empleo total (salvo en el caso del Reino Unido, el cual fue de la misma magnitud). La cuestión que se discute ahora es sobre sus condiciones laborales.

En el ámbito de las teorías económicas dominantes, se identifica el libro de Baumol y Bowen (1966) como la obra fundacional de la economía de la cultura o, como lo señala Blaug, de la economía del arte (2001); en dicha obra se plantea el uso de la herramienta conceptual económica para analizar algunas de las actividades artísticas en Estados Unidos, el subtítulo especifica: “estudio de los problemas comunes al teatro, ópera, música y danza”. En ella se examinan las formaciones de los artistas y su relación con los ingresos, apuntando algunas características laborales y los problemas de financiamiento. Uno de sus resultados más importantes es que en las artes escénicas los salarios se incrementan menos que los demás, pero que su participación en los costos totales es muy alta (más del 70 %) y que estos se elevan más fuerte que los de otros sectores; fenómeno contradictorio que será denominado como *Enfermedad de Baumol*. Así se va definiendo el campo de la economía de la cultura, desarrollando diversas líneas de investigación, una de ellas el mercado de trabajo.⁶ En un recuento de los hallazgos hechos sobre mercado laboral artístico, Blaug (2001) destaca su peculiaridad, con empleos de tiempo parcial, los años de escolaridad tienen poca influencia y exceso de oferta casi crónico.

Por su parte, Menger (2006) realiza un análisis de información de distinta índole, llegando a la conclusión de que el trabajo artístico se ejerce bajo acuerdos contingentes, en tanto que los de largo plazo van desapareciendo, las empresas utilizan formas flexibles de producción privilegiando las contrataciones por tiempo y obra deter-

⁶ Palma y Aguado (2010) hacen un recuento del desarrollo del pensamiento económico estándar, dominante, definiendo la peculiaridad de los bienes culturales, las características de su oferta y demanda, así como las principales problemáticas abordadas. Considerando la amplitud de esos desarrollos, a continuación solo nos centraremos en lo relativo al mercado de trabajo.

minadas, además de que usan la reputación o prestigio como criterios de empleabilidad, lo cual contribuye a la desigualdad y la inestabilidad laboral. No obstante, los artistas aprenden a generar estrategias de sobrevivencia, incrementando su capital humano, lo cual aumenta la desigualdad de ingreso proveniente de la diversidad de talento y de las tecnologías utilizadas. Identifica que el mercado artístico se puede caracterizar como de competencia monopolística imperfecta, en donde también juegan pequeñas organizaciones (que se incrementaron en esos años), predominando grandes empresas que administran los precios frente a la incertidumbre de mercado. Destaca que el análisis de las trayectorias artísticas ilustra la administración de los riesgos a que son sometidos: empleos múltiples, versatilidad de los roles de ocupación, diversificación de los vínculos laborales y la transferencia de ingresos del apoyo público, el seguro social y los programas de seguridad social (Menger, 2006, p. 806).

Las características anteriores si bien son tendencias generales al mercado laboral de los artistas, Menger (1999) señala la existencia de diferencias en intensidad y frecuencia en función de los sectores que lo componen y las formas de organización del proceso de creación. En el caso de los tipos de contratación, observa que los de largo plazo aún existen en las grandes corporaciones —por ejemplo, orquestas y compañías de danza—, pero tienden a ser sustituidos por los de corto plazo, lo que permite a las empresas mayor flexibilidad y disminución de costos; esto se combina con el incremento del trabajo independiente (que predomina entre los escritores y las artes visuales). De esta manera, Menger considera que la flexibilidad y el empleo temporal son características del trabajo artístico, que están determinadas por: la originalidad y diferenciación de sus productos (obras); por los requerimientos de algunos sectores (cine, juegos) de integrar un número de ocupaciones distintas; por lo impredecible de los gustos del consumidor (público) y la incertidumbre propia del proceso creativo (innovación y versatilidad de los gustos). Considera que la flexibilidad se expresa a través de los contratos basados en el desempeño, la transmisión de información sobre las capacidades de los artistas y la búsqueda de minimización de los costos por parte de las empresas.

Por lo anterior, al considerar el caso de la producción del cine, en la cual se ha dado un proceso de desinte-

gración vertical (usando la subcontratación), argumenta que la flexibilidad transmite la incertidumbre a los trabajadores subcontratados. La posibilidad del desempleo está latente al final de cada contrato, lo cual parece ser compensado por el pago de altos salarios por hora. Estas condiciones hacen que los artistas generen sus portafolios, convirtiéndose así en gestores de su carrera. Así, concluye que el autoempleo es el estatus laboral más frecuente en el mercado artístico, lo cual genera una ilusoria autonomía e independencia, pero que es confrontada cuando se está fuera de los círculos de éxito y se cae en situaciones de precariedad. En este sentido, destaca que los ingresos medios de los artistas son menores que los de otros grupos profesionales con similar capacitación y calificación, existiendo un alto grado de desigualdad entre los sectores artísticos y al interior de cada uno de ellos.

Por su parte, Throsby (2007) presenta un estudio sobre los artistas en Australia (actores, bailarines y músicos), basado en información del periodo de 1983 a 2002, señalando que sus hallazgos poco difieren de la situación en otros países. Su exposición la hace en tres rubros:

- *Educación y entrenamiento*: el aprendizaje de las habilidades de los artistas es por distintos medios, formales e informales, en muchas ocasiones inician su formación a temprana edad, la refinación técnica es importante y por ello permanente; de acuerdo a los datos que ofrece se observa que, entre los actores, bailarines y músicos, se incrementa rápidamente la formación universitaria y en escuelas especializadas, aunque es relevante el aprendizaje en el trabajo y las prácticas autodidactas. Un aspecto que destaca es que si bien existe un número de artistas que goza de un salario (al laborar en compañías de teatro, orquesta o similares), la mayor parte trabaja de manera independiente, con una gama amplia de empleadores.
- *Tiempo e ingresos*: considera que los mercados laborales se caracterizan por un exceso de mano de obra, lo cual induce al multiempleo, por ello los contratos de corto plazo permiten la facilidad para su entrada y salida, por lo que, en su trayectoria, los artistas tienen uno o más empleos, identificando tres principales: el propiamente artístico (creativo), los relacionados a éste (por ejemplo, enseñanza) y

el ajeno a éste. Según sus datos, solo puede identificar una tendencia hacia el aumento de tiempo dedicado a su empleo artístico, contrastando con el relativo estancamiento de sus ingresos, argumenta que las tasas de pago horarias no han crecido a la par que la de otros sectores.

- *Factores que afectan la carrera artística:* entre los positivos, destacan, el talento como fundamental, y, en segundo término, la formación y el apoyo familiar; en tanto que en los negativos predominan los factores económicos.

En sus conclusiones, Throsby (2007) alude a las nuevas tecnologías, por lo que se pregunta sobre su impacto en la creatividad artística, en la transformación de los procesos de producción y distribución artística, así como la posible existencia de un nuevo tipo de actor, bailarín o músico. Por ejemplo, los escenarios y tiempos de representación, que ahora son completamente distintos y no necesariamente en vivo, lo cual afecta a la creación y satisfacción (realización) del artista.

Por otro lado, las peculiares condiciones y características laborales de los artistas han sido también una preocupación de los gobiernos y los organismos internacionales, esto atendiendo a la relevancia social que tienen sus actividades. Al respecto, la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) emitió en 1980 las siguientes recomendaciones sobre la condición del artista:⁷ *a)* reconocimiento del derecho a gozar de seguridad y los seguros sociales establecidos; *b)* afirma el derecho a ser considerados como trabajador cultural, así como la necesidad de mejorar las condiciones laborales y de seguridad social, independientemente de su condición de asalariado o no; *c)* la protección, defensa y apoyo a los artistas y a su libertad de creación; *d)* la elaboración de políticas que incidan en la formación de los artistas así como en la educación artística y cultural de toda la población. La Unesco ha mantenido su preocupación sobre la situación de los artistas, pero a partir de inicios de la presente década forma parte de su perspectiva de la economía

⁷ Hay que recordar que la cultura forma parte de los derechos humanos. Además, parte de una definición amplia del artista: "Se entiende por *artista* toda persona que crea o que participa por su interpretación en la creación o la recreación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación" (Unesco, 1980, p. 159).

creativa, que es calificada como altamente informal, en especial en los países en desarrollo, donde los artistas (músicos, artesanos, intérpretes e incluso diseñadores y técnicos profesionales) laboran fuera de la regulación gubernamental (Unesco, 2013; 2015).

La Organización Internacional del Trabajo (OIT) también ha llevado a cabo varios eventos para atender sus condiciones, ubicándolo como trabajo atípico, en el que predominaba el trabajador independiente, por cuenta propia o que se encuentra en la economía informal, por lo que supone que estarían sin protección legal y sin seguridad social (OIT, 2004a y 2004b). En su informe de 2014 ubica las tendencias laborales en las industrias de los medios de comunicación y la cultura,⁸ entre ellas destacamos las siguientes: se está incrementando el empleo en esas industrias, pero bajo la modalidad de trabajo atípico; la formación permanente es cada vez mayor; hay contradicción entre incremento de jóvenes que siguen estudios en estas industrias y la demanda laboral, por lo que este segmento etario es el más afectado por el desempleo y la situación económica; a pesar de que existe un porcentaje alto de mujeres, se mantienen problemas de discriminación, percibiendo menores ingresos y peores condiciones laborales; en el caso específico de las artes escénicas, la crisis de 2008, las nuevas tecnologías y la caída de la demanda afectaron el empleo formal, acentuando el trabajo por cuenta propia, por lo que tienen bajos y variables ingresos, alto riesgo de desempleo, largas jornadas laborales aunque es impredecible y de corta duración (OIT, 2014). Un aspecto que destaca este informe es la diversidad de formas contractuales, vinculadas con la poca claridad sobre su condición laboral como asalariado, por lo que concluye que es necesario definir su estatus laboral y profesional, elaborando medidas de política pública para mejorar y reconocer su trabajo.

El trabajo y el empleo de los artistas: una aproximación a su situación en México

En este apartado presentamos las tendencias del empleo de los artistas y sus condiciones laborales en México,

⁸ Las principales profesiones de los medios de comunicación y la cultura son: periodistas, editores, escritores, agentes, diseñadores y fotógrafos; músicos, cantantes, actores y bailarines; técnicos, productores y directores de cine, televisión y espectáculos en directo; y encargados de vestuario, maquillaje, escenografía, efectos especiales y demás personal (OIT, 2014, p. 3).

basados en las estadísticas oficiales, discutiéndolos con base en lo planteado hasta ahora y tomando en cuenta estudios publicados especializados.

Bulloni (2018) considera que la investigación sobre los artistas como trabajadores en América Latina es aún dispar e incipiente, deficiencia que acontece también en México. En una revisión de los últimos congresos (VI, VII Y VIII) de la Asociación Latinoamericana de Sociología del Trabajo (ALAST) y de la Asociación Mexicana de Estudios del Trabajo (VIII, IX Y X), se ubicaron escasas investigaciones sobre el tema que se aborda en este artículo; sin embargo, destaca que en el VII Congreso ALAST se organizó la mesa *El trabajo Artístico y Técnico en el Contexto de la Industria Cultural*,⁹ donde se presentaron 21 ponencias, en la que predominaron estudios sobre los músicos (7), el trabajo de los sectores de cine-video (5) y sobre la danza (3); refiriéndose a casos de Brasil (13), Argentina (5) y México (2); las problemáticas abordadas fueron principalmente sobre las condiciones laborales y la formación de los artistas. Con base en la revisión efectuada, podemos señalar que la investigación sobre el trabajo de los artistas en México es reciente y con perspectivas diferenciadas; si bien existen escritos pioneros desde la década de los setenta del siglo pasado, se observa que estos solo abordaban tangencialmente las condiciones laborales de los artistas, refiriéndose de manera general a su situación económica y social. Es en el presente siglo cuando se desarrollan estudios más sistemáticos sobre el arte como actividad productiva y social, iniciando investigaciones sobre el mercado laboral artístico, de algunos de sus segmentos; en esta línea destacan los trabajos de Néstor García Canclini y Ernesto Piedras que han realizado diversos estudios sobre las industrias culturales, y, en una perspectiva más sociológica, las investigaciones de Rocío Guadarrama sobre el trabajo de los músicos profesionales.

García y Piedras (2006) consideran que las industrias culturales tienen una gran relevancia, por lo cual reconocen la necesidad de contar con información estadística sobre su aportación económica. Piedras (2004) calculó el valor que generaban las industrias protegidas por derechos de autor, encontrando que en 1988 aportaban el 4.12 % del PIB nacional, pasando a 5.4 % cinco años

después y para 1998 el 6.7 %;¹⁰ asimismo, calculó que para esos mismos años generaron el 2.4, 3.4 y 3.7 % del empleo nacional. Su trabajo es muy importante, pues además de ser pionero, alcanza su objetivo de colocar en la palestra académica y oficial la relevancia de tales industrias. Sin embargo, para los objetivos de nuestra investigación, su delimitación es muy amplia y abarca sectores ajenos a la actividad artística, por ejemplo “Fabricación de tintas para impresión” o “Comercio al por menor de libros”.

En este contexto y como parte de la reconceptualización de las industrias culturales referida en el primer apartado, el Instituto Nacional de Estadística y Geografía [Inegi] (2013) elaboró la Cuenta Satélite de Cultura del Sistema de Cuentas Nacionales, con la finalidad de calcular de manera más precisa su relevancia económica. En sus estimaciones se incorporan actividades que, si bien se realizan en otros sectores, en una acepción más amplia se trata de labores culturales —es el caso del diseño— o que bien por sí mismas han sido tradicionalmente consideradas como de “menor relevancia” o han sido marginadas de esa categoría, por ejemplo, la artesanía. Además, se integran actividades que pueden ser consideradas como parte de los procesos de distribución o realización. De esta manera, obtiene que para 2008 este sector cultural aportaba a la economía nacional el 3.4 % del valor agregado y el 3.3 % del empleo, y para 2017 era de 4.1 % y 3.2 % respectivamente. Considerando la metodología seguida y los resultados publicados, no es posible desagregar las actividades consideradas tradicionalmente como artísticas, que son objeto de nuestro estudio.

Concentrándonos solo en el empleo, el Sistema de Cuentas Nacionales (SCN) ofrece información relevante, pero es necesario tomar en cuenta que ha tenido cambios metodológicos a lo largo de su historia. En una serie que va de 1970 a 1989, las actividades culturales y artísticas se encuentran agregadas en la rama denominada como “Servicios de Esparcimiento”, la cual aportaba el 0.45 % del empleo nacional en 1970 y tenía una tendencia a disminuir en términos relativos, cayendo a 0.28 % en 1989. Esta tendencia se mantiene en la nueva serie que va de 1988 a 2004, en la cual representaba el 0.47 % y cayó al 0.38 %, respectivamente. Sin embargo, ya en

⁹ En el Congreso hubo una mesa sobre *trabajo inmaterial*, en la cual se abordaron aspectos teóricos y se presentaron resultados de investigación, varios relacionados con el trabajo de las industrias de la comunicación y la información.

¹⁰ En cálculo incluye a las industrias base, las interdependientes, parcialmente relacionadas y aquellas que tienen una escasa relación; en el caso de 1993 y 1998 añade el valor de las industrias ilegales e informales.

la serie más reciente, se pueden identificar dos ramas del empleo artístico; “Artistas, escritores y técnicos independientes” y “Compañías y grupos de espectáculos artísticos y culturales”, las cuales aportaban en 2003 0.14 % del empleo nacional, disminuyendo a 0.13 % en 2017, en términos absolutos habían pasado de 46 404 a 53 592 personas.

Otra fuente estadística que publica el Inegi (2018) es la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo (ENOE), que tiene un alto rango de confianza, con información detallada, por lo que es de uso frecuente en estudios académicos. Considerando el marco teórico expuesto, con la finalidad de delimitar el empleo artístico, recurramos la clasificación basada en el Sistema Nacional de Clasificación de Ocupaciones 2011 (antes se utilizaba el Catálogo Mexicano de Ocupaciones), en ella se identifican más claramente las actividades profesionales artísticas tradicionales, obtenemos las diez ocupaciones que se presentan en el cuadro 2. Esta variable aparece en el formato de entrevista de la ENOE y corresponde a la pregunta 3: ¿Cuáles son las tareas o funciones principales que desempeña en su trabajo?, la cual es codificada posteriormente. Por estas características, usamos esta fuente para hacer un primer análisis del empleo de los artistas y sus condiciones laborales; antes de presentar los resultados, en el cuadro 2 se presenta una comparación de los cálculos del empleo de los artistas según las fuentes del Inegi mencionadas, destacando las grandes diferencias que hay. En tanto que en el gráfico 1 se observan los datos del empleo de los artistas en México, de 2005 a 2018; en virtud de que hubo una reconfiguración de la ENOE (Inegi, 2018), se marca una diferencia muy fuerte entre 2011 y 2012, destacando la tendencia de 2012 al 2018, incrementándose el número de artistas en 39 %; en tanto que el SCN (Inegi, 2017a, 2017b y 2018) reporta una tendencia lineal de crecimiento. Esta tendencia es acorde con lo que hemos señalado en el apartado anterior para varios países capitalistas avanzados, que muestran la creciente importancia del trabajo artístico en la sociedad contemporánea (Menger, 2006).

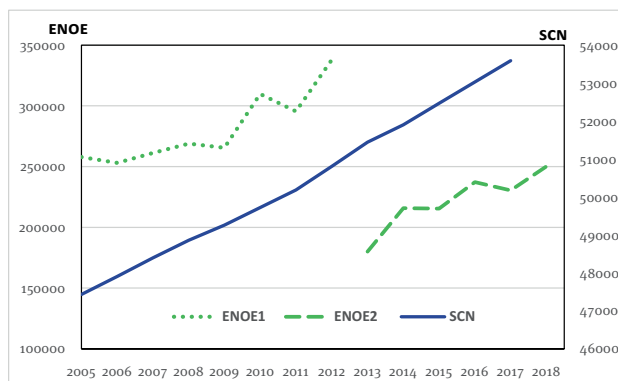
Cuadro 2. La ocupación artística en México

Fuente	Rama o profesión	Total rama	Total
SCN 2017	7,115 artistas, escritores y técnicos independientes	698	53,592*
	7,111 compañías y grupos de espectáculos artísticos y culturales	52,894	
SCN Cuenta Satélite de la Cultura 2017	Pintura y Escultura	1,615	38,241
	Danza	110	
	Teatro	439	
	Música	1,769	
	Conciertos	34,308	
	Pintores	9,459	
	Dibujantes y diseñadores	77,115	
	Escultores	1,516	
	Escenógrafos	2,727	
	Compositores y arreglistas	2,372	
ENOE 2018	Músicos	127,444	250,100
	Cantantes	15,846	
	Bailarines y coreógrafos	5,741	
	Actores	6,146	
	Escritores y críticos literarios	1,734	

Nota: *Si se incluyen a los trabajadores sin remuneración se alcanza un total de 56 161 personas.

Fuente: elaboración propia con base en Inegi (2017a, 2017b y 2018).

Gráfico 1. Los artistas en México, 2005-2018



Fuente: elaboración propia con base en Inegi (2017a y 2018).

Cuadro 3. Indicadores sociodemográficos y educativos de los artistas en México, 2018

	No.	Índice de feminización	Edades promedio		Con educación superior %	
			H	M	H	M
Pintores	9,459	52.8	37.2	45.9	46.6	71.1
Dibujantes y diseñadores	77,115	54.6	34.7	30.0	99.9	99.7
Escultores	1,516	22.2	37.3	40.2	76.6	40.1
Escenógrafos	2,727	55.0	28.8	47.0	32.8	86.8
Compositores y arreglistas	2,372	0.0	36.1	---	40.8	---
Músicos	127,444	5.5	37.3	26.8	23.3	46.2
Cantantes	15,846	26.8	42.9	35.2	39.5	50.6
Bailarines y coreógrafos	5,741	74.4	24.6	26.2	7.6	61.7
Actores	6,146	44.5	31.7	25.8	56.4	67.7
Escritores y críticos literarios	1,734	12.2	51.7	70.6	89.9	100.0
Total	250,100	26.9	37.0	31.3	46.6	71.1

Fuente: elaboración propia con base en Inegi, 2018.

A fin de aproximarnos a las características de los artistas y sus condiciones laborales, nos centramos en la información de 2018, quedando pendiente un análisis de sus antecedentes. En el cuadro 3 presentamos una síntesis de indicadores sociodemográficos, del cual destacamos lo siguiente:

- a) la composición del mercado laboral de los artistas se ve altamente concentrado en dos grandes segmentos, *dibujantes y diseñadores y músicos*, ambos representan el 80 % del total;
- b) el promedio del índice de feminización está por debajo de la media nacional (38.4), los casos extremos son los segmentos de *compositores y arreglistas, músicos y escritores y críticos literarios*, cuyo índice es muy bajo, lo cual sugiere que persiste la existencia de prácticas de exclusión señaladas por Furió (2000) y la OIT (2004), y en el otro extremo estaría el caso de *bailarines y coreógrafos*, que ha sido un segmento tradicionalmente con predominio femenino;
- c) el promedio de edad de los artistas es inferior al de los ocupados en el total nacional, sin embargo, *escritores y críticos literarios, pintoras, escultoras y escenógrafas* tienen una edad muy alta, que sugiere periodos de formación y reconocimiento más prolongados;
- d) el grado de escolaridad está por encima del promedio nacional, pues el 46.6 % de hombres y el 71.1 % de mujeres tienen estudios de nivel superior, es de subrayar que salvo en el caso de los *escultores*, el porcentaje de mujeres es mayor.

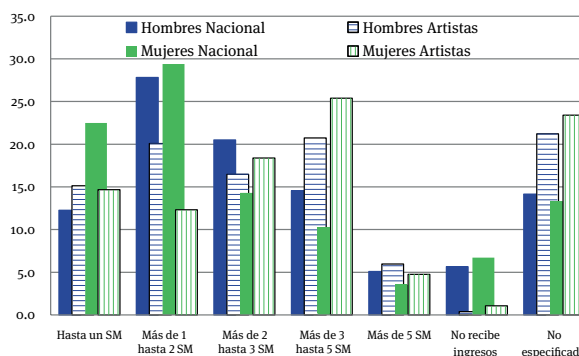
Las últimas características coinciden con lo encontrado por Throsby (2007) en su estudio sobre los artistas en Australia.

Considerando el alto nivel educativo, se esperaría que los ingresos de los artistas fuesen más altos que el promedio nacional, al respecto en el gráfico 2 se aprecia¹¹ que hay una proporción ligeramente mayor de artistas en el estrato más alto de ingreso en relación al promedio nacional, tanto en hombres como en mujeres, sin embargo, el porcentaje de artistas que está en los dos estratos más bajos es relevante: 35 % de hombres

y 27 % de mujeres. Estos rangos de ingreso contrastan con los ocupados que tienen el mismo nivel educativo, en los dos estratos de ingreso más bajo se ubica el 22.2 % y en el estrato más alto el 12.6 %, contra el 33.0 % y 5.7 %; este rasgo coincide con lo señalado por Menger (1999), y si bien los datos no permiten mayor desagregación para identificar lo que serían los “estrellas” con altos ingresos, es posible dejar bosquejada la idea de “disonancia de estatus” planteada por Furió (2000).

En términos de segmentos, relacionando los artistas que tienen educación superior con los estratos de ingreso se observa que en los más altos se ubica el 100 % de los *escritores y críticos literarios*, 72.2 % de los *compositores y arreglistas* y el 65.4 % de las *bailarinas y coreógrafas*; por el contrario, en los estratos más bajos de ingreso se encuentran los *escenógrafos* (100 % hombres y 82.5 % mujeres), el 100 % de los *bailarines*, 87.4 % de los *actores*, 69.2 % de los *músicos*. Además, existen 2 990 hombres y 2 909 mujeres que tienen estudios de posgrado, de los cuales, en el estrato 4 de ingresos se ubica el 73.0 % de los primeros y solo el 3.0 % de las mujeres. No es clara la correlación entre los niveles educativos y estratos de los ingresos, los datos anteriores sugieren que depende más de las características específicas de cada segmento laboral, existiendo un sesgo de género muy fuerte.

Gráfico 2. Estratos de ingreso de los artistas y promedio nacional (%)



Fuente: elaboración propia con base en Inegi, 2018.

Lo anterior puede también tener como explicación el que los estudios superiores de los artistas tienen poco que ver con su profesión: de los 29 764 músicos que tienen estudios superiores, solo el 26.4 % están relacionados con la música y el 31.2 % son del área de ciencias sociales. Por el contrario, el 89.4 % de los dibujantes y

¹¹ Es necesario considerar que más del 20 % de los artistas no tienen especificado su nivel de ingreso.

diseñadores estudiaron técnicas audio-visuales y producción de medios o diseño. Será necesario indagar sobre las posibles explicaciones de esta situación, pues no coincide plenamente con lo encontrado por Throsby (2007) y quizá los niveles educativos tendrían que ver con demandas del mercado laboral (por ejemplo, el caso de los dibujantes, que requieren una alta especialización), con las estrategias de sobrevivencia ante un exceso de oferta, con la posesión de habilidades, entre otras.

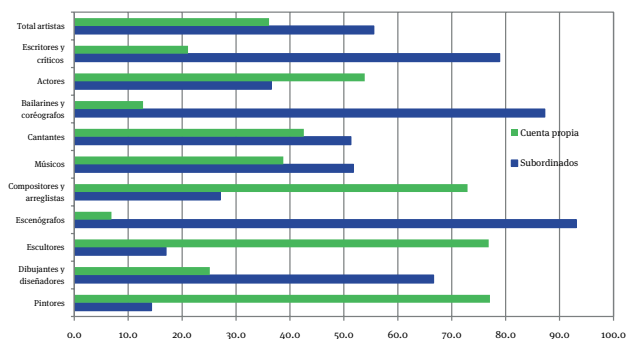
De acuerdo a los estudios mencionados anteriormente, una de las características atribuidas al mercado de los artistas es el predominio de relaciones laborales inestables, basado en el trabajo independiente (*freelance*) o en contratos informales. En el caso mexicano se observa que el 36.1 % son trabajadores por cuenta propia y de los asalariados (que representan el 55.5 % del total) el 54.4 % no tiene contrato por escrito. Si a esto consideramos que dos tercios de los artistas que laboran por su cuenta se clasifican como micronegocios (es decir son autoempleados), se puede concluir que el 60.1 % tiene una relación laboral inestable o como señala Menger (2006) bajo contratos contingentes. Poco más del 75 % de pintores, escultores, compositores son trabajadores por cuenta propia; por el contrario, escenógrafos, dibujantes, bailarines y escritores son mayoritariamente asalariados y tienen altos porcentajes de contratación indefinida o de base. En este aspecto, el segmento de los músicos destaca porque si bien el 51.8 % es asalariado, el 80.3 % labora sin contrato escrito. De esta manera, se puede señalar que se trata de segmentos diversos, de los cuales se subsumen al capital de manera formal poco más de un tercio, en tanto que más del 50 % son subordinados directos.

La precariedad laboral también ha sido analizada como parte de los mercados de trabajo artísticos, según Guadarrama, Hualde y Estrada (2012, p. 215) el elemento fundamental de ella es la condición y el sentimiento de pérdida de seguridad, en unos se trata de pérdida (o deterioro) y en otros la imposibilidad para lograrla; reconociendo que se trata de un término ambiguo, que requiere ser delimitado. Identifican cuatro aspectos que han sido desarrollados: *a)* es un fenómeno multidimensional, en el que inciden las particularidades de los mercados de trabajo y las regulaciones existentes; *b)* es un proceso evolutivo, en función de los procesos económicos y de las políticas públicas; *c)* se expresa de manera más aguda en ciertos sectores: mujeres, jóvenes y emigrantes; y, *d)* se ignora con frecuencia los aspectos subjetivos de la precarización. En su artículo se limitan a estudiar las dimensiones objetivas, que corresponden a un concepto descriptivo de la precariedad en el trabajo.

Sotelo (1998) vincula la precariedad del trabajo con los procesos de flexibilización impuestos por el capital en el patrón de acumulación neoliberal, argumentando que es una de las dos formas de flexibilidad, que se caracteriza por la inseguridad en el empleo, al aumento de la intensidad del trabajo, la disminución de los salarios y la desregulación de las condiciones de protección de los trabajadores: “Esta última forma se asocia a la desigualdad del ingreso, a la pérdida de puestos de trabajo y diversas maneras en que las condiciones de los trabajadores se convirtieron en precarias” (p. 92). Argumenta que dicha precarización ha sido muchos más aguda en México, en tanto economía dependiente.

En este contexto, con la finalidad de lograr una aproximación a esta categoría, se trató de identificar aquellos datos que dieran cuenta de condiciones de trabajo inestables, inseguras; además se consideró necesario distinguir las variables utilizadas según fuesen por trabajadores asalariados o por cuenta propia. De esta manera, se construyó un par de indicadores de precariedad en las condiciones laborales, que para el caso de los trabajadores por cuenta propia incluye a los que no tienen ninguna prestación médica y ejercen sus actividades sin tener un establecimiento, en tanto que para el caso de los asalariados se tomó en cuenta a los que no tenían ninguna prestación médica, ni otro tipo de prestaciones y laboraban sin contrato. Se encontró que el 44.5 % de los trabajadores por cuenta propia y el 43.0 % de los asalariados

Gráfico 3. Los artistas según posición en la ocupación por cien



Fuente: elaboración propia con base en Inegi, 2018.

riados ejercían sus actividades en condiciones laborales precarias. Además, se les agrupó por estratos de ingreso, encontrando que la combinación condiciones laborales precarias con altos ingresos solo la lograba el 2.5 % de los artistas independientes y el 0.8 % de los asalariados.

Una de las formas de enfrentar esta situación ha sido el multiempleo, aunque Throsby (2007) enfatiza el exceso de oferta como explicación, según los datos de la ENOE, solo el 9.3 % de los artistas tienen otro trabajo, entre estos, predominaba el empleo como asalariados en otras ramas (37.3 %) e impartiendo cursos (33.1 %). Será pertinente profundizar el análisis de estos datos pues parecen muy bajos en relación a lo ilustrado por Throsby (2007) y Menger 1999 y 2006); cuestionamiento que se fortalece considerando que Oliva (2017), al estudiar las condiciones laborales en las artes visuales y el diseño gráfico en Nuevo León, encontró que existe una fuerte multiactividad, pues solo el 21.4 % estaban dedicados exclusivamente a la creación artística; en el caso de los músicos profesionales de orquesta, la multiactividad es algo cotidiano, pero tiene múltiples formas y trayectorias, como lo demuestra Guadarrama (2014).

Cuadro 4. Porcentaje de artistas por posición en la ocupación y con condiciones laborales precarias, por estratos de ingreso, 2018

Posición ocupación	Cuenta propia					Trabajadores subordinados remunerados				
	Muy bajos	Bajos	Medios	Altos	Sub Total	Muy bajos	Bajos	Medios	Altos	Sub Total
Estratos de ingreso										
Pintores	39.6	9.3	6.1	5.2	60.1	27.5				27.5
Dibujantes y diseñadores	18.8	27.2	13.9	1.4	61.4	9.9	2.3	1.6		13.9
Escultores	10.7				10.7		47.7			47.7
Escenógrafos		100.0			100.0	15.8	7.8			23.6
Compositores y arreglistas	21.6	4.7	18.8	23.7	68.7					0.0
Músicos	24.5	6.1	6.4	1.4	38.4	37.5	10.9	19.0	1.6	69.1
Cantantes	6.3	9.3	2.8	7.1	25.4	29.7	18.5	5.3		53.6
Baillarines y coreógrafos	21.2		13.5		34.7	11.0		2.7	1.4	15.1
Actores	39.8		0.4		40.2	7.8	4.4			12.2
Escritores y críticos literarios	42.1				42.1			36.0		36.0
Total	23.5	10.9	7.7	2.5	44.5	24.3	7.4	10.4	0.8	43.0

Fuente: elaboración propia con base en Inegi, 2018.

En el caso de los músicos, Guadarrama (2013) constata que ha habido un crecimiento del mercado laboral, al mismo tiempo que se da la profesionalización de las disciplinas relacionadas con él. Ubica una ligera tendencia hacia la descentralización de las orquestas de música de concierto, identificando una agudización de las diferencias entre los músicos que laboran en las grandes orquestas y los músicos multiempleados. Discutiendo

la precariedad laboral, muestra que los músicos profesionales, de orquesta, ilustran claramente el contenido de esa categoría, que “se origina en la desarticulación crónica entre escuela, mercado de trabajo y políticas públicas” (Guadarrama *et al.*, 2012, p. 234; Guadarrama, 2014); argumenta que el trabajo estable en orquestas es cada vez menor, teniendo contratos temporales y tienen que realizar diversas labores (suplencias, enseñanza) para lograr su sobrevivencia. Teniendo como objeto de estudio a los músicos de concierto, presenta una caracterización de su situación laboral (Guadarrama, 2014): predominancia de músicos extras con contratos no formales, de corta duración y sin contrato; su empleo como docentes es muy variable, si bien en las escuelas públicas hay contratos definitivos en las privadas predominan los profesores de hora y sin contrato; dispersión salarial entre distintas categorías, pero su nivel no es tan diferente en relación a otros profesionistas, los que laboran por cuenta propia pueden tener ingresos más altos pero tienen que cubrir su inseguridad laboral y desprotección social; solo los que tienen empleo estable son los que gozan de prestaciones sociales; hay desinformación sobre sus derechos laborales y poca responsabilidad social de parte de los contratantes, en el caso de los empleados por el Estado se han venido deteriorando las condiciones laborales. Existen escasos contratos colectivos de trabajo. Finalmente, utilizando el análisis de trayectorias, identifica cuatro condiciones en las carreras de los músicos: *a)* con estabilidad laboral y proyecto profesional, predomina un empleo principal permanente y empleos complementarios; *b)* con estabilidad precaria y empleos secundarios de subsistencia; *c)* con permanencia discontinua y sin proyecto profesional asegurado y *d)* trayectorias acumulativas precarias. Su investigación es relevante pues no solo aporta una metodología para el análisis del mercado laboral artístico, sino que además explora varias líneas de investigación sobre el caso de los músicos, en especial al considerarlos a través de todo un proceso de producción y de espacios de representación e interacción (Guadarrama, 2018).

Oliva (2017) estudia las condiciones laborales en las artes visuales, la producción audiovisual y el diseño gráfico en Nuevo León, considerando los segmentos del mercado de trabajo y las distintas fases y tipos de procesos de creación, a partir de 42 entrevistas encuentra que solo un tercio de ellos contaba con ciertas garantías

laborales, el 52.3 % se autoemplea; además de la frecuente multiactividad mencionada. Frente a esta situación, el autor señala que los artistas consideran que sus actividades no son reconocidas adecuadamente, persistiendo un estereotipo del bohemio y trabajo improductivo. Las carencias económicas y laborales son elementos que los artistas valoran negativamente para su desarrollo.

Cabe mencionar que en varias investigaciones se ha abordado el trabajo artístico en relación a la actividad y problemática juvenil (García, Urtega y Cruces, 2012), argumentando que frente al desempleo se considera una opción la labor artística. Garabito (2017) realiza una investigación sobre la problemática laboral (estrategias de inserción y permanencia) de los jóvenes universitarios en León, Guanajuato, identifica cuatro tipos de mercados laborales en los que se ubican los jóvenes, uno de ellos lo denomina como empleos informales precarios, en donde estarían, entre otros, los artistas callejeros y escritores de guiones, creadores de software libre, en tanto que, en empleos informales precarios con alta remuneración ubica a compositores musicales, atrillistas de orquesta sinfónica, artistas performance, pintores.

En este mismo contexto, Olvera (2016) estudia a los jóvenes que realizan música rap en tres ciudades fronterizas de México, encuentra cuatro alternativas para el desarrollo de las actividades de rap: comercialización tradicional, promoción cultural, sobrevivencia (autobuses, calles), *narcorrap*. A partir de seis entrevistas a profundidad, realiza varias propuestas analíticas en torno al trabajo de la música rap: *a)* define que estos jóvenes generan bienes simbólicos, usando diversos mecanismos de distribución (formal e independiente, intercambio mano a mano, internet); *b)* destaca que se trata de un conjunto de actividades que son fundamentalmente informales; *c)* desde el punto de vista de su trayectoria, estos artistas viven una fase sincrónica entre su ciclo de vida juvenil y la vida adulta, pues además de hacer rap tienen que trabajar para mantener a su familia; *d)* generan ingresos, pero los combinan con favores mutuos, asesorías sin costo y precios bajos. Propone que son “estrategias de sobrevivencia ante la debacle social”, se trata de una conjunción de precariedades —educativas, laborales, seguridad, emocional, social—, que van dibujando las trayectorias laborales, pero concluye que no es solo una alternativa económica, sino que también lo es de “vida, de autoconstitución del individuo median-

te el discurso y las diversas prácticas de sociabilidad. Finalmente, representan un proceso de autoprotección individual y, sobre todo, grupal o comunitaria” (p. 107).

Estas pocas investigaciones, además de ilustrar la precariedad existente en el trabajo de los músicos, nos ilustra también la gran heterogeneidad de las diversas actividades artísticas. Cuestión que hay que profundizar a partir de investigaciones específicas, como las referidas, y confrontar con los datos de las informaciones estadísticas.

CONCLUSIONES

Nos planteamos analizar la situación del empleo y las condiciones laborales de los artistas en México, para lo cual se hizo una revisión de la delimitación conceptual del artista, identificando los debates teóricos que implica su trayectoria, asimismo se expusieron las tendencias recientes del empleo artístico y finalmente se presentaron sus condiciones laborales en el caso de México. La revisión histórica de los cambios en el sistema de producción del arte permitió identificar la manera en que se constituyó el artista como sujeto laboral, que transitó desde su separación del artesano hasta su sumisión al capital. Trayectoria que no es lineal ni absoluta, la categoría de subsunción formal y real del trabajo al capital, elaborada por Marx, permite dar cuenta de ella; reconociendo que se trata de una transición que no es absoluta ni definitiva, sino de una larga temporalidad, subsistiendo sincrónicamente, pero con una hegemonía de las relaciones capitalistas de producción, que subordina las demás relaciones. El artista como trabajador independiente o como asalariado se ve sometido al mercado y a las industrias culturales, bien a través del capital comercial o del capital industrial; las formas que adquieren las relaciones del artista con el mercado capitalista son diversas, heterogéneas y dependen tanto de la singularidad del trabajo artístico como de los segmentos específicos de este. La relevancia que adquiere la producción artística en el capitalismo y el carácter de mercancía de su producto mantiene vigente el debate en torno a la forma en que se impone la ley del valor y se incorpora en los procesos de acumulación de capital; lo cual conlleva a la discusión sobre el carácter productivo

del trabajo artístico. De acuerdo con Benjamin ([1936] 2008), la subsunción del arte al mercado ha hecho que su producción adquiera connotaciones de producción en masa, que cuestiona la función social del arte y abre nuevas posibilidades para su reconstrucción, más allá de su delimitación burguesa.

Considerando que el objetivo de este artículo es el estudio de las condiciones laborales de los artistas, a partir de la revisión conceptual, se ha mostrado que el desarrollo de las industrias culturales ha implicado un crecimiento acelerado del mercado laboral de los artistas, en particular a partir de fines del siglo xx. Según se mostró, a nivel de los países capitalistas avanzados, durante el modelo neoliberal, el trabajo artístico ha sido precarizado, sus condiciones de contratación son inestables, inseguras y con baja remuneración, como tendencia se encuentra el predominio del trabajo por cuenta propia o freelance. Desde el punto de vista del capital, se trata del abaratamiento de costos, la flexibilidad laboral se concreta en esa precarización.

Se observa que entre los artistas existe una marcada heterogeneidad en la formación especializada, combinando segmentos de trabajadores que carecen totalmente de ella con otros que tienen alta calificación en sus áreas específicas. Se aprecia una configuración de trabajadores artísticos que combina talentos, habilidades y preferencias con oportunidades y necesidades individuales y sociales; por lo que una categoría que se ha generado para caracterizar una parte importante del empleo artístico es la de estrategia de sobrevivencia, siendo la multiactividad una de las más frecuentes.

Para el caso del trabajo artístico en México, si bien el empleo de los artistas tiene un menor peso que en los países centrales, sí se encuentra una tendencia creciente, al mismo tiempo que la heterogeneidad entre cada uno de los segmentos es mayor. La revisión estadística del empleo artístico muestra contrastes con algunas de las características halladas en las economías capitalistas avanzadas, sin embargo, al revisar estudios específicos se redefinen dichos contrastes, es el caso de la baja multiactividad derivada de la estadística frente a la frecuencia encontrada en los estudios de músicos y artistas plásticos. Con esta observación, podemos destacar que más de la mitad de los artistas son asalariados, con condiciones laborales precarias y bajos ingresos; características que son similares con los trabajadores

por cuenta propia. Entre los hallazgos de esta investigación exploratoria están que el grado de escolaridad es alto, pero no corresponde con los segmentos laborales en que se insertan.

Es indudable que lo expuesto en este artículo no agota ni cierra la investigación, sino que expone tendencias del trabajo y el empleo de los artistas, ubica retos teóricos de relevancia y nos permite definir interrogantes para profundizar en la situación del trabajo y el empleo en México.

REFERENCIAS

- Antunes, R. (2009). Diez tesis sobre el trabajo del presente (y el futuro del trabajo). En J. C. Neffa, E. De la Garza y L. Muñiz, *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales* (pp. 24-44). Argentina: CLACSO.
- Baumol, W.J. y Bowen, W.G. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma*. New York: Twentieth Century Fund.
- Benjamin, W. ([1936] 2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.
- Blaug, M. (2001). Where are we now on cultural economics. *Journal of Economic Surveys*, 15(2), 123-143.
- Burke, P. (1972). *El renacimiento italiano*. Madrid: Alianza.
- Bulloni, M. N. (2018). Actividades culturales y trabajo. Presentación. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*. 23(37), 161-168.
- De la Garza, E. (2009). El Trabajo no clásico y la ampliación de los conceptos de producción, control, relación laboral y mercado de trabajo. *Sociología del Trabajo*, 72, 2-20.
- De la Garza, E. (2017). ¿Qué es el trabajo no clásico? *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 21(36), 5-44.
- Durán, J. M. (2011). Elementos para una crítica de la economía política del arte. *Economía Política de las Tecnologías de la Información y de la Comunicación*, 13(2). Recuperado de <https://seer.ufs.br/index.php/epctic/article/view/113/89>
- Durán, J. M. (2012). El valor de las obras de arte desde una perspectiva marxista. *Ensayos de economía*, 40, 205-217.

- Durán, J. M (2014). *Arte y capital. Releyendo el capítulo VI (inédito) de "El Capital"*. Recuperado de <http://www.informecapital.net/>
- Durand, J. P. (2010). *La cadena invisible. Flujo tenso y servidumbre voluntaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Furió, V. (2000). *Sociología del arte (segunda edición)*. Madrid: Cátedra.
- Garabito, G. (2017). Inserción laboral y mercados de trabajo en jóvenes universitarios en León, Guanajuato. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 21(36), 171-196.
- García, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la globalización*. México: Grijalbo.
- García, N. y Piedras E. (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Flacso-Siglo XXI.
- García, N., Urteaga M. y Cruces F. (Coords.). (2012). *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel-UAM.
- Garnham, N. (1990). *Capitalism and Communication: Global Culture and the Economics of Information*. Londres: Sage.
- Gombrich, E. H. (1999). *La historia del arte*. México: Diana-Conaculta.
- Guadarrama, R. (2013). Mercado de trabajo y geografía de la música de concierto en México. *Espacialidades*, 3(2), 192-216.
- Guadarrama Olivera, R. (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, R. (2018). Músicos e intermediarios en los espacios de creación y cultura. La Roma-Condessa en la Ciudad de México. *Revista Latinoamericana de Estudios del Trabajo*, 23(37), 169-196.
- Guadarrama, R., Hualde A. y López S. (2012). Precariedad laboral y heterogeneidad ocupacional: una propuesta teórico-metodológica. *Revista Mexicana de Sociología*, 74(2), 213-245.
- Horkheimer, M. y Adorno T. W. ([1947] 1998). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [Inegi]. (2013). *Sistema de Cuentas Nacionales de México. Cuenta satélite de la cultura de México. Fuentes y metodologías*. México: Inegi.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [Inegi] (2017a). *Sistema de Cuentas Nacionales*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/app/tmp/tabuladoscn/default.html?tema=COU>.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [Inegi]. (2017b). *Sistema de Cuentas Nacionales. Cuenta Satélite de Cultura*. Recuperado de https://www.inegi.org.mx/contenidos/programas/cultura/2013/doc/met_cscm.pdf
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía [Inegi]. (2018). *Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo*. Recuperado de <https://www.inegi.org.mx/programas/enoe/15ymas/default.html#Microdatos>
- Lanzarato, M. y A. Negri (2001). *Trabajo inmaterial. Formas de vida y producción de subjetividad*. Río de Janeiro: DP&A.
- Martín-Barbero, J. M (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Marx, C. ([1867]1975). *El capital I*. México: Siglo XXI.
- Marx, C. ([1933]1971). *El capital I, capítulo VI (inédito)*. Argentina: Siglo XXI.
- Mendoza I. P. (2011). Arte y trabajo: una aproximación conceptual a la relación del arte con otros campos del espacio social. *Calle14*, 5(6), 120-138.
- Menger, P. M. (1999). Artistic labor markets and careers. *Annual Review of Sociology*, 25, 541-574.
- Menger, P. M. (2006). Artistic Labor Markets: Contingent Work, Excess Supply and Occupational Risk Management. En V. A. Ginsburgh y D. Throsby (Eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture* (pp. 762-811). Holanda: Elsevier B.V.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Oliva, J. E. (2017). El trabajo cultural: estudio local sobre las condiciones laborales en tres subsectores culturales. *Perspectivas de la Comunicación*, 10 (2), 143-170.
- Olvera, J. J. (2016). El rap como economía en la frontera noreste de México. *Frontera Norte*, 28(56), 85-111.
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [Unesco]. (1980). *Recomendación relativa a la condición del artista*. Recuperado de http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=13138&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación,

- la Ciencia y la Cultura [Unesco]. (2013). *Informe sobre la economía creativa*. Recuperado de <http://www.unesco.org/culture/pdf/creative-economy-report-2013-es.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura [Unesco]. (2015). *Re/Pensar las políticas culturales*. Recuperado de https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/gmr_es.pdf
- Organización Internacional del Trabajo [OIT]. (2004a). *El futuro del trabajo y de la calidad en la sociedad de la información: el sector de los medios de comunicación, la cultura y las industrias gráficas*. Recuperado de https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---sector/documents/publication/wcms_192418.pdf
- Organización Internacional del Trabajo [OIT]. (2004b). *Conclusiones sobre el futuro del trabajo y de la calidad en la sociedad de la información*. Recuperado de <https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/@dgreports/@dcomm/documents/meetingdocument/kd00065es.pdf>
- Organización Internacional del Trabajo [OIT]. (2014). *Las relaciones de trabajo en las industrias de los medios de comunicación y la cultura*. Recuperado de https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---ed_dialogue/---sector/documents/publication/wcms_240703.pdf
- Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos [OCDE]. (2018). *STAN: OECD Structural Analysis Statistics*. Recuperado de <https://doi.org/10.1787/stan-data-en>
- O'Connor. (2010). *The cultural and creative industries: a literature review (segunda edición)*. Newcastle, Reino Unido: Creativity, Culture and Education.
- Palma, L. A. y Aguado, L. F. (2010). Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía. *Revista de Economía Institucional*, 12 (22), 129-165.
- Piedras, E. (2004). *¿Cuánto vale la cultura? Contribución económica de las industrias protegidas por el derecho de autor en México*. México: Conaculta.
- Quiróz, J. O. (2009). Arte, sociedad y sociología. *Sociológica*, 71, 89-121.
- Sánchez, G. y Campos G. (2014). Acumulación de capital y el sector de servicios en la economía contemporánea. En G. Sánchez, A. Álvarez y S. Figueroa (Coords.), *Reproducción, crisis, organización y resistencia: a cien años de La acumulación del capital de Rosa Luxemburgo* (pp. 233-242). México: BUAP, CLACSO, FISYP.
- Sennett, R. (2009). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- Shiner, L. (2001). *La invención del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Silva, M. (2013). Relectura de la noción de industria cultural de Theodor Adorno. *Anagramas*, 12(23), 175-190.
- Sotelo, A. (1998). La precarización del trabajo: ¿premisas de la globalización? *Papeles de Población*, 4(18), 82-98.
- Throsby, D. (2007). La situación económica cambiante de los artistas del espectáculo. En Observatorio Cultural, *II Encuentro Internacional de Economía de las Artes del Espectáculo*. Argentina: Universidad de Buenos Aires.
- Williams, R. ([1981] 1994). *Sociología de la cultura*. Argentina: Paidós.

NOTAS DE AUTOR

- ^a Doctor en Economía por la UNAM. Investigador de la Facultad de Economía BUAP. Miembro del S.N.I. Nivel 1. Líneas de investigación: Trabajo, ciencia y tecnología en Latinoamérica.

Últimas publicaciones:

- Sánchez, G. (2017). Ciencia y tecnología en la reorientación del uso de los recursos naturales. El proyecto de integración de la UNASUR. En J. Preciado (coord.) *Anuario de la Integración Latinoamericana y Caribeña 2013*, (pp. 527-548). México: ITESO- U Complutense-U de la Habana- UNESP.
- Martínez, M. E., Sotomayor, H., y Sánchez, G. (2018). El Capital y el funcionamiento de la economía mundial capitalista, vigencia y potencialidad para su análisis. *Mexicana de Ciencias Agrícolas*, 250-263.
- Sánchez, G., y Reyes, J. (2019). Coordinación, dependencia y generación de alternativas en las políticas de ciencia y tecnología en América Latina. En Jaime Preciado (coord.) *Dimensio-*

nes, estrategias y alternativas de la integración autónoma para América Latina y el Caribe. *Desafíos para el caso mexicano (2010-2015)* (pp. 303-345). México: U de Guadalajara - ITESO - U de la Habana - U Complutense de M - UNESP.

^b Doctor en Economía por la UNAM. Investigador de la Facultad de Economía BUAP. Miembro del S.N.I. Nivel Candidato a investigador. Líneas de investigación: Los sectores intensivos en conocimiento en México, La economía de la cultura.

Últimas publicaciones:

- Romero, J., y López, V. (2016). La innovación en el sector servicios: la contribución de los servicios empresariales intensivos en conocimiento (SEIC). *Innovaciones de Negocios*, 12, 31-52.
- López, V., y Romero, A. (2016). Tendencias de las inversiones españolas en América Latina: 1993-2014. *Nicolaita de Estudios Económicos*, XI, 49-73.
- Romero, J., López, V. y Sánchez, G. (2018). Las condiciones laborales en la industria de los servicios empresariales intensivos en conocimiento (SEIC) en México en el nuevo siglo. *Análisis Económico*, XXXIII (83), 145-175.

^c Doctor en Ciencias Económicas por la UAM. Investigador de la Facultad de Economía BUAP. Miembro del S.N.I. Nivel Candidato a investigador. Líneas de investigación: Cambio técnico y economía de la innovación, Desarrollo tecnológico y empleo.

Últimas publicaciones:

- Reyes, J., Sánchez, G., y Martínez, M. E. (2018). La instalación de AUDI en México: la precariedad laboral como fundamento., en E. de la Garza y M. Hernández (coords.). *Configuraciones productivas y laborales en la tercera generación de la industria automotriz terminal en México* (pp. 107-130). México: UAM I - M. A. Porrúa.
- Reyes, J., y Sánchez, G. (2018) Patentamiento e Instituciones de Educación Superior en México. *Economía Informa*, 413, 36-50.
- Reyes A. J. (2018). Exploración, explotación y spillovers en la empresa Delphi. Un análisis de patentes. *Economía, Teoría y Práctica*, 48, 39-74.