

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGÍA
Tesis Licenciatura en Sociología

**Entre el Mundo de la Inspiración y el Mundo
Burocrático: el trabajo de los músicos de la
OSSODRE**

Mariana Crovetto
Tutora: Mariela Quiñones

2020

Contenido

INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO 1. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN	5
Problema de investigación	5
Preguntas generales	5
Objetivos de la investigación	6
Objetivo general	6
Objetivos específicos	6
Justificación del problema	7
CAPÍTULO 2. ESTADO DE ARTE	7
CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL	11
Las ciudadelas	11
Dimensiones teóricas para construir el tipo ideal de los mundos	12
Definición teórica de los mundos	15
Mundo de la Inspiración (MI)	15
Mundo Burocrático (MB)	15
Mundo de la Opinión (MO)	15
Producción y gestión del arte	19
La categoría de reconocimiento de Axel Honneth	20
La categoría de identidad de Charles Taylor	22
CAPÍTULO 4. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN	22
Presentación de las técnicas de investigación	23
Construcción del muestreo teórico	23
Información sobre el trabajo de campo	24
CAPÍTULO 5. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	25
Características y condiciones laborales de los músicos de la OSSODRE	27
Contratación y seguridad social	27
Características del trabajo, horario y descanso	28
Ingreso	29
Edad	29
Lugar y herramientas de trabajo	29
CAPÍTULO 6. ANÁLISIS	29
El músico sinfónico	30
Ser artista	33
Ser funcionario del SODRE	34

Tensiones y conflictos, compromisos y acuerdos: sobre cómo convergen los mundos del trabajo del músico de la OSSODRE	36
La creatividad administrada	46
CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES	48
BIBLIOGRAFÍA	51
ANEXOS	54

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo corresponde a la Monografía Final de grado de la Licenciatura en Sociología. Como lo indica su nombre describe, analiza y reflexiona sobre el trabajo de los músicos intérpretes o ejecutantes¹ de la orquesta sinfónica (OSSODRE), del Servicio Oficial de Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE). El SODRE como institución pública representa un ícono de consumo del arte musical para algunos sectores de la sociedad uruguaya², y la OSSODRE es el cuerpo artístico-sinfónico de mayor duración a nivel oficial del Uruguay.

A través de esta investigación buscamos problematizar las condiciones de trabajo de los músicos de la orquesta, considerando que la sustentabilidad y calidad de su trabajo resulta vital para los fines de dicha institución. Nos enfocaremos en la construcción de la identidad de dichos actores como músicos- artistas, y en las condiciones más generales de su trabajo, en sus condiciones de reconocimiento, desde dónde es posible observar demandas no resueltas o insatisfechas que pueden estar incidiendo en dichas condiciones de trabajo, en general, pero particularmente en la calidad de dicho trabajo.

Para ello abordaremos el análisis destacando una particularidad de estos músicos que creemos configura una situación que incide fuertemente en la construcción de su identidad, esta es la característica de poseer la doble condición de (ser) artistas³ y funcionarios públicos. Para analizar esta situación recurrimos a la teoría sobre los mundos comunes de Boltanski y Thévenot, autores del modelo económico de las Economías de la Grandeza. Dicha teoría nos ofrece un análisis de “mundos compartidos” que podemos describir utilizando las categorías que definen los sujetos, objetos, habilidades y relaciones designadas por los verbos que los caracterizan. Esto configura una problemática en sí, en base a que la pertenencia a estos dos mundos simultáneamente genera algunas tensiones que repercuten en el vínculo del trabajador con la organización, en su percepción de las condiciones de trabajo, siendo fuentes de conflictos.

De acuerdo a esta teoría podríamos ver que la situación descrita de los músicos de la OSSODRE y de la organización en sí, se vería reflejada en su pertenencia a dos mundos que se rigen por principios, sentidos y representaciones diferentes. Uno orientado por el principio de la inspiración, de creación del arte, al que llamaremos, siguiendo a Boltanski y Thévenot, *mundo de la inspiración*. El otro, que se funda en la “eficacia” y el “rendimiento”, y que prioriza un modelo basado en la “rentabilidad”, el mundo de trabajo en el que están insertos los músicos, al cual llamaremos *mundo burocrático*.

¹Dicha definición está explicitada en el documento de la OIT que se encuentra en el cap.2.

²Nos estamos refiriendo a los músicos, otros artistas, críticos y gestores que se dedican a la producción del arte con una orientación estética dentro del campo de la llamada música “clásica”. También a determinados sectores de la población que “consumen” ese arte, así también a las representaciones políticas que se interesan en el proceso de su legitimación y difusión.

³Utilizamos la definición de *artista* de la teoría de Howard Becker.

Los autores identifican 6 lógicas de justificación⁴ o ciudadelas en la sociedad contemporánea, aquellas de nuestro interés descriptivo y analítico son las que conforman el *mundo de la inspiración* y el *mundo burocrático*. Es así que a través de sus aportes teóricos utilizamos una construcción *tipo ideal* sobre dichos mundos, identificando y explicando sus dimensiones teóricas. Dichas dimensiones las utilizamos como insumo metodológico para la realización del análisis de los datos obtenidos durante el trabajo de campo. En complemento con los aportes teóricos de Boltanski y Thévenot, aplicamos la teoría de Howard Becker (2008, 2009) con la cual buscamos describir cómo se organizan los mundos de la OSSODRE, y en este sentido, indagar en torno a qué relaciones y principios se genera u obstaculiza la creación del arte. Becker nos proporciona elementos teóricos para entender que el arte es producto de una actividad organizada, en donde se identifican recursos materiales, personal de apoyo, etc., y en dónde se generan relaciones y convenciones artísticas a partir de las cuales la producción de una actividad o un objeto se identifica como arte. A su vez, Becker nos proporciona insumos teóricos para identificar y analizar las relaciones entre la producción y la gestión del trabajo de los músicos de la OSSODRE.

Las preguntas que a nivel teórico guían esta investigación son las siguientes: *¿Cómo se articula el mundo de la inspiración y el mundo burocrático dentro del SODRE, y qué consecuencias tiene en el trabajo diario, en las condiciones laborales y en la identidad laboral de los músicos de la orquesta?; ¿Qué tipo de situaciones en la labor cotidiana de los músicos son generadoras de tensiones entre estos mundos?; ¿esas tensiones reflejan conflictos en las relaciones entre los músicos y otros actores dentro del SODRE?; ¿esas tensiones reflejan algún tipo de demanda no satisfecha o demanda de reconocimiento del trabajo de estos músicos?; ¿Cuáles son los acuerdos y/o compromisos que emergen de dichas tensiones haciendo posible la convivencia?*

Hay que precisar que referiremos a la categoría del *reconocimiento*, siguiendo a Honneth (1997), para designar una serie de demandas que se consideran justas y necesarias en términos de la dignidad humana, y que se materializan a partir del trabajo. En su límite negativo, cuando estas no son cumplidas, asistimos a formas de *menosprecio*, que denigran a las personas en su condición humana. En relación a esto también referiremos a la noción de *identidad* desde la perspectiva teórica de Charles Taylor (1994), quien otorga un papel fundamental al reconocimiento ya que, desde su perspectiva, la identidad del sujeto se negocia y se define en el diálogo que este establece con los “otros significativos”.

En el capítulo uno se define el problema de investigación, la unidad de análisis, las preguntas que guían la investigación, se detallan los objetivos generales y específicos, y la justificación del problema. En el capítulo dos, se desarrolla el estado del arte relacionado al tema de investigación. En el capítulo tres se

⁴Cuando hablamos de *lógicas de justificación* nos estamos refiriendo a ciudadelas o mundos, pues de acuerdo a la teoría de Boltanski y Thévenot, la función teórico- metodológica de la mismas es la de construir, definir y delimitar dichos conceptos.

detalla el marco teórico y conceptual, en dónde también presentamos las dimensiones teóricas y realizamos una breve descripción teórica de los mundos sociales anteriormente mencionados. En el capítulo cuatro se explicita el enfoque y diseño metodológico del trabajo, y se detallan las técnicas de investigación aplicadas al trabajo de campo. En el capítulo 5 realizamos la contextualización de la investigación, con una breve descripción sobre el origen del SODRE y la OSSODRE, y un detalle de las características y condiciones laborales de los músicos entrevistados. En el capítulo seis se realiza el análisis sobre los datos obtenidos en el trabajo de campo. Por último en el capítulo siete, se exponen las conclusiones finales.

CAPÍTULO 1. DESARROLLO DE LA INVESTIGACIÓN

Problema de investigación

Los músicos intérpretes o ejecutantes de la orquesta del SODRE desarrollan su labor cotidiana en el marco de una pluralidad de “mundos” sociales, y la definición de su trabajo y de su identidad, y, por ello, su forma de actuar, pensar y hablar es el resultado del encuentro entre esos mundos. Estos representan modelos en dónde se expresa lo que se considera justo para cada uno de ellos, se elaboran demandas en términos de reconocimiento, y se construyen referencias a partir de lo cual dichos actores desarrollan y evalúan su trabajo.

La particularidad de los músicos de la OSSODRE de desarrollar su labor en el marco de una institución burocrática pública, nos lleva a cuestionar y discutir en qué medida es posible el desarrollo de un trabajo artístico, y, en este sentido, en qué medida se puede construir un mundo de inspiración o en que deviene dicho mundo, indagando en las tensiones que surgen de esta situación.

Definimos que los mundos de referencia del músico de la OSSODRE son el *mundo de la inspiración*, por un lado, y el *mundo burocrático* de la organización que constituye el SODRE. La problemática surge de la pregunta acerca de cómo se articulan estos dos mundos dentro de la organización, cómo lo hace en el trabajo diario el músico de la OSSODRE, con qué tensiones y con cuáles consecuencias para el trabajo diario y para la construcción de la identidad laboral como músico de la orquesta. Considerando que en determinadas situaciones durante el trabajo de los músicos, el criterio de justicia, es decir, el modo según el cual se juzgan los actos, las cosas, y las personas en un mundo determinado, puede generar tensiones o contradicciones entre ambos mundos, nos preguntamos por un lado, cuáles son los acuerdos a los cuales llegan los actores involucrado para resolverlas, y por otro, cuáles son las demandas de reconocimiento que surgen de esas situaciones.

Preguntas generales

1. ¿Cómo se articulan el mundo de la inspiración y el mundo burocrático de la organización en el trabajo cotidiano del músico de la OSSODRE?

2. ¿Cuáles son las tensiones o contradicciones que surgen en esta articulación?
3. ¿Con qué consecuencias en las condiciones laborales, en términos de construcción de identidad de los músicos y de sus demandas de reconocimiento?

Para contestar a estas preguntas iremos abordando una serie de *preguntas específicas* tales como:

- ⇒ ¿Cómo se define el músico de la OSSODRE en su particularidad del mundo del arte en el que está inmerso?
- ⇒ ¿Cómo se relacionan el arte y trabajo dentro del SODRE de acuerdo a la percepción del músico de orquesta?, ¿es posible el trabajo artístico?
- ⇒ ¿Cómo es construido el mundo de la inspiración y el mundo burocrático desde la visión de los entrevistados?
- ⇒ ¿Qué situaciones en la labor cotidiana son generadoras de tensiones?
- ⇒ ¿A qué acuerdos llegan los actores involucrados que hacen posible la convivencia entre ambos mundos?
- ⇒ ¿Qué demandas de reconocimiento se visualizan en dichas tensiones?
- ⇒ ¿Cómo concilia el funcionario público su trabajo “por amor al arte”, en relación a hacer valer sus derechos laborales?
- ⇒ ¿Cómo se manifiestan los estados de grandeza de cada mundo en la orquesta y en el SODRE?

Objetivos de la investigación

Objetivo general

Comprender como se desarrolla el trabajo del músico de orquesta del SODRE, en base a comprender sus condiciones de trabajo y la construcción de su identidad laboral.

Objetivos específicos

1. Describir el proceso de trabajo de los músicos, identificando qué hacen, cómo se definen, cómo definen el arte que producen y qué significado le otorgan a su trabajo.
2. Identificar y relevar las situaciones en las que los mundos sociales (uno, o más de uno), entran en tensión o contradicción, y analizar a través de qué negociaciones y acuerdos se resuelven. Visualizar, para cada situación, cuáles son las demandas de reconocimiento que surgen por parte de los músicos.
3. Analizar las condiciones laborales de los músicos e interpretar cómo éstas inciden en la convivencia de los mundos mencionados, y de cómo estos determinan a su vez dichas condiciones.
4. Explorando en esta doble determinación, identificar las consecuencias visibles que esto tiene para el trabajo y la identidad laboral del músico de la orquesta.

Justificación del problema

Desde el punto de vista sociológico, el tema a investigar busca contribuir al conocimiento de la relación entre el arte que producen estos músicos y la sociedad uruguaya. Pensamos que los resultados pueden proporcionar aportes en la comprensión y análisis de la gestión del trabajo artístico, con posibilidad de permitirnos, por ser esta una investigación sobre una organización del Estado que se dedica a la creación y difusión del arte, visualizar una “cara” no tan visible sobre la gestión burocrática pública. Consideramos que es importante analizar qué características tiene el trabajo que desempeñan los músicos de la OSSODRE, sus condiciones, sus demandas de reconocimiento, cómo se definen en su identidad como músicos y las relaciones que establecen dentro del SODRE, porque todo esto contribuye a la calidad de su trabajo y del trabajo general dentro de la institución.

Consideramos, asimismo, que la propia existencia de una orquesta sinfónica que es creada y apoyada por el Estado, como lo es la OSSODRE, tiene un peso ideológica y políticamente importante en el tipo de arte que se busca difundir a la sociedad. Además, pensamos que es interesante y útil porque podría aportar una base a futuras investigaciones sociológicas de un mundo laboral-artístico desconocido por la sociología académica uruguaya.

CAPÍTULO 2. ESTADO DE ARTE

De acuerdo con la Organización Internacional del Trabajo (OIT), los artistas intérpretes o ejecutantes que actúan en directo, son aquellos quienes dan vida a visiones artísticas las cuales pueden estar expresadas en forma de guiones, composiciones, mimo o piezas cortas. El trabajo de ellos consiste en gran parte en hacer realidad esas visiones generando así nuevos significados (OIT, 2004: 55).

Hasta el siglo XX, observamos que el trabajo de los artistas intérpretes o ejecutantes era de carácter efímero, pues se circunscribía a un lugar y momento concreto, y solo se había hecho esfuerzos por organizar a estos artistas en sindicatos en un reducido número de países que en su mayoría eran europeos. (OIT, 2004: 56). Para los años 1920 y 1930 con el desarrollo de las TIC y su influencia en las grabaciones de imágenes y sonidos que ofrecen la posibilidad de darse en distintos lugares al mismo tiempo, los artistas intérpretes o ejecutantes debieron aprender y adaptarse a las nuevas técnicas para sobrevivir y/o para triunfar (OIT, 2004: 56). A pesar de que los espectáculos en directo utilizan relativamente poco las TIC, los intereses de los artistas intérpretes o ejecutantes se ven afectados por los nuevos métodos de distribución y los nuevos productos creativos (OIT; 2004 56).

En este sentido se observa que la mayoría de los artistas intérpretes o ejecutantes tienen empleos precarios, es decir, con contratos de corta duración o por cuenta propia. Para estos trabajadores resulta difícil alcanzar un nivel de competencia profesional adecuado, en razón del carácter disperso de sus actividades y de la

necesidad de ocupar varios empleos a fin de suplir sus necesidades, así por la dificultad inherente a la financiación de su formación y perfeccionamiento o adquisición de instrumentos, equipos, y otros recursos. De acuerdo a esto, la protección y remuneración de los artistas intérpretes, sigue siendo inadecuada en todo el mundo (OIT, 2004: 84). Los artistas intérpretes asalariados casi nunca tienen empleo permanente, y en el caso de los músicos, los contratos de duración determinada son la norma, incluso para los integrantes de agrupaciones musicales permanentes (OIT, 2004: 89). Una investigación realizada conjuntamente con la OIT y la FIM (Federación Internacional de Músicos), sobre la situación social de los intérpretes o ejecutantes musicales en África, Asia y América Latina, demostró que la mayoría de los músicos son trabajadores independientes, o quedan al margen de las categorías laborales reconocidas, para ellos el salario resulta ser la única compensación percibida por el trabajo hecho (OIT, 2004: 89).

Como antecedentes de este estudio, en el contexto de nuestro país, nos encontramos con una investigación hecha en el año 2001 por Carlos Casacuberta y Hugo Roche, sobre el mercado laboral y la carrera de los músicos intérpretes en Uruguay.

Los autores afirman que es común y corriente que no se valore en toda su extensión la condición profesional del artista de la música. Los músicos generalmente se ven como individuos que consideran los aspectos económicos y/o materiales de su actividad como factores de índole secundaria, comparados con otros factores como ser la posibilidad de crear, por ejemplo. Se da de esta forma una relativización de la dimensión económica del trabajo artístico, lo que contribuye, afirman, a la creación del prejuicio acerca de que ser artista no es precisamente una profesión (Casacuberta, Roche, 2001: 1). Los resultados de la investigación cuestionan, en este sentido, estas visiones estereotipadas sobre el artista y su relación con distintos aspectos de su vida.

Los autores destacan que, *“a diferencia de otras ocupaciones donde vale el modelo tradicional según el cual el trabajo es un intercambio en el que se renuncia al tiempo libre propio para obtener poder adquisitivo, la ocupación en la música es capaz de brindar a quién la realiza un conjunto de satisfacciones que se traducen en la disposición de realizarse determinados sacrificios para poder llevarla a cabo, lo que se recoge en la denominación popular de trabajar por amor al arte”* (Casacuberta, Roche, 2001: 1).

Entre las conclusiones a las cuales llegaron tenemos que en lo que respecta a la formación general y artística en la profesión del músico, por una parte, se reconoce la importancia de la adquisición de un conjunto de habilidades y por otra parte también están presentes los elementos de talento o condiciones innatas, difíciles de definir y evaluar. En algunos casos por ejemplo el de los intérpretes de música clásica o culta, los estudios realizados y la obtención de títulos otorgados por instituciones reconocidas, tienen un papel preponderante para el desarrollo de la carrera y la obtención de oportunidades laborales, mientras

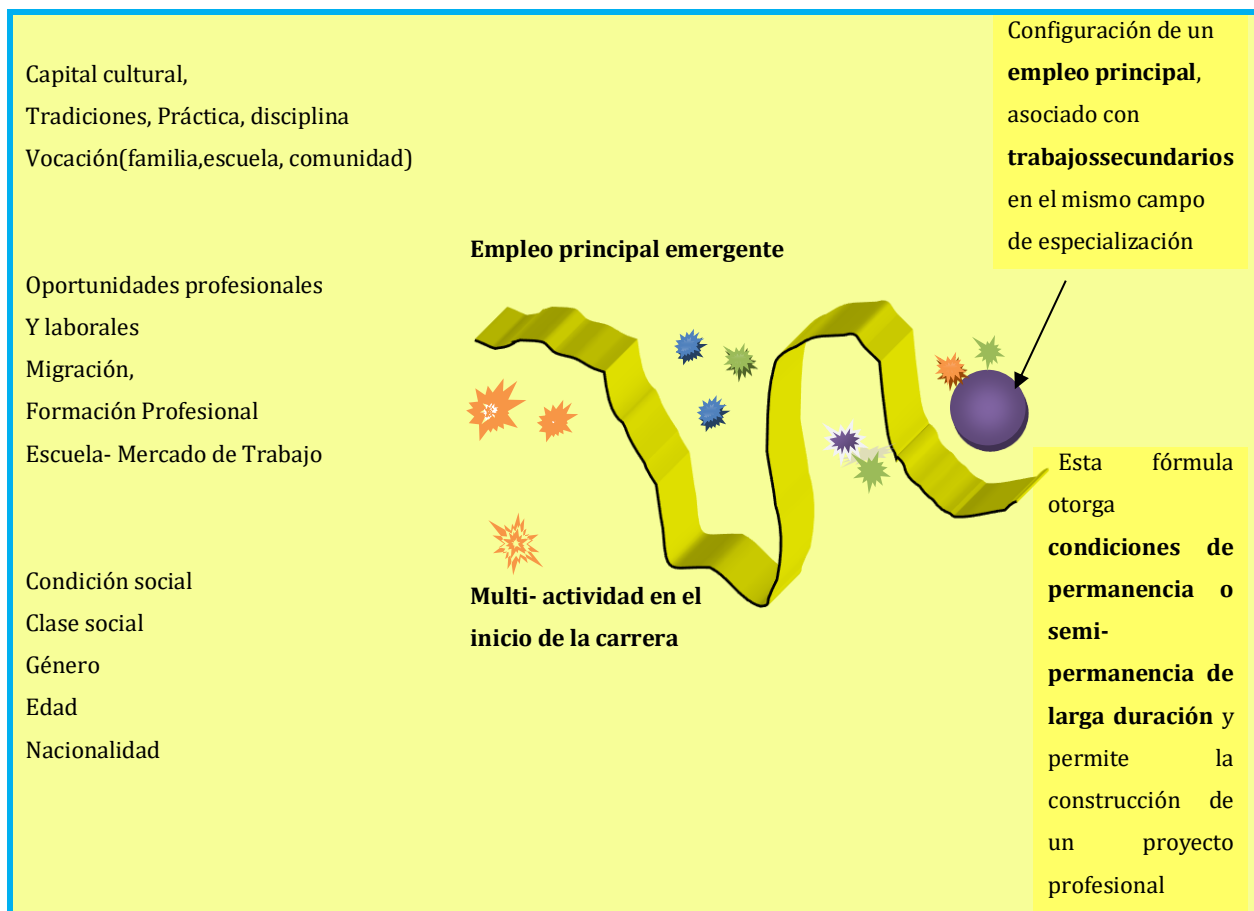
que en otros casos resulta más importante la adquisición de habilidades sobre la marcha (Casacuberta, Roche, 2001: 31).

Entre los factores que han limitado o inhibido el desarrollo profesional, aparecen características del entorno social como ser la remuneración insuficiente, falta de demanda, oportunidades o difusión. (Casacuberta, Roche, 2001: 60). Pero más concretamente en las condiciones de empleo e inserción laboral de los músicos, la característica más importante que sobresale de la investigación es la del multi empleo. Entendido este como “*el desempeño de ocupaciones artísticas o no artísticas, o de actividades múltiples dentro del terreno artístico*” (Casacuberta, Roche, 2001: 95). En forma general observan que la actividad laboral de los músicos está sujeta a muchos riesgos e inestabilidad en el empleo e ingresos, y que en muy pocas ocasiones el éxito económico complementa una actividad que tiene como motivación esencial a la naturaleza creativa y expresiva del trabajador. En la sociedad contemporánea, el rasgo más sobresaliente de los patrones de empleo de los músicos es la multi actividad (Guadarrama, Rocío; 2014: 10).

De acuerdo con los resultados obtenidos, para los artistas de la música clásica predomina la situación de empleado asalariado del sector público y en lo que tiene que ver con el porcentaje de aportes al sistema de provisión social, se encuentran entre los más elevados (Casacuberta, Roche, 2001: 74). También se destaca que la dedicación más alta a la labor artística la tiene el músico que se dedica al género clásico o culto (Casacuberta, Roche, 2001: 79).

Por otra parte, ya a nivel internacional, Rocío Guadarrama en una investigación que realizó en el año 2014 sobre las trayectorias laborales de los músicos de concierto en México, nos proporciona un diagrama ilustrativo sobre las configuraciones de empleo de una “trayectoria ideal” de los músicos, en relación al mercado y su inserción laboral. Según lo que investiga y que se muestra en el diagrama idealmente, afirma la autora, la progresión en las carreras artísticas sigue el camino entre la dispersión aleatoria de actividades en los primeros años de la carrera, seguida por una tendencia hacia su concentración en la etapa de madurez profesional alrededor de “puntos fuertes”, asociados con trabajos permanentes por vocación y a unas cuantas actividades emparentadas o vecinas con su campo profesional. Quienes logran llegar a este punto de estabilidad laboral obtienen la parte más grande de sus ingresos de esta constelación homogénea de empleos de naturaleza artística o para-artística. Éste sería el modelo ideal de empleo de un músico de concierto (Guadarrama, Rocío; 2014: 10).

Diagrama 1. Configuraciones de empleo de una “trayectoria ideal” de los músicos de concierto



Fuente: trabajo sobre los músicos de concierto en México de Rocío Guadarrama

Por su parte Mary Glynn (2000) en su investigación plantea que la mayoría de las instituciones culturales están compuestas por elementos contradictorios porque contienen actores (artistas y administrativos), que representan o promueven diferentes valores de la identidad de la organización. Los elementos centrales de la identidad de la organización cultural (artistas y utilitarios) muchas veces pueden hacer surgir tensiones o conflictos cuando, por ejemplo, en respuesta a un cambio en la organización, algunos elementos de la identidad se superponen o enfatizan sobre otros (Glynn, Mary, 286: 2000). En este sentido, esas diferencias expresan discordias y conflictos entre los actores de la organización. Glynn estudia cómo esas diferencias entre los músicos y administrativos de la orquesta sinfónica de Atlanta en Estados Unidos (EUA), culminaron con un paro por parte de los músicos en 1996. Dicha autora considera que el recurso de los paros, por parte de los profesionales dentro de las organizaciones, constituye “*environmental jolts*” (“sacudidas”), que revelan características que no son normalmente visibles en períodos más tranquilos (Glynn, Mary, 286: 2000). Plantea la importancia de la identidad como aspecto clave para cualquier institución, porque no solo afecta como esta se identifica a sí misma, sino también como los asuntos, problemas y sus recursos estratégicos, se definen y resuelven.

En conclusión, cuando una organización se caracteriza por albergar multiplicidad de profesionales y por tanto multiplicidad en su identidad, surgen conflictos inter grupales, reclamos y contra reclamos se hacen sobre la identidad organizacional en un esfuerzo por legitimar ciertos grupos sobre otros. En su investigación describe que el pluralismo de la identidad es codificado simbólicamente en valores económicos (utilitarismo económico) y en valores artísticos bajo una identidad estética.

CAPÍTULO 3. MARCO TEÓRICO Y CONCEPTUAL

Las ciudadelas

Para introducirnos al problema de investigación partiremos de algunas consideraciones teóricas sobre los *mundos comunes* de Boltanski y Thévenot, autores del modelo económico de las *Economías de la Grandeza*. Los autores parten de la idea de que el sistema capitalista requiere para sí justificaciones que expliquen su existencia. Éstas son creadas por los agentes sociales que lo conforman, ya sea por los beneficios que la participación en los procesos capitalistas pueda aportarles a nivel individual, así también por las ventajas colectivas definidas en términos de “bien común” que contribuyan a nivel social. El *espíritu del capitalismo*⁵ constituye la ideología que justifica el compromiso con el mismo. (Boltanski; Chiapello, 41: 2002). “*El espíritu del capitalismo, considerado desde el punto de vista pragmático, supone la diferencia a dos niveles lógicos diferentes. El primero encierra un actuante capaz de acciones que concurren a la realización de la ganancia, el segundo contiene un actuante que, dotado de un grado de reflexión superior, juzga, en nombre de principios universales, los actos del primero. Estos dos actuantes se indexan evidentemente sobre un mismo actor descrito en cuanto es susceptible de comprometerse con operaciones de pretensión general. Sin esta competencia, le sería en efecto tan imposible escuchar las críticas dirigidas al capitalismo en cuanto orientado a la búsqueda de la ganancia como forjar justificaciones para responder y asimilar esas críticas*” (Boltanski; Chiapello, 61-62: 2002). Por ello, nos explican los autores, las concatenaciones sociales en la medida en que se encuentran sometidas a imperativos de justificación, incorporan para sí la referencia a un tipo de convenciones generales que se orientan a una noción de “bien común” y pretenden tener validez universal, las que se modelizan a través del concepto de *ciudadela*⁶. Éste, representa el tipo de operaciones a las cuales se entregan los actores en las disputas que los oponen cuando se hallan confrontados a un imperativo de justificación (Boltanski; Chiapello, 64: 2002). Dichas disputas tienen como objeto el orden de la “escala de grandeza” vigente en cada situación, pero éste puede hacer emerger problemas⁷ cuando los actores concurren a principios de orden distintos para un acto concreto.

⁵En referencia al libro de Luc Boltanski y Eve Chiapello que se llama “El nuevo espíritu del capitalismo”.

⁶Cité.

⁷Utilizamos aquí la palabra “problemas” pero también nos referiremos a la misma idea a lo largo de este trabajo utilizando otros términos como “tensiones” o “conflictos”.

Las *ciudadelas* se apoyan en construcciones de dos niveles: el primero de seres humanos u objetos particulares, el segundo de convenciones que permiten especificar las cualidades de esos seres y objetos, dibujando y construyendo así los contornos de un mundo social específico. También poseen una historia, siendo localizables en el tiempo y el espacio, lo que nos permite observar e identificar su duración, desde el momento en que se forman hasta su desaparición. Asimismo, se identifican con una forma de vida que se erige como modelo general y sirve como soporte para una definición del bien común y como rasero para juzgar el valor de los seres en función de su contribución al bien de todos. Una ciudadela se pone en pie cuando los miembros que la componen se sienten capaces de reivindicar un reconocimiento particular que se traduce en la fuerza adquirida en el ámbito en que sobresalen (Boltanski; Chiapello, 644 - 645: 2002) Se trata entonces de una forma de vida que adquiere sentido, permitiendo que ese mundo⁸ se dote de una coherencia y un estilo.

Nos interesa esta conceptualización porque se puede abordar a través de ella la pluralidad de mundos del trabajo, puesto que, según estos autores, la acción no se organiza de acuerdo a un único principio o una sola forma de racionalización. La acción, desde este punto de vista, es el resultado del encuentro entre mundos distintos cuyas relaciones se construyen y reconstruyen constantemente (Espinosa, 31: 2004). Los *principios superiores* que caracterizan a cada mundo se pueden observar con mayor claridad en momentos de disputa, en los que los actores explicitan sus principios de acción. Estos principios proporcionan mecanismos de evaluación que permiten establecer clasificaciones dando orden a las personas y a las cosas. Pero debido a la pluralidad de los modelos de justicia, los principios pueden enfrentarse y buscar compromisos intermedios. De esta manera, para que exista intercambio, coordinación, y cooperación entre los agentes, es necesaria la emergencia de *acuerdos* (escritos o no), entre los mismos. Esta teoría nos permite comprender, y de esta forma caracterizar, situaciones de acuerdos que se estructuran en base a sistemas de expectativas mutuas⁹ entre las personas y que regulan los comportamientos de las mismas en una empresa u organización (Amblard, 8: 1996).

Dimensiones teóricas para construir el tipo ideal de los mundos

Los mundos se construyen en base a las siguientes categorías, definidas y explicitadas por los autores:

- ⇒ *Principio superior común*. Es el principio según el cual se juzgan los actos, las cosas, y las personas en una ciudadela determinada. En el mundo de la inspiración es la incompatibilidad con la medida, en el mundo burocrático la eficacia y desempeño, en el mundo de la opinión es la opinión de los demás.

⁸El concepto de *Mundo* o *Mundo del arte* también es utilizado por Howard Becker.

⁹*Convenciones o grandezas comunes*.

- ⇒ *Estado de grandeza*. Es la persona que encarna los valores de la ciudad. En el mundo de la inspiración lo posee aquel que es espontáneo, insólito y que escapa a la razón. En el mundo burocrático es aquel que actúa conforme a un buen desempeño funcional que es de carácter racional.
- ⇒ *Estado de pequeño*. Representa la carencia de la calidad de grande. En el mundo de la inspiración todo aquello que es rutinario, en el mundo burocrático es la ineficiencia.
- ⇒ *Decadencia de la ciudad*. Esta señala situaciones en las cuales los comportamientos son inadecuados según los valores de la ciudad.
- ⇒ *Relación de grandeza*. Esta precisa la naturaleza de las relaciones entre lo grande y lo pequeño. En el mundo de la inspiración la singularidad, en el mundo burocrático- industrial el buen desempeño funcional.
- ⇒ *Fórmula de inversión (precio a pagar)*. Es la condición esencial para el equilibrio de una ciudad, ya que al vincular el acceso al “estado de grande” a un sacrificio hace que los beneficios obtenidos se encuentren compensados por cargas, es decir, quién obtiene el estado de grandeza en una Ciudadela, lo ha hecho por determinados sacrificios. En el mundo de la inspiración la fórmula de inversión es el riesgo, en el mundo burocrático es la inversión y el progreso. Esta categoría tiene como dimensión el reconocimiento personal por un “mérito” de los seres de la ciudad en cuestión.
- ⇒ *Prueba modelo*. Son necesarias para la realización de las exigencias de justicia y para su inscripción en la trama de relaciones cotidianas. La prueba sirve para demostrar la grandeza. En el mundo de la inspiración se refiere a la aventura interior, en el mundo burocrático al test de evaluación.
- ⇒ *Modo de expresión del juicio*. Esto caracteriza la manera, diferente en cada ciudadela, según la cual se marca la sanción de la prueba. En el mundo de la inspiración se da a través de la genialidad, en el mundo burocrático es a través de lo efectivo y correcto
- ⇒ *Forma de la evidencia*. Constituye la modalidad de conocimiento propia de la ciudad. En el mundo de la inspiración es la certeza en la intuición, en el mundo burocrático- industrial la medida.
- ⇒ *Dignidad de las personas*. Esta posibilita la “igualdad” y la que indica las propiedades humanas naturales que dan a todos las mismas posibilidades de convertirse en grande, siempre y cuando se hagan los sacrificios correspondientes. En el mundo de la inspiración amor, pasión, creación, en el mundo burocrático es el trabajo.
- ⇒ *Relaciones naturales*. Es la forma ideal en que los estados están distribuidos de forma equitativa. Constituye un ejemplo “tipo”. En el mundo la inspiración es soñar e imaginar, en el mundo burocrático es funcionar.

⇒ *Repertorio de los sujetos*. En el mundo de la inspiración son los artistas, en el mundo burocrático son los profesionales.

⇒ *Repertorio de los objetos*. En el mundo de la inspiración el espíritu y el cuerpo, en el mundo burocrático son los recursos.

En el siguiente cuadro se presentan en forma esquemática las categorías que construyen los *tipos ideales* del mundo de la inspiración (MI), el burocrático (MB) y el de la opinión (MO). Respecto a este último, consideramos importante tenerlo presente, pues aporta elementos que son de utilidad para entender la relación de los primeros. Estas categorías nos proporcionan una breve descripción teórica de cada mundo que daremos a continuación.

Cuadro 1. Sistematización de las dimensiones.

CATEGORIAS	INSPIRACIÓN	BUROCRÁTICO-INDUSTRIAL	OPINIÓN
<i>Principio sup. Común</i>	Incompatible con la medida	Eficacia y desempeño	La opinión de los demás
<i>Estado de grandeza</i>	Espontáneo, insólito, escapa a la razón	Buen desempeño funcional/racional	Afamado, conocido
<i>Estado de pequeño</i>	Rutinario	Ineficiencia	Banal, desconocido
<i>Relación de grandeza</i>	Singularidad	Profesión	Estrellas
<i>Fórmula de inversión</i>	Riesgo	Inversión y progreso	Renuncia al secreto
<i>Prueba</i>	Aventura interior	Test de evaluación	Presentación del acontecimiento
<i>Modo de expresión del juicio</i>	Genialidad	Efectivo y correcto	Juicio de la opinión pública
<i>Forma de la evidencia</i>	Certeza de la intuición	Medida	Éxito, ser conocido
<i>Dignidad</i>	Amor, pasión, creación	Trabajo	Deseo de ser considerado
<i>Relaciones naturales</i>	Soñar, imaginar	Funcionar	Persuasión
<i>Repertorios de los sujetos</i>	Artistas	Profesionales, burócratas	Estrellas
<i>Repertorio de los objetos</i>	Espíritu, cuerpo	Recursos	Nombres, marcas y mensajes
<i>Figura armoniosa</i>	Imaginario	Sistema	Audiencia

Fuente: Espinosa, Betty (2004), *Mundos del trabajo, flexibilidad y comercio justo en Ecuador*.

Definición teórica de los mundos

Mundo de la Inspiración (MI)

El *repertorio de sujetos* que conforma este mundo son los artistas y el *repertorio de los objetos* son el espíritu y el cuerpo. Su *grandeza*, la que se revela en el cuerpo y tiene la forma de expresión privilegiada, es la del artista que puede acceder al estado de la inspiración, éste es espontáneo e interior, y es posible cuando la persona se aleja de los demás para replegarse sobre sí misma en su propia interioridad evadiendo todo control. En oposición, el *estado de pequeño* sería lo rutinario. La *dignidad* de los sujetos está en la voluntad de crear y llegar a ser auténticos. La *fórmula de inversión* reconoce la necesidad de escapar de la costumbre, la rutina, y cuestionar todo por la liberación de la inercia. También son puestos a *prueba* y esta se da en la aventura interior, en la mente que vaga fuera de los límites trazados. El *modo de expresión del juicio* es un destello de genio y su privación significaría la eliminación del sueño de las personas que en él se encuentran. La *figura armoniosa* es la imaginación, pues sin ella no sería posible crear.

El *reconocimiento* en este mundo se relaciona con la dignidad del artista, es decir no solo por su conocimiento o especialización adquirida, sino además por las virtudes y talentos que le permiten ser creativo y único pues es un mundo en donde las personas y los objetos poseen valor en función de su singularidad. A través del modo de expresión del juicio, se mide la “genialidad” del sujeto.

Mundo Burocrático (MB)

Su *repertorio de sujetos* son profesionales, especialistas y gestores, y su *repertorio de objetos* es todo aquello que constituya herramientas, métodos, planes, en este mundo los objetos técnicos y los métodos científicos son fundamentales. Su *grandeza* se funda en la eficacia y rendimiento de la organización, determinando configuraciones que construyen escalas de capacidades profesionales, y el sujeto que lo encarna es eficaz y operativo. En oposición, el *estado de pequeño* sería la ineficiencia. Su *dignidad* se origina en la realización del trabajo en sí. La *fórmula de inversión* es la apuesta a la inversión y el progreso. Las *pruebas* son de regulación temporal. El *modo de expresión del juicio* tiene que ver con ser eficaz y correcto. Este mundo se caracteriza por su rigidez en la rutina que obstaculiza la creatividad, lo que se da a través de la opresión por parte de la autoridad. La *figura armoniosa* se refleja en la organización, en el propio sistema.

El *reconocimiento* en este mundo se relaciona con la dignidad del profesional que es la realización del trabajo, pero además con el modo de expresión de juicio que evalúa la eficacia y el ajuste a las normas para la correcta realización del mismo.

Mundo de la Opinión (MO)

Su *repertorio de sujetos* lo constituye las “estrellas”, las personas conocidas y aclamadas por el público, y el *repertorio de los objetos* se caracteriza por sus “marcas”, “nombres” y “mensajes” que intentan difundir

y transmitir. Su *grandeza*, la constituye la fama que se logra a través del éxito, y el *estado de pequeño* para este mundo significa todo lo que es banal y desconocido. La *dignidad* de las personas está en la voluntad de ser considerados, por lo tanto es un mundo en donde lo importante para las personas es ser conocidas por el público. La *fórmula de inversión* es el sacrificio de las personas de renunciar a los secretos o a la vida privada para convertirse en una figura pública. La *prueba* se da a través de la presentación de acontecimientos, espectáculos, etc. El *modo de expresión del juicio* lo otorga la opinión pública. La *figura armoniosa* es la audiencia, sin ella no es posible el reconocimiento.

El *reconocimiento* en este mundo también está relacionado a la dignidad del sujeto quién desea ser considerado y conocido, y este se adquiere a través del juicio del público y de otros sujetos relacionados al mundo.

Trabajo e identidad laboral

Gilbert De Terssac (2005) describe el *trabajo* como la realización de una actividad de transformación de la naturaleza en dos niveles. El primero se da en la relación trabajo- objeto, lo que implica un conjunto de actividades materiales, en dónde hay prácticas que se orientan a la creación de objetos físicos o inmateriales, en dónde hay planes, procedimientos, contratos, proyectos y retribuciones. El segundo se ve como la transformación del sujeto que actúa, la relación trabajo- sujeto, en dónde se refleja los intereses de los individuos, lo que define su nivel de vida y la construcción de su identidad. Pero el trabajo también se define como actividad física que moviliza el cuerpo, como construcción de saberes, actividades de comunicación, intercambio, cooperación, de construcción de relaciones, negociaciones de las acciones, evaluación de resultados, programación de rutinas, elaboración de competencias que se muestran como base para el aprendizaje, finalidades del trabajo y representaciones de los lugares en la organización. A su vez también implica, y esto es lo que mayormente aporta a los objetivos de esta investigación, la construcción de mediaciones organizacionales, mercantiles y políticas en torno a él. En este sentido de forma previa a la realización de la actividad, está “la actividad de la organización”, la que construye y redefine los objetivos, el marco de acción diseñado para lograrlos, el que se ajusta al contexto o se reemplaza por la incorporación de innovaciones organizacionales. Este ámbito está fuertemente marcado por conflictos de poder en torno a los métodos y procedimientos de acción (De Terssac, 2005: 104). Por delante de la realización de la actividad, está la construcción de “mediaciones mercantiles” que se caracteriza por situar al cliente en el centro de la actividad de la organización, haciendo que la realización de esta se oriente hacia la satisfacción de las necesidades de ese público clientelar. Aquí se establece una importante estructura de relaciones mercantiles y se construyen relaciones que buscan ser permanentes con el público (De Terssac, 2005: 104). Por último y por encima de todo este proceso, está la “actividad política”. En este sentido el trabajo se desarrolla en un marco de intervenciones estatales, y los trabajadores

reivindican su derecho en la participación de la definición e implementación de las políticas públicas que interfieren en su trabajo cotidiano (De Terssac, 2005: 104).

El autor también nos habla de la *identidad individual y colectiva* en torno al trabajo. La identidad laboral se da en relación a la situación de trabajo. Esta es la parte más visible; la empresa define las reglas formales, la relaciones de dependencia en la relación trabajadores- empleadores, y define de esta forma “su lugar en la sociedad” (De Terssac, 2005: 122). Pero la identidad también se construye en el camino realizado por el trabajador, en la actividad profesional construida y las decisiones originadas por la familia, en el origen social, en la experiencia adquirida, en los destinos individuales como el recorrido escolar, y otros ámbitos de socialización.

Mundos del arte y trabajo artístico

Howard Becker (2008, 2009) realizó un abordaje sociológico buscando generar comprensión respecto de la complejidad de las *redes cooperativas* a través de las cuales se produce el arte, por esto consideramos que sus aportes teóricos son útiles para nuestra investigación. El mundo del arte, según Becker, se organiza a través de redes de personas que cooperan entre sí, que utilizan los conocimientos y medios convencionales de hacer las cosas, para producir un tipo de trabajo artístico que es particular del mundo en cuestión. Dentro de este mundo todas las actividades cobran importancia y forman una red que consiste en la creación y mantenimiento de una razón de ser en relación a la cual todo cobra sentido. Esas razones de ser, adoptan la forma de un tipo de *argumentación estética* y *lo justificación filosófica*, que logra identificar lo que se hace como arte, y también como algo bueno y “*necesario para la gente y la sociedad*”¹⁰(Becker, 2008: 21).

Becker afirma que en todo mundo de arte existen convenciones. Las *convenciones artísticas* abarcan todas las decisiones que se toman en relación a los trabajos producidos. En este sentido, definen las abstracciones a usarse para transmitir ideas o experiencias específicas, sugieren las dimensiones apropiadas de un trabajo, y regulan las relaciones entre los artistas y el público. En particular en la “música orquestal, el ballet, el teatro”, comprenden el esfuerzo cooperativo de una serie de artistas y tienen los sistemas más elaborados de rápido desarrollo y trasmisión de nuevas convenciones. Desde este punto de vista, las obras de arte no son los productos de artistas poseedores de un “don raro y especial” sino más bien, productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones de ese mundo de arte, para concretar esos trabajos. En este contexto, los *artistas* son un subgrupo de todos los participantes del

¹⁰En el mismo sentido Boltanski y Thévenot a través del concepto de ciudadela nos hablan del mundo de la inspiración identificándose con una “forma de vida”.

mundo, que de común acuerdo poseen un don especial por el cual hacen aportaciones indispensables al trabajo colectivo transformándolo en arte.

Becker menciona la necesidad de los *recursos materiales* y de *personal de apoyo* en los mundos del arte. Respecto a los primeros el autor observa que estos se utilizan con fines específicamente artísticos, como en el caso por ejemplo de los instrumentos musicales. Por otro lado, el personal de apoyo constituye una reserva intercambiable que puede realizar una tarea especializada necesaria en la producción de los trabajos artísticos en cuestión, y se encuentra disponible para hacerlo. A su vez, la cantidad y el tipo de personas así como las condiciones convencionales, difieren según el medio y el lugar en el cual se encuentran (Becker, 2008: 99). El autor afirma que con frecuencia las personas pueden pasar muchos años en una misma orquesta sinfónica, y que por ello se adaptan a las necesidades y contingencias de las carreras que la organización en donde trabajan crea para ellos. En definitiva “*la organización en la que se encuentran determina lo que hacen*” (Becker, 2008: 105).

El personal de apoyo al que se contrata por su capacidad para desempeñar una función (por ejemplo tocar un instrumento), dedica su tiempo a hacer eso y genera un *orgullo gremial* como actitud de protección respecto de su tarea, lo cual puede llegar a entrar en conflicto con la producción del trabajo más amplio. También puede sentirse atrapado en esa función, y no tener oportunidad de ser creativo, o más expresivo, y por tanto de no concretar sus aspiraciones artísticas. De la misma manera, las organizaciones también se pueden llegar a ver atrapadas como consecuencia de la presencia de personal permanente, cuyas “*habilidades y capacidades mediocres limitan lo que puede hacerse*” (Becker, 2008: 105).

En la relación entre el *Estado* y el *arte*, Becker nos dice que algunos trabajos artísticos instalan y defienden determinados hábitos y actitudes que el Estado aprueba. En este sentido la unión entre la política y la estética afecta lo que puede llegar a considerarse como arte, su reputación y la de los artistas (Becker, 2008: 196). Los mundos del arte crean, utilizan y destruyen reputaciones de los individuos y organizaciones¹¹. Para esto se destaca del total de la masa de trabajos y personas más o menos intercambiables algunos trabajos y unos pocos productores, y se les atribuye un valor especial, que es recompensado con estima, de forma material y distintivamente. Pero para lograr que las reputaciones surjan y persistan, es necesario que tanto los *críticos* como los *estetas*, establezcan teorías del arte y con ello criterios por los cuales pueda identificarse el “gran arte”.

Becker hace una clasificación de los artistas, entre ellos encontramos a los *profesionales integrados* y en su punto antagónico a los *rebeldes*. Los primeros conocen y utilizan las convenciones que rigen su mundo, logran adaptarse con eficiencia a todas las actividades estándar del mismo, pero se ven limitados

¹¹Se puede asociar a la relación del mundo de la inspiración y el mundo de la opinión desarrollado por Boltanski y Thévenot.

sustancialmente en lo que pueden hacer. Por ello, las condiciones de trabajo y exigencias laborales, pueden llegar a resultar difíciles para los profesionales integrados. Cuanto más organizado está el mundo de arte, más probabilidades tiene de generar pautas que resultan difíciles de cumplir. En oposición, los artistas rebeldes renuncian a todas las ventajas que los profesionales integrados disfrutaban, pero se ven libres de las limitaciones relacionadas con dichas ventajas.

Por otra parte Becker nos habla de las artes y los oficios. El hacer arte implica habilidades técnicas que podrían considerarse también habilidades artesanales, pero se insiste en que los artistas logran aportar al producto algo que excede lo meramente artesanal, y que tiene su origen en las dotes creativas, que da a cada objeto o interpretación un carácter expresivo y único¹²(Becker, 2008: 301). Pero el arte se puede convertir en oficio. Por ejemplo, cuando un mundo del arte que ya está organizado estéticamente e ideológicamente, y al que sus integrantes y quienes no lo son, lo identifican como tal, cambia cuando sus estilos y trabajos artísticos que en un primer momento fueron expresivos, y se vuelven cada vez más organizados, limitados y ritualizados. Así, las formas organizacionales subordinan cada vez más al artista a fuentes de control. Este proceso adopta dos formas: una se llama arte académico, la otra se denomina *arte comercial* (Becker, 2008: 326). En el arte comercial existe una subordinación del artista a las exigencias del público, y los empleadores ejercen un lugar coercitivo en las decisiones de la organización.

Producción y gestión del arte

Los aportes teóricos que nos ofrece Zygmunt Bauman y Theodor Adorno (2007) tienen que ver con la relación que se manifiesta entre los “creadores de cultura” (los artistas, por ejemplo), y los encargados de gestionar y administrar el arte que los primeros producen en el marco de un mercado de consumo. Y en relación a esto nos hablan de la naturaleza inherente a cada una de estas funciones, las características y los intereses del artista respecto de lo que produce, y las de quienes administran el arte. Bauman nos habla de un escenario bélico que se forma entre los “creadores culturales” y sus “plenipotenciarios” quienes se *“enzarzan en una lucha sin cuartel por la definición de la sustancia del arte y por el modo en que éste está en el mundo”* (Bauman, 2007: 72), teniendo como adversarios a los políticos y a los empresarios o también denominados “managers” o “gestores”.

El autor dice que las artes se presentan al mundo como *“las unidades de choque de la cultura”* (Bauman, 2007: 73). Ellas luchan por explorar y fijar los caminos por los que la cultura procederá. El arte se presenta como un tipo alternativo de vida, a la vez que como deseo de animarla. A su vez, el artista en sí es adversario en la tarea que el gestor busca monopolizar, y ambos tienen propósitos opuestos. Mientras el gestor lucha contra lo contingente, el artista encuentra en lo contingente su hábitat natural (Bauman, 2007: 73). Es así que las artes diseñan alternativas al status quo y compiten (quieran o no), con los

¹² Se trata de la singularidad del mundo de la inspiración definido por Boltanski y Thévenot.

administradores quienes buscan planificar el futuro mediante el deseo de controlar los comportamientos humanos y las probabilidades.

Theodor Adorno, afirma Bauman, al referirse a la cultura en general pero deteniéndose en las artes en particular, consideraba inevitable el conflicto entre cultura y gestión/administración. Pero señaló, a su vez, la mutua necesidad de los antagonistas afirmando que las artes necesitan de la administración porque sin ella su misión no sería posible de realizarse. Adorno (1973), en base a un análisis estético y sociológico, nos habla de lo que ocurre a la música en el mundo administrado y bajo las condiciones de una concepción planificadora y organizadora que despoja a la base social de su libertad artística y de su espontaneidad (Adorno, 1973: 9). El autor afirma que se genera de esta forma una contradicción, pues la cultura no puede convivir pacíficamente con la administración. Ésta última tiene por objetivo hacer “encajar” la cultura en el marco de la racionalidad establecida por los propios administradores, esa racionalidad que la exploración artística justamente transgrede. Por otro lado, al tener que defender “con uñas y dientes” la causa de esa racionalidad, los administradores acaban viendo en el arte a un enemigo potencial, tanto más, afirma Bauman, cuanto mejor cumpla el artista su tarea. “*La conspiración de los gestores contra la endémica libertad de las artes supone para el artista un casus belli permanente*”. (Bauman, 2007:74).

La categoría de reconocimiento de Axel Honneth

El autor plantea que la reproducción de la vida social se cumple bajo el imperativo de un reconocimiento recíproco, pues los sujetos como tales se conciben a partir de la perspectiva de sus compañeros de interacción (Honneth, 1997: 144). Honneth nos habla de tres *modelos de reconocimiento recíproco* que establecen los sujetos en la sociedad. El primero es el que hace referencia a la *dedicación emocional* como relación de interacción, en donde entran las relaciones de amor y amistad, aquí los sujetos de interacción se reconocen como ente de necesidad (Honneth, 1997:117). Desde una perspectiva moderna de la gestión de trabajo y de los recursos humanos, Marcos Supervielle (2016) nos afirma que se puede ver el modelo de dedicación emocional en las relaciones concretas que los sujetos establecen en el interior de una organización de trabajo. Siguiendo el planteo de Honneth, Supervielle afirma que la construcción de la identidad de los trabajadores con la organización en donde trabajan, tiene una fuerte carga emotiva (Supervielle, 2016: 22). El segundo, es el denominado *reconocimiento jurídico*. Dicho reconocimiento tiene que ver con que el sujeto es capaz de entenderse a sí mismo como portador de derechos en la medida en que conoce las obligaciones normativas que se tiene frente a los otros sujetos. Supervielle indica que en la medida en que las relaciones internas de las organizaciones productivas son por lo general asimétricas, por ejemplo, patrones- obreros o jefes- subordinados, en la actualidad los trabajadores afiliados a los sindicatos en tanto subalternos, otorgan una creciente importancia a las relaciones jurídicas (leyes, convenios), y a los reclamos de sus derechos, porque los sindicatos o colectividades políticas son equivalentes a los ejecutivos, quienes por tanto no pueden manipularlos a su antojo (Supervielle, 2016:20).

En tercer lugar, una forma más amplia de reconocimiento es la *valoración social*, la que permite a los sujetos a referirse positivamente a sus cualidades y facultades concretas (Honneth, 1997: 148). Este tipo de reconocimiento se da por la existencia de un horizonte de valores intersubjetivamente compartidos, a través del cual se mide la significación o contribución de las cualidades personales del sujeto para la vida de los otros, en la medida en que éstas puedan contribuir a la realización de los objetivos de carácter social. (Honneth, 2016: 149). En este sentido por “prestigio” o “consideración social”, se denomina el grado de reconocimiento social que merece la cualidad o capacidad individual, porque con ella contribuye en una determinada medida a los objetivos definidos por la sociedad (Honneth, 1997: 155).

Desde una aproximación sociológica a la gestión de recursos humanos, estas cualidades y capacidades del sujeto en tanto que individualmente consideradas, son medidas en torno a los valores sociales que regulan la actividad productiva de bienes o servicios de la organización (Supervielle, 2016:16). Por esto, aclara Supervielle, se deduce que el horizonte de valores que sirve de referencia para la mediación de las competencias puede ser en cierta medida cambiante, según el tipo de producción de bienes o de servicios y de acuerdo con las coyunturas en las que se ejerce el trabajo (Supervielle, 2016: 18). En este contexto el valor de la “eficacia”, como dimensión hegemónica de la gestión de RRHH en la actualidad, es omnipresente en los servicios pues todo debe adaptarse a las características del servicio, a la coyuntura y el contexto en el cual se desarrolla (Supervielle, 2016: 18). Supervielle afirma que en torno a lo que constituye y define el desarrollo de tareas, acerca de las actitudes de los trabajadores, *“más allá de partir de la base de que el marco de los valores es relativamente dinámico, el problema que se plantea es en torno a los consensos acerca de los valores que permiten medir las competencias, en principio individuales, en la regulación del saber hacer, pero más aún en que regulan el deber ser”* (Supervielle, 2016: 18). A su vez, plantea que este mundo ha construido un lenguaje propio que regula y hace inteligible este ámbito de las competencias, en el cual frecuentemente se escucha hablar de la eficacia en términos de performance y de futuro, y de ineficiencia en términos de improductivo, no óptimo, inactivo, inadaptado, etc. El mecanismo por el cual se busca alcanzar la eficacia es el dominio de las situaciones, y la referencia de las relaciones se hace en términos de función, organizar, resolver, etc. (Supervielle, 2016:19).

Honneth también nos habla de la negación del reconocimiento o de tres formas de menosprecio. El menosprecio es un comportamiento por el cual las personas resultan lesionadas en el entendimiento positivo de sí mismas que deben generar intersubjetivamente (Honneth, 1997: 160). Los efectos de la negación del reconocimiento pueden incidir en la construcción de la identidad del sujeto como tal. La segunda forma de menosprecio se da cuando un sujeto es excluido de determinados derechos dentro de la sociedad, entendiendo por derecho aquel que una persona puede reclamar ya que como miembro de una sociedad participa en su ordenamiento institucional igualmente. Si algunos derechos se le sustraen

esto quiere decir que no se considera como al resto de los miembros de la sociedad, responsable en igual medida (Honneth, 1997: 163).

La categoría de identidad de Charles Taylor

El filósofo nos habla del carácter fundamentalmente dialógico de la vida de los agentes en sociedad. El lenguaje, entendido este en un sentido general, es decir no solo abarcando las palabras sino también integrando diversos modos de expresiones, tiene un papel fundamental, pues a través de este nos convertimos en agentes humanos plenos y definimos nuestra identidad (Taylor, 1994: 68). La “identidad” queda definida en diálogo y en lucha con las identidades que nuestros otros significativos quieren reconocer en nosotros (Taylor, 1994: 69). A su vez en este proceso de identificación y de comprensión de lo que significa definirnos a nosotros mismos, Taylor nos habla de la importancia y necesidad del *reconocimiento* para construir dicha identidad, esta no se construye de forma aislada sino que depende de mi relación dialógica con los otros con quienes negocio e intercambio, y por ello puedo fracasar en el empeño (Taylor, 1994: 82). La “dignidad” como valor compartido de una sociedad democrática moderna, hace que las formas de reconocimiento adquieran un papel esencial para lograr la igualdad. De esta forma tanto en el plano de la intimidad como en el plano social, se puede observar en qué medida una identidad necesita y es vulnerable al reconocimiento por los otros significativos, al punto de que puede causar perjuicios a aquellos quienes se les niega (Taylor, 1994: 84).

CAPÍTULO 4. DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

El enfoque que guía este trabajo coincide principalmente con la postura epistemológica de Max Weber. Dicho autor afirma que el investigador está teñido e influenciado por su personalidad, y por el contexto económico, político y social, es decir, la cultura en la cual está inmerso, elementos que lo alejan de la objetividad. De esta forma el sujeto investigador es quien define, construye el objeto de estudio en función de su interés cognoscitivo.

Max Weber plantea que el investigador a través de una nueva actitud que en primera instancia reconozca esta realidad, puede lograr una nueva objetividad. Una de las posibles herramientas que sirven para hacer investigación social y que el autor propone, es la construcción del concepto “típico- ideal”. El tipo ideal es una herramienta que nos puede orientar hacia la formación de hipótesis, es creada por el propio investigador en función, como ya dijimos, a su interés cognoscitivo, mediante un proceso de abstracción a partir de la observación de la realidad.

Presentación de las técnicas de investigación

La investigación y metodología utilizada es entonces de tipo cualitativa. El objeto de estudio y las preguntas guías desembocan en la elección de las siguientes técnicas de recolección de información: la observación a nivel de campo y la realización de entrevistas semi estructuradas.

Las ventajas que presenta la utilización de la técnica de entrevista son marcadas sistemáticamente por Valles (2000). Asimismo agrega que, al tener un “estilo especialmente abierto”, permite la obtención de una gran riqueza informativa (intensiva, de carácter holístico o contextualizada), en las palabras y enfoques de los entrevistados” ;*“proporciona al investigador la oportunidad de clarificación y seguimiento de preguntas y respuestas (incluso por derroteros no previstos), en un marco de interacción más directo, personalizado, flexible y espontáneo que la entrevista estructurada o de encuesta”*. Es una técnica *“flexible, diligente y económica”*, pero además *“puede recabar aquella información que es muy difícil de recabar con las otras técnicas”*. Un punto importantísimo como ventaja de la técnica y que explica en gran medida su elección, es el *“favorecer la trasmisión de información no superficial, “el análisis de significados”, “el estudio de casos típicos o extremos, en los que la actitud de ciertos individuos encarna, en toda su riqueza, el modelo ideal de una determinada actitud, mucho menos cristalizada en la “media” del colectivo de referencia”* (Valles, 2000: 196-197).

Strauss y Corbin (2002) también nos afirman que la utilización de la entrevista nos puede llevar a la “obtención de detalles complejos de algunos fenómenos, tales como sentimientos, procesos de pensamiento y emociones, difíciles de extraer o de aprehender por métodos de investigación más convencionales” (Strauss; Corbin, 2002: 13).

En cuanto a la utilización de la observación, esta queda justificada en que el investigador *“no puede contentarse sólo con la información indirecta de los entrevistados o de los documentos”*, pues debe centrarse en la búsqueda del realismo y en la *“reconstrucción del significado, contando con el punto de vista de los sujetos estudiados”* (Valles, 2000: 144). La Técnica de la observación podría conformar un material riquísimo de análisis que debería de poder no solo hacer una descripción de los actores en la escena de su cotidianidad, sino de dar elementos para un análisis real y valedero en las explicaciones del fenómeno.

Construcción del muestreo teórico

Como ya mencionamos la investigación es de tipo cualitativa y su muestreo también. Los casos de estudio son los músicos- artistas (desde 22 años a 63 años aproximadamente), que conforman la orquesta del SODRE, dos directores de la orquesta y un directivo del SODRE. Estos casos nos conciernen porque nos ayudan a entender el fenómeno de estudio y responder a las preguntas de investigación. La estrategia de muestreo para determinar el número de casos, los resumimos en tres factores:

1. La capacidad operativa de recolección y análisis (el número de caso que podemos manejar de manera realista y de acuerdo a los recursos que disponemos)
2. El entendimiento del fenómeno (el número de casos que nos permiten responder a las preguntas de investigación, o también llamado “saturación de categorías”)
3. De acuerdo a la naturaleza del fenómeno bajo análisis (es decir, si los casos son frecuentes, accesibles o no, y si el recolectar información sobre éstos lleva relativamente poco o mucho tiempo).

Información sobre el trabajo de campo

Se realizaron trece entrevistas y una observación de campo¹³ durante los años 2013, 2014 y 2019. Las entrevistas tienen un promedio de duración de aproximadamente una hora. Se hicieron a los músicos que conforman la OSSODRE, quienes fueron seleccionados a través del uso del sistema de “bola de nieve” en el que cada entrevistado, luego de terminada la entrevista, me transmitía un contacto de algún compañero suyo de la orquesta. De este total, se realizó una entrevista a un directivo de la gestión del SODRE y a dos directores de la orquesta, una en el 2015 y la otra en el 2019. También se relevó información de varias notas de prensa de La Diaria, El Observador y Brecha.

El lugar físico en dónde se hicieron las entrevistas fue muy variado, desde sus domicilios privados (como fue la mayoría), cafés y restaurantes donde concurren, hasta en el propio edificio del SODRE. Respecto de las características de los ya entrevistados nos encontramos tanto con mujeres y hombres de edades que van desde los 22 años a los 62 años. Y que por lo tanto, se caracterizan a su vez, no solo por estar especializados en variados instrumentos (flauta, fagot, corno, violín, viola, chelo, etc.), sino también por tener distintas trayectorias formales académicas y laborales: algunos estudiaron en el extranjero, otros en Uruguay, algunos empezaron desde niños, otros desde un poco más jóvenes, algunos “heredaron” la profesión, otros son pioneros dentro de sus familia en estudiar música, etc. Pero además se caracterizan por tener distinto tiempo dentro del SODRE, y, por lo tanto, por estar en distintos escalafones y distintas situaciones laborales dentro de la misma orquesta.

La variedad de situaciones que caracterizan al músico/a entrevistado hace enriquecedora la información y las visiones que tienen respecto a su trabajo. La razón de incluir a los directores de la orquesta y al directivo del SODRE, fue el considerar que puedan aportar otras visiones quizá más globales sobre la realidad laboral de los músicos y de la institución en sí.

Las dificultades a las cuales nos hemos enfrentado durante la tarea de campo tienen que ver sobre todo con el desarrollo de las entrevistas propiamente dichas. Durante la realización de entrevistas ha sido un

¹³Ver anexos.

poco complicado el guiar al entrevistador a los puntos y temáticas centrales de nuestra investigación. Más que nada se han ido enfocando en los problemas de carácter sindical y reclamos laborales, que si bien sí son importantes para entender e interpretar su realidad, para identificar cómo ellos construyen su mundo y las relaciones entre el arte y el trabajo, ha sido puntualmente difícil que se concentren en otros aspectos como el de la creatividad y las características de ser un artista dentro de una institución como el SODRE.

Por último, una dificultad que merece ser mencionada tiene que ver con la poca disponibilidad horaria de los entrevistados para la realización de las entrevistas, debido a que los músicos entrevistados tienen doble empleo y trabajan los fines de semana.

A continuación comenzamos a desarrollar el trabajo empírico. Haremos una contextualización de la creación del SODRE y los orígenes de la OSSODRE y una descripción de las características del trabajo y condiciones laborales de los músicos de dicha orquesta.

CAPÍTULO 5. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

La vida del SODRE se inicia con la creación de la ley n° 8.557 del 18 de diciembre de 1929, la que establecía la necesidad creación y difusión de “espectáculos o audiciones de carácter artístico, científico, ilustrativo o ameno con fines de mejoramiento espiritual de los habitantes del país”¹⁴. Además la ley establecía crear una institución la cual permitiera la realización de estos cometidos, y que además pudiera “crear escuelas y conservatorios”, “adquirir y arrendar material fonográfico, teatral, cinematográfico, musical impreso”, “editar catálogos, programas u otras publicaciones”, “contratar personal para la realización de todos sus cometidos, y en modo especial actuar individualmente o en conjuntos en los espectáculos”¹⁵. El SODRE se creó como institución de carácter oficial que funcionaría como cine, televisión, radio, concebida como difusora, pero también como creadora de cultura, el entonces llamado Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, que luego, tras algunos cambios pasó a denominarse Servicio Oficial de Radiotelevisión y Espectáculos, el SODRE.

Siete años después de su creación, se entendió por otra ley (9.638), que la única autoridad competente para dirigirlo era el entonces Ministerio de Instrucción Pública, aunque creaba una comisión directiva que actuaría “con un grado de descentralización administrativa”. Luego de esto pasarían las décadas sin definirse cuál era ese “grado”, y sucesivas leyes se referirán al SODRE como un servicio centralizado o descentralizado, como dependencia del ministerio anteriormente mencionado.

Hasta 1971, año en el cual se incendia su estudio auditorio que en aquel entonces era el Teatro Urquiza, desarrolla todas sus actividades y servicios de forma ininterrumpida. Respecto a este período histórico,

¹⁴www.sodre.gub.uy

¹⁵Idem

muchas generaciones de uruguayos reconocen la incidencia de esas actividades en su formación cultural. “El incendio del estudio auditorio del SODRE dejó casi sin cuerpo, convertida en solo un Alma, a la institución cultural más importante del país”¹⁶. A partir del año 1971 los servicios empiezan a decaer, a modo de ejemplo, los cuerpos estables del auditorio es decir, la orquesta, el conjunto de música de cámara, el ballet y el coro, empiezan a peregrinar por diversas salas, las radios se ven obligadas a funcionar precariamente, y sus demás dependencias comienzan a ubicarse en distintos locales habilitados provisoriamente para poder preservar todo aquel material considerado importante para el patrimonio cultural del organismo. En el año 1985 se inicia una nueva etapa para concretar la construcción de un nuevo complejo de salas de espectáculos desde el cual se pudiera transmitir a todo el país, los acontecimientos culturales que en él se produjeran. A partir de 1995 empezó la construcción del actual edificio Adela Reta, el que finalmente se inauguró durante el primer período político del gobierno del Frente Amplio. Actualmente el SODRE tiene el objetivo y rol de referente cultural, a la vez que busca transformarse en la casa de los elencos oficiales del país.

En Uruguay el primer conjunto orquestal de carácter exclusivamente sinfónico, llamado *Sociedad Filarmónica* y dirigido por un director español llamado Antonio Sáenz, se constituyó en 1831. Varios años después, en 1897, se funda la *Sociedad Beethoven* que contaba con una orquesta dirigida por Manuel Pérez Badía, la que actuó regularmente hasta el año 1902. Luego entre 1908 y 1914, se crea la llamada *Orquesta Nacional* dirigida y fundada por Luis Sambucetti. Es así que tras la creación del SODRE, se empieza a organizar una orquesta propia del organismo que se llamaría OSSODRE (Orquesta Sinfónica del SODRE). La misma se empieza a formar por concurso de oposición a fin de cubrir los distintos atriles, a través de un jurado que estaba integrado por Vicente Pablo y Virgilio Scarabelli. Su primer concierto público, que se transmitió por la radio oficial, se llevó a cabo el 20 de junio de 1931 bajo la dirección del maestro Vicente Pablo. La orquesta estaba integrada por 103 músicos. A penas dos meses después de la creación de dicha orquesta, se invitó al director suizo Ernesto Ansermet, quién realizó una audición catalogada como histórica, dadas las dificultades que tuvo que vencer para la preparación técnico- artístico de los músicos. En octubre de ese mismo año se contrató al italiano Lamberto Baldi, quien estuvo al frente de la OSSODRE hasta 1932, y luego la dirigió entre 1953 y 1954. En ese período logró una orquesta “dúctil, sensible”, según lo reconocieron varios directores extranjeros (como Erich Kleiber, Fritz Bush y otros). Es así que durante la segunda guerra mundial Uruguay se benefició de la llegada de muchos maestros de la música que se radicaron en América, y que dejaron una gran influencia en la orquesta. Desde entonces, la programación integró lo más importante del repertorio de todas las épocas y estilos bajo la conducción de prestigiosos músicos nacionales y extranjeros, estables e invitados. La orquesta logró alcanzar su nivel más alto, transformándose en la mejor orquesta de América Latina. A pesar de ello, el incendio del Estudio

¹⁶SODRE 70° aniversario.

Auditorio fue un golpe duro para la orquesta, ya que a partir de ahí debió ensayar sin un lugar fijo, actuar en el Teatro Solís y en otras salas. Dicha situación generó consecuencias que llevarían al desmejoramiento de lo técnico y al inicio de un período caracterizado por altibajos. La OSSODRE, *“ha sido el vehículo de más larga vida que ha tenido este país a nivel oficial, para imponer el gusto por la música sinfónica”* (Roldan, Washington: 9).

Características y condiciones laborales¹⁷ de los músicos de la OSSODRE

El SODRE como institución del Estado uruguayo depende del Ministerio de Educación y Cultura, por lo que los músicos que en dicha institución trabajan se pueden denominar funcionarios públicos¹⁸. Actualmente la OSSODRE está compuesta por **96** músicos intérpretes o ejecutantes.

Contratación y seguridad social

Esta investigación se inició en el 2014 y se retomó posteriormente, es por este motivo que hasta la fecha actual hubo cambios no solo en la dirección de la orquesta, sino también en la modalidad de contratación de los músicos. A grandes rasgos, desde el año 2014 al 2018, del total de los **96** músicos, **44** de ellos eran músicos con contrato por tiempo indeterminado, es decir lo que llamamos “cargos estables”. De los restantes, **11** fueron ganadores de concursos por mérito y oposición en el año 2006, pero no tuvieron su nombramiento oficial sino hasta el año 2018, por lo que hasta el año 2017 figuran bajo la modalidad de “contrato artístico”. De los restantes 41, **26** eran trabajadores con contrato a término, mientras que los restantes **15** que se encontraban trabajando sin contrato desde el año 2012, fueron contratados en el 2013 a través de la Cooperativa de Músicos, Artistas y Oficios Conexos (COOPAUEM). Siendo estos últimos quienes tenían los contratos más precarios e inestables de toda la orquesta.

Para todos los músicos que no eran cargos estables, es importante destacar que se trataba de una contratación efectuada por una tercerización a manos de un fideicomiso privado. Contradictoriamente los músicos “extras” (que son aquellos que trabajaban con contrato a término y que eran la mayoría), ocupaban en la realidad los puestos “estables” de la orquesta propiamente dicho¹⁹. Estas distintas condiciones de empleo generaron también diferencias en lo que implica las aportaciones al banco de previsión social, por

¹⁷Consideramos importante explicitar las condiciones laborales, entendidas estas como las condiciones de trabajo y de empleo, porque describen el mundo burocrático laboral de los músicos de la OSSODRE. Nos permite comprender algunas características del trabajo de estos músicos, y comprender el marco en el cual dicha actividad se concreta. Definición extraída del trabajo de Soledad Nión, ver bibliografía.

¹⁸Es aquel trabajador que participa en la administración pública, ya sea a través de elección, nombramiento, selección o empleo. La administración pública conforma las organizaciones públicas que realizan la función administrativa y de gestión del Estado. Definición extraída de Wikipedia: http://es.wikipedia.org/wiki/Funcionario_p%C3%BAblico.

¹⁹Se observa a través de la información recabada en las entrevistas que este fenómeno en parte se da, por la falta o escasez de recursos humanos, en este caso de músicos especializados en determinados instrumentos a nivel nacional que puedan permitir la ocupación total y efectiva de todos los afiles (los puestos) de la orquesta, fenómeno más o menos común en América Latina.

la falta de regularización anteriormente mencionada. En este sentido encontramos músicos que han pasado algunos períodos de trabajo en la orquesta sin haber hecho aportaciones al BPS.

En la actualidad, 24 de los músicos que figuraban como “extras”, tras haber perdido las pruebas en los concursos de méritos y oposición que se realizaron en el año 2018, debieron abandonar la orquesta, por lo que hubo un importante “recambio” de personal en la misma. Según datos proporcionados en una entrevista realizada al director de la orquesta que mantuvo sus funciones hasta inicios del 2020, al día de hoy el 60 % de la orquesta tienen cargos “estables” y el resto de los músicos tiene contratos a términos efectuados por una tercerización a manos de un fideicomiso privado.

La mayor parte de los músicos entrevistados consideran tener como actividad artística principal²⁰ la interpretación de obras musicales en la orquesta del SODRE²¹. Algunos de ellos complementan este trabajo interpretando en la Banda Municipal o la orquesta Filarmónica²². Otros ejercen docencia en la escuela municipal o en la universidad, y otros complementan con otras actividades artísticas de carácter secundario, ocupando cargos en ámbitos privados o en grupos musicales pequeños, ya sea educando, componiendo o haciendo arreglos para partituras musicales. De los entrevistados se trata, en la totalidad de los casos, de ser músicos con más de una ocupación (en términos de empleo), por lo tanto, de ejercer multi actividad²³ dentro del mercado laboral.

Características del trabajo, horario y descanso

El horario de trabajo que cumplen los músicos de la OSSODRE va desde las 09:00 am a las 12:00 pm, y tienen un descanso de 15 minutos a partir de las 11:00 am. Su trabajo implica, en lo que respecta a sus tareas: el estudio, interpretación y ensayo de diversas obras musicales lo que hacen de lunes a viernes, un ensayo general los días sábados previos a los espectáculos, y los espectáculos que generalmente se realizan el mismo día. Los programas musicales varían todas las semanas, e incluyen obras de distintas características y géneros. Cabe destacar que el músico es full time, lo que implica que pueden ensayar en otros horarios, o hacer espectáculos en días domingos y feriados.

²⁰Definida como aquella a la cual los músicos dedican el mayor número de horas de trabajo y que aporta generalmente el mayor ingreso, en relación a esto los trabajos secundarios son considerados como complementarios en los ingresos, aunque generalmente de mayor realización profesional. Definiciones extraídas de la reciente investigación sobre los músicos de concierto en México de Rocío Guadarrama Olivera, ver bibliografía.

²¹A pesar de la definición de la actividad artística principal, en las entrevistas encontramos que en ocasiones el trabajo que denominan principal es el que genera mayor prestigio y reconocimiento, que no es necesariamente el económicamente más importante, nos referimos al trabajo del SODRE, por ejemplo.

²²Orquesta de la Intendencia Municipal de Montevideo, IMM

²³El concepto de multi actividad o multi empleo se definió en la Investigación de Casacuberta y Roche en el cap. 2.

Ingreso

El salario nominal del *concertino*²⁴ es de \$55.000, desde este monto para abajo, dependiendo de las condiciones y trayectoria dentro de la organización, se conforman los salarios del resto de los músicos de la orquesta.

Edad

En el caso de la muestra poblacional a la que hemos entrevistado, nos encontramos con que la edad parece ser un factor a tener en cuenta cuando hablamos de estabilidad laboral de los músicos de la orquesta. En este sentido, y como está explicitado en el cuadro número 2 en los anexos, nos encontramos con que los músicos permanentes son los que tienen el mayor promedio de edad (cerca de los 50, 60 años), lo que puede indicar que esta es la edad promedio de los músicos establecidos de la orquesta²⁵. En el caso de los entrevistados más jóvenes (20, 30, y 40 años), constituyen el promedio de quienes tienen contratos a término, con posibilidad de renovación vía concursos.

Lugar y herramientas de trabajo

El espacio físico donde los músicos ensayan y hacen los espectáculos desde el año 2008 es en la sala musical y teatral del actual edificio del SODRE, llamado Adela Reta. En cuanto a los instrumentos musicales estos son de pertenencia de los propios músicos de la orquesta, aunque el SODRE tiene una pequeña reserva de algunos instrumentos (no todos) por caso de rotura, pérdida, etc.

CAPÍTULO 6. ANÁLISIS

El problema de investigación se aborda principalmente desde el punto de vista de los músicos entrevistados, y se complementa con algunos elementos que consideramos pertinentes, extraídos de las entrevistas realizadas a los directores de la OSSODRE y directivos del SODRE.

La estructura del análisis se organizará siguiendo el orden de los objetivos específicos de investigación. Para lograr nuestro primer objetivo metodológico, consideramos relevante mencionar que las características que desarrollaremos a continuación para definir el mundo del arte de los músicos, describen elementos que son reconocidos intersubjetivamente por los mismos como propios de su trabajo y de lo que los define en el campo artístico en el cual se desarrollan. Cabe destacar que para concretar este objetivo en las entrevistas se buscó identificar hitos de la carrera o trayectoria laboral de dichos músicos. Por último aclarar que algunos de estos elementos que hacen a la realidad de estos músicos, serán retomados más

²⁴El puesto más importante (primer violín) junto con el director dentro de la orquesta. Este puesto, por lo menos en orquestas nacionales, requiere una trayectoria con altos niveles de especialización y experiencia laboral (nacional e internacional).

²⁵A esta conclusión también llegó Rocío Guadarramara en su trabajo sobre los músicos de concierto en México.

adelante para identificar cómo inciden o se articulan en el análisis sobre las tensiones y acuerdos de los mundos sociales en cuestión.

El músico sinfónico

Una categoría que puede condensar la particularidad de estos músicos es la de músico sinfónico. El músico sinfónico denota la construcción de una identidad propia, como músico que ejerce su arte en el marco de una organización y denota un auto reconocimiento como producto de una trayectoria de vida en donde la vocación es un aspecto fundamental.

En lo que respecta al inicio y desarrollo de la carrera de los músicos de la OSSODRE, encontramos que en los casos entrevistados se trata de personas que fueron fuertemente influenciadas durante su socialización primaria por el entorno en el que crecieron. En dónde si no tenían familiares que se dedicaran a algún tipo de arte, éstos sí tenían afinidad o gusto por la música del género clásico, y se les estimulaba para que se introdujesen de alguna forma en ella. Esto es muy importante porque es una profesión, que a diferencia de muchas otras, comienza desde la infancia: *“siete, ocho años, hay algunos que empiezan más tarde, o sea, implica tu vida”* (entrevistado 6).

Puede verse también el rol de la *familia* y su *contexto*, no solo como figura que influye a través de procesos de estimulación al inicio de la carrera de dichos músicos, sino también como sustento y apoyo económico durante el desarrollo de las mismas: *“Al principio es muy duro, es muy árido, y es más lo frustrante que lo gratificante. Y ahí es dónde es importante el apoyo familiar, la contención y tu propia vocación”* (entrevistado 9).

Inherente al apoyo familiar, aparece el sentimiento de *sacrificio* durante la carrera, que reiteradas veces está presente en el discurso de los músicos. La idea de sacrificio podría interpretarse en tres sentidos estrechamente relacionados. Primero, la inversión que realizan los músicos y sus familias en términos económicos, es decir, clases de música desde edades tempranas, compra de instrumentos musicales, mantenimiento de los mismos y estudios en el extranjero. Segundo, la profesionalización que gira en torno al dedicado estudio de un instrumento (o más de uno), desde la infancia o pre adolescencia para dichos músicos. Lo que implica formación (dentro, y a veces también fuera del país) ininterrumpida a lo largo de sus vidas: *“Yo para músico estudié 10 años (...) en un instrumento que valía más de 30 mil dólares”* (entrevistado 10). Y tercero, el compromiso y dedicación respecto al trabajo que realizan: *“Es un enorme sacrificio. Está bien, si uno lo compara con otros sacrificios capaz que puede ser mayor, menor, diferente, no estoy diciendo que sea el mayor. Lo que estoy diciendo es que la propia actividad de un músico profesional o de un artista profesional es de una altísima exigencia de 24 horas”* (entrevistado 11).

Pero ese sentimiento de sacrificio también se asocia a la idea del *riesgo*. El riesgo, que representa la fórmula de inversión del MI, tiene que ver con el sacrificio que hace un individuo y que puede generarle un reconocimiento particular dentro del mundo del arte. En Uruguay el riesgo se puede observar en la propia decisión de dedicarse a trabajar de la música, por lo limitado de los mercados laborales en el contexto social, político y económico en el que están²⁶. Pero además el riesgo también aparece en el trabajo diario de estos músicos como algo indisociable de su labor, en este sentido un entrevistado nos dice: *“nosotros tenemos casos de músicos sometidos a una enorme responsabilidad porque de pronto un solo en un concierto sinfónico en un instrumento de viento, que desafine circunstancialmente, es la muerte civil del músico. Por lo tanto, todo es muy intenso”* (entrevistado 11).

Otro elemento que aparece en las entrevistas y que caracterizan a estos músicos, es la importancia que tienen las *emociones* en la definición de su trabajo, la emoción está presente durante los conciertos y en la preparación de los mismos: *“Nosotros manejamos emociones continuamente”* (entrevistado 3); *“En realidad lo que haces es expresar sentimientos, emoción y la emoción es en el fondo más íntimo de la persona lo que puede conectarnos mucho más fuerte que a través de una idea”* (entrevistado 13). Ligado a las emociones, los músicos destacan dos elementos de igual importancia: la *concentración* y la *disciplina*. En este sentido, observamos que cuando tratamos de conceptualizar a un artista lo asociamos con la idea de “don” o “talento” como expresión espontánea, sin embargo para ser artista es necesaria la disciplina: *“si no generas ese ámbito de disciplina, no funciona”* (entrevistado 7). Por ello, cuando investigamos el mundo de la inspiración de los músicos, su estado de grandeza (lo espontáneo e insólito) se expresa sobre todo durante la realización de los conciertos, pero el estado de pequeño, es decir lo rutinario, se expresa en la labor cotidiana y es necesario para el trabajo de estos: *“el músico necesita de la rutina”* (entrevistado 1). *“El tema disciplinario es lo más importante, no la disciplina de “portarse bien”, sino la disciplina de respetar el momento exacto de un fortísimo, forte, piano, pianísimo, toda esa gama de matices que marcan la longitud, creciendo, la velocidad, el volumen al cual uno toca, dar espacio para que toque otro instrumento, son cuestiones de concentración y disciplina”* (entrevistado 13).

El *aspecto vocacional* por su parte, también relacionado a la idea de “don” o “talento” es muy importante y resaltado por los entrevistados: *“trabajamos de una manera que realmente nos gusta lo que hacemos, es vocación”* (entrevistado 5). *“No es una ciencia exacta digamos, no... definitivamente es un artista... para lo cual tiene que tener un don, porque por ejemplo eh..., si vos no tenes oído y si no tenes ritmo... uy, te va a costar muchísimo”* (entrevistada 8). Desde este punto, la idea de “don”, “talento” o “vocación”

²⁶Como se muestra en las investigaciones de la OIT y de Casacuberta y Roche.

asociada directamente a la profesión de dicho músico, se destaca como una cualidad que este ya posee en vez de ser algo adquirible a través de la educación.

En cualquier mundo del arte y en el mundo de la inspiración de estos músicos, se generan determinados procesos en donde la *reputación* adquiere importancia, y a través de ella se hacen clasificaciones en donde se distingue lo que es “verdadero arte” o “arte superior” y se destacan los “grandes creadores” de aquellos que pueden llegar a ser “intercambiables”, atribuyéndose un valor determinado. En estos procesos de creación de reputaciones dentro del mundo del arte, el papel de los estetas²⁷ es fundamental. Así cuando los músicos intentan definir el arte al que se dedican y el significado que le dan a éste, una de las clasificaciones que hacen es establecer el límite entre el arte de tipo popular, y el arte con una orientación estética en el campo de la música “clásica”. Al hacer esta distinción dejan entrever la diferencia en la que trabajan estos estetas, entre una cultura entendida como “superior” en donde se identifica la música “cultura” el “arte con mayúscula”, y una cultura que pertenece a la música popular el “arte con minúscula”²⁸. A modo de ejemplo, un entrevistado dice: *“Hay una anécdota de Paganini que fue el mejor violinista de todos los tiempos... que Paganini estaba tocando en París en la época que no habían micrófonos y coincidió que por la calle estaba pasando el carnaval de París, imagínate un violincito... y el carnaval... el carnaval paro”, “entonces el carnaval tiene otro tipo de expresión y tiene su lugar... y yo también bailo en un cumpleaños de quince y me divierto... pero esto tiene su lugar”* (entrevistado 8).

Por lo tanto, la música que interpreta, *“No es un arte inmediato. No es un estilo inmediato...”* *“trasmite muchas cosas, sobre todo tiene un valor muy poco explotado en el melómano a veces o en el público en general, que es el valor histórico”* (entrevistado 5).

En este sentido, y esta es una característica de los músicos de las orquestas sinfónicas en general²⁹, ellos jerarquizan su trabajo atribuyéndole a éste un valor cultural que trasciende a través del espacio (es universal), y el tiempo (es histórico). Esta jerarquización de su trabajo dentro de la cultura, la podemos observar en dos aspectos que se destacan en los discursos de los entrevistados. Primero en su vocabulario, pues ellos ostentan el calificativo de ser y llamarse entre sí “profesores”, no necesariamente son profesores en su sentido literal, es un título con el que se reconocen. Segundo, en la idea de que su trabajo, con su orientación y definición estética dentro del arte, es un *servicio* justificado a nivel social. Así, el reglamento de trabajo de la orquesta del SODRE³⁰ define a ésta como: *“organismo artístico que está al servicio de la cultura nacional”*. Desde este punto de vista, con el apoyo de los políticos y gestores, los músicos utilizan

²⁷Críticos y estudiosos del arte.

²⁸Coriún Aharonián es un musicólogo uruguayo que ha estudiado estos fenómenos culturales. Los conceptos de “arte con mayúscula” y “arte con minúscula” pertenecen a su trabajo, ver bibliografía.

²⁹A esta conclusión llega Sagrario Martínez Berriel quién realiza una descripción sobre la profesionalización de los músicos de orquestas clásicas en España y en el mundo. Ver bibliografía.

³⁰Ver anexos.

una “argumentación estética” o “justificación filosófica” definiendo al mundo del arte al que se dedican, y asociando su trabajo con un servicio necesario para la sociedad. Hay que observar que la intervención política tiene un papel fundamental en este proceso, porque la organización del SODRE pertenece al Estado, y porque no se trata, como los entrevistados nos afirman (por lo menos en la actualidad), de un arte de carácter popular, aunque sí tenga en definitiva el fin de difundirse a los distintos sectores de la sociedad.

En este sentido algunos entrevistados nos dicen: *“si uno parte de la base de que una de las grandes crisis de nuestro tiempo es la pérdida de la sensibilidad en la gente, el arte cumple la enorme función sensibilizadora”, “en este sentido el músico y sobretodo el músico clásico, es un individuo que cumple un formidable rol en lo que es ese proceso”* (entrevistado 11). O, *“para mí la sinfónica del SODRE es una herramienta cultural muy valiosa. Tal vez es el organismo hegemónico a nivel de la música. Como simbólicamente desde la música sinfónica pero también como presencia organizativa en cuanto a la cultura en el país”... “hay una propuesta musicalmente hablando, cultural desde la sinfónica nacional que representa al Estado”*(entrevistado 3).

Además la distribución del arte, que en este caso el Estado apoya, tiene un efecto esencial en la reputación del mismo, porque habilita que llegue a la sociedad, y con ello hace que tenga importancia histórica. Sin embargo, y a pesar de esta diferenciación que los entrevistados hacen respecto del mundo del arte en el que están, no hay que dejar de ver desde una posición más global que los mundos del arte generalmente se caracterizan por tener relaciones muy frecuentes con otros mundos de arte. En este sentido los entrevistados nos cuentan que suelen relacionarse, sobre todo cuando componen música (lo que hacen en ámbitos reducidos y privados), con músicos que se dedican a otros géneros musicales, mayormente al género musical denominado Jazz.

Ser artista

En términos generales para los músicos del SODRE, el artista puede ser alguien que tiene la capacidad de recrear sobre una obra que ya se inventó: *“definitivamente porque tiene la potencialidad de crear y de expresar de forma única e irrepetible algo”* (entrevistado 8). Y, por otro lado otra visión complementaria de que el artista es alguien que se va formando y moldeando a través de la experiencia, por lo que se da a través de un proceso de aprendizaje: *“con mis compañeros, con los directores, con el entorno, yo me vi muy enriquecido a través de los años, porque las distintas experiencias y los distintos aspectos de ser un artista que yo fui aprendiendo”* (entrevistado 3).

De acuerdo a esto, la mayoría de los músicos entrevistados se consideran artistas pero sitúan el plano de la creatividad en los “grandes creadores”. Ellos describen que su trabajo consiste en interpretar las obras de esos grandes creadores depositando sus conocimientos y habilidades técnicas, y de alguna forma

recreando sobre ellas. Aunque algunos de ellos se dedican a componer música, como es el caso del entrevistado del ejemplo anterior, lo que pueden hacer por dentro (participando en algún conjunto de cámara, cuarteto o quinteto, que realice alguna presentación musical), y/o por fuera del SODRE: *“y... yo creo que hay espacios para creatividad, hay espacios. Pero uno no puede ser muy creativo. Uno tiene... recibe una partitura, y tiene que poder tener los elementos para poder tocar lo que está ahí”, “porque cuando él toca (el músico) da algo, igual creo que en una orquesta el tema de la es bastante reprimido”* (entrevistado 1).

Pero el artista es quién puede también expresar ciertos aspectos singulares, ciertas habilidades técnicas y destacarse del grupo con el cual trabaja. Por eso cuando se pregunta a los músicos la posibilidad que tienen de crear y expresarse en el trabajo que realizan en el SODRE, también lo asocian con la oportunidad de tocar como solistas³¹. Para el mundo de la inspiración la formación del músico es importante y la forma que tiene el MB de promoverlo, es a través de la invitación de distintos artistas a interpretar conciertos como “solistas” y la contratación de directores reconocidos, ya sean extranjeros o nacionales, para trabajar con la orquesta³². Por ejemplo, un entrevistado nos cuenta de la oportunidad de crecimiento que implica trabajar con un director de la orquesta: *“O sea, actualmente el SODRE, el nuevo director artístico, o sea musical que tenemos es Lano. Muy excelentísimo, es un premio tenerlo acá, es excelentísimo maestro... Que recorrió el mundo, que tiene una formación seria, que ama lo que hace y lo hace con seriedad”... “y entonces por ese lado te puedo decir que sí, profesionalmente es una oportunidad de crecimiento”* (entrevistado 9).

Ser funcionario del SODRE

El SODRE se nos presenta como una organización del arte, en dónde existe redes cooperativas conformadas por distintas personas que trabajan utilizando determinados conocimientos técnicos y convencionales sobre cómo hacer las cosas para lograr el producto final. En dicha organización, el trabajo de estos músicos es esencialmente en grupo: *“El muy buen músico de orquesta es aquel que cumple con determinados roles. Que sabe tocar en grupo, sabe trabajar en grupo. Deja de lado ciertas facultades personales para adaptarse a un grupo, y... tiene como ciertos elementos desarrollados que en grupo se potencian”* (entrevistado 1).

³¹Solista es el músico que tiene la posibilidad de destaque en relación a la orquesta, porque el instrumento suena solo en varios momentos de la obra musical. Se trata en este sentido de un músico que está puesto en valor sobre el grupo entero, definiciones de Adolfo Salazar, ver bibliografía.

³²Graciela Carreno en su trabajo, menciona que hay varios factores que tienen incidencia en la realidad sobre la formación profesional de los músicos, puntualmente nos afirma que en los procesos de enseñanza- aprendizaje de los músicos instrumentistas, solistas o de orquesta de Uruguay, aún están presentes las antiguas formas de adquisición del oficio, en donde por ejemplo, se prioriza la búsquedas de aprender y/o trabajar con músicos o “maestros”, como habitualmente se denomina, de reconocido prestigio en el medio.

El trabajo en equipo tal cual lo definen varios de los entrevistados, tiene una implicancia para el MI de estos músicos, y es que éstos deben dejar a un lado a través de un acuerdo, la relación de grandeza del mundo de la inspiración (la singularidad), que es la que define la naturaleza de las relaciones entre lo grande y lo pequeño en ese mundo. De esta forma para que se lleve a cabo el trabajo de estos músicos es necesario ese acuerdo, y así se potencia el trabajo en grupo: “... ese ejercicio también de perder un poco la individualidad en pos de lo corporativo, de lo colectivo... hablando de la música sinfónica puntualmente” (entrevistado 8).

Se puede analizar que dentro de la orquesta la *jerarquización* es un elemento importante en la organización de estos músicos. Ésta se observa en la distribución de las distintas filas de los instrumentos, así también en la posición que ocupa el director de orquesta quién tiene la autoridad por sobre todos los músicos. Esta relación de jerarquía se da en un proceso de entendimiento, que implica un acuerdo y reconocimiento recíproco entre director y músicos de la orquesta, en el que se prioriza el trabajo grupal por sobre el individual. A su vez, la centralización de la autoridad y el poder hacia la cúpula que es característica del MB, forma parte de la estructura del SODRE³³, pues el director de orquesta no es el último en tomar una decisión, a veces directa, en relación a su trabajo y al de los músicos de la orquesta. En este sentido la jerarquización se manifiesta con relevancia y sentido tanto en la organización del mundo burocrático y del mundo de la inspiración en cuestión.

En relación a la organización en la que trabajan los músicos también generan cierto *orgullo corporativo*. Históricamente en el origen mismo de la profesionalización de los músicos, su trabajo lo desarrollaban en instituciones como las cámaras reales de los modelos administrativos antiguos, y resultaba más importante para el músico por el prestigio y la estabilidad que les proporcionaba, que por su retribución estrictamente económica (Cascudo, Teresa: 91). Los músicos nos dicen: “claro, tiene una imagen, es un mito, tiene esa cosa fuerte. Pero te digo a cualquier músico vos le decís qué orquesta prefiere: el SODRE. A parte vos ves la programación del SODRE y es más la que le interesa al músico clásico” (entrevistado 5).

Esta forma de percibir la organización del SODRE y el orgullo generado por trabajar en ella a pesar de los problemas y conflictos a los cuales se enfrenta este músico en su trabajo diario, puede ser interpretado en relación a cuál es considerada por él la actividad principal a la que se dedica. En este sentido, la actividad principal es percibida muchas veces como aquella actividad que si bien no tiene el mayor ingreso, como es el caso de la mayoría de los entrevistados en relación al trabajo del SODRE, puede llegar a tener mayores implicancias en la realización profesional o en la trayectoria laboral del músico. Teniendo

³³Ver en los anexos el ordenamiento de las jerarquías en los cargos técnicos –administrativos del SODRE para 2014 y 2020.

presente esto podríamos afirmar, que en la construcción de la identidad de este músico como trabajador podría existir un importante factor emotivo en relación a la organización donde se desempeña.

Tensiones y conflictos, compromisos y acuerdos: sobre cómo convergen los mundos del trabajo del músico de la OSSODRE

Cuando nos introducimos a conocer el trabajo que realizan los músicos se puede observar la relación trabajo y el objeto del mismo, en tanto realización de esta actividad. Esto se expresa en todas las actividades que giran en torno a la creación de los diversos espectáculos musicales. Entre ellas identificamos el estudio de las partituras, las prácticas de los instrumentos en ensayos diarios y generales, y la realización de espectáculos propiamente dicho. En esta dimensión del trabajo- objeto en tanto tal, existe cierto consenso entre los músicos y los otros actores de la institución, en la medida en que este ya se encuentra definido, organizado, y/o ritualizado. Pero también nos encontramos con la relación trabajo y el trabajador, en tanto sujeto, dimensión donde quedan reflejados los intereses y la construcción de identidad de dichos músicos, lo que a su vez nos induce a ver otros aspectos que van más allá de su labor cotidiana, y que tienen que ver con características organizacionales. En este sentido, describir y comprender el trabajo de estos músicos también implica visualizar la actividad de la organización del SODRE, la que involucra todo aquello que construye y define los objetivos, así también como el marco de acción en el cual se llevan a cabo. Esta dimensión del sujeto del trabajo es generadora de tensiones en la medida en que en ella se generan los consensos y los significados sobre el trabajo y el trabajador. Es así que incluyendo esta dimensión podemos introducirnos en la convivencia de los mundos de la inspiración y el mundo burocrático, y observar con más claridad las tensiones resultantes de esa convivencia. En este marco identificamos 7 tensiones que surgen en el discurso de los entrevistados, las que desarrollaremos a continuación.

En torno a esta visión del trabajo identificamos discrepancias entre los músicos de la OSSODRE y la administración de la organización, sobre lo que debería ser la misión o los objetivos del SODRE y de la orquesta, y la materialización de los mismos. Cuando los entrevistados hablan sobre la difusión del arte al que se dedican hacia las ciudades del interior de Uruguay, identifican que ha habido iniciativas o políticas culturales llevadas a cabo por algunos directivos del SODRE, como por ejemplo los llamados “grupos sonantes”, que no incluyen a los músicos de la OSSODRE. El objetivo de la creación de los grupos sonantes es generar ámbitos en dónde se estudia música, y se estimula a la iniciación de nuevos músicos. Los focos están conformados por grupos de estudiantes de música pertenecientes a la orquesta juvenil del SODRE. Estos se dirigen a las ciudades del interior del país buscando que la música llegue hasta allí. Las discrepancias surgen en torno a los procedimientos de acción que definieron en su momento dicha política, pues quienes van a esas ciudades no son profesionales sino estudiantes, y de que no hay ningún profesional que supervise de forma continua el trabajo de éstos. Dicha discrepancia se manifiesta también en la

importancia que para los músicos tiene, de que se pueda invertir en “*profesores de calidad*” (entrevistado 9), y de esta forma no se menosprecie al alumno, pues el inicio de la carrera del músico sinfónico, nos afirma el entrevistado, es muy importante, por ello para los músicos esta política no tiene proyección futura. Los músicos consideran que la orquesta del SODRE es quién tiene la misión de llegar a todo el país, y a través de ella hacer conocer el arte que producen.

A modo de ejemplo, se dice: “*el principio es muy delicado, la postura es muy importante, vos podés arruinar a la persona...*” “*qué proyección futura tiene, la de difundir la música, de hacer que todos crean que pueden ser músicos aunque no puedan*” (entrevistado 9). “*Vos no podés sustituir la escuela pública con ferias de libros, ni bibliotecas los domingos, ni cine de docentes, no. La escuela pública es la escuela pública*” (entrevistado 3). En la construcción de la identidad del músico de la OSSODRE el inicio de su carrera es apoyada y guiada por referentes, mentores, o en otras palabras maestros o profesionales dedicados a la música, por lo que para los músicos esta política institucional carece de un dispositivo que genere esa función.

Otro ejemplo que es fuente de tensiones se expresa en lo que los músicos llaman o identifican como “*modelo cultural*”. Los músicos se preguntan si el SODRE no debería tener definido un modelo cultural, un “*modelo filosófico de lo que quiero hacer*” (entrevistado 9). A esto se refieren cuando hablan de qué tipo de repertorio musical quieren proyectar, más moderno, tradicional o más universalista, es decir que incluya obras musicales de toda época y de todos los estilos. Esta situación genera tensiones entre la dirección musical y la dirección artística, por ello cuando algunos directores de orquesta han manifestado su deseo de interpretar determinadas obras musicales, han surgido desacuerdos con directivos de la organización.

Por último los músicos hablan del “*modelo*” o “*diseño cultural*” y lo asocian con algo inestable y que no se prolonga a través de los años. A medida que van cambiando los gobiernos cambian también las personas que están designadas para dirigir la organización a nivel político, quienes se encargan de proyectar y administrar desde el punto de vista de los presupuestos y de las metas, los nuevos diseños de trabajo a seguir. Aunque afirman que está bien que cambien las autoridades, las políticas no tienen estabilidad, por lo que no logran atravesar los diferentes partidos y periodos políticos: “*Entonces es como un barco que quiere llegar a Europa y cuando llega a Brasil dice, bueno, pero no, ahora que estamos en Río de Janeiro, hicimos esta escala, pero saben qué, antes de ir al puerto de Polos, yo quisiera ir primero, quisiera ir al nordeste de Brasil o más allá, me gustaría pasar por el Caribe*” (entrevistado 3).

Esta primera tensión general la llamaremos tensión sobre la *participación de los músicos en la definición del modelo cultural* que proyecta la organización. Se da en el músico en el MI y el MB del SODRE. El modelo burocrático no permite o limita la participación del músico en la definición de la función de la

orquesta, y en la definición del modelo cultural que proyecta el SODRE como organización dedicada a la creación y difusión de arte en la sociedad. La tensión es generadora de incertidumbres y situaciones que poco refuerzan al músico hacia una identidad profesional dentro del organismo, al deterioro de ciertos valores como el del orgullo de pertenecer a la organización, con algunas implicancias en el trabajo cotidiano. A modo de ejemplo: “... yo tengo un poquito menos de 30 años trabajando en el SODRE, y nunca he sentido esa cosa de que sepan a dónde va el instituto. Siempre a ver cómo estamos hoy, bueno a ver qué pasa mañana”. “Esa incertidumbre, sí influye en lo que tú estás diciendo, en el trabajo diario” (entrevistado 3).

Al analizar esta tensión, se pueden observar ciertas demandas de reconocimiento que se encuentran implícitas en el discurso de los músicos, y que tienen que ver con las relaciones que estos establecen en el interior de la institución con otros actores, en este caso con la dirección artística y los directivos. El músico siente que “*el artista es el último orejón del tarro*” (entrevistado 2), con respecto a lo que define el trabajo y su objetivo en la organización. De acuerdo a esto, podemos observar que existe por parte los músicos demandas de “mejor” gestión que procure llevar a la orquesta a otro nivel de protagonismo en dichas definiciones, y de estabilidad y continuidad en la proyección del modelo a pesar de los cambios en las autoridades políticas del SODRE.

Cuando los músicos relatan sobre sus manifestaciones sindicales por reclamos de las mejoras en sus condiciones laborales, éstos se sitúan en una realidad distinta a la del resto de los trabajadores en general. Suelen mencionar enfáticamente lo que implica que la orquesta “pare” o “deje de tocar” en pos de dichos reclamos, y mencionan la importancia del público con respecto a la decisión de tomar estas medidas.

Una segunda tensión general que identificamos, la llamaremos tensión en la *dualidad sobre el músico-artista y trabajador*. Esta se da entre las condiciones laborales impuestas por el MB, y la visión del MI, y tiene consecuencias en el MO. La tensión se da sobre la visión de lo que es ser un músico artista y a la vez un trabajador que reclama por sus derechos laborales. “*A la orquesta no la puedo administrar como el sindicato de yo que sé, porque no, no funcionamos así...*” “*no somos ni la federación de la salud, ni la “constru”, y no en desmerecimiento, no funcionamos así, entonces va por otros carriles*” (entrevistado 8). O, “*Yo lo que creo es que hay un problema de estrategia de parte de la Orquesta. Obviamente nosotros no somos políticos ni estrategias, somos músicos, entonces cuesta un montón*” (entrevistado 10).

Es por este motivo que en el marco de la búsqueda del reconocimiento jurídico y en la medida en que el trabajo de estos músicos constituye un “servicio”, algunos derechos laborales de los músicos quedan en cierta forma “subordinados” a los derechos del público. La medida sindical y derecho de “parar” los conciertos tienen implicancias en los posibles efectos que la “opinión pública” pueda generar sobre la reputación de la orquesta y del artista que trabaja en ella. Además, rompe con el *estado de grandeza*, el

buen desempeño funcional y el *principio superior común*, la eficacia y desempeño del MB, y en este sentido con lo que “debería hacerse”, como lo explicita un directivo del SODRE: “*Y frente a la pasión del público con la pasión del artista aplaudiendo de pie, en el mejor escenario de los mejores de la región, que vale más de 200 millones de dólares puestos por todos los uruguayos, entonces todo lo demás pasa a ser secundario. Si en el medio de ese espectáculo maravilloso donde la gente sale fascinada, tú te parás en la puerta y decís, yo les voy a explicar, ustedes saben que para hacer esto tuve un problema...los 20 mil te pasan por arriba. Y está bien. Porque en realidad uno tiene que ser el viabilizador de un producto final que es el producto artístico*” (entrevistado 11).

En este fragmento del discurso se observa cómo se desarrolla la *dignidad* de los tres mundos. La dignidad que tiene que ver con los sacrificios que los músicos u otros actores de la organización tiene que hacer para llegar a los objetivos o logros. Es decir la idea de pasión y la voluntad de crear del músico- artista, la realización del trabajo, en donde está presente el valor de la “eficacia” para el MB, y el deseo de ser considerado o reconocido por la opinión pública.

Vemos que el entrevistado 11 (directivo), asocia la idea de que el músico debe sacrificarse en este sentido como mérito de alguien que se dedica al arte. En este sentido el músico tiene responsabilidad detrás de la efectividad de su trabajo, con grandes implicancias para los artistas y directores de la organización. En las movilizaciones más recientes de los músicos se observa la necesidad de mostrar al público que “*los músicos quieren tocar sus instrumentos*”³⁴. De esta tensión o conflicto surge entonces un acuerdo entre los músicos, de no parar, sino de movilizarse llegando al público a través de la música. Los músicos buscan aliarse estratégicamente al público para expresar sus demandas. De esta forma el juicio de la opinión pública tiene un peso importante en este acuerdo. “*No hacemos una protesta ante presidencia ni cortamos el tránsito, solo reclamamos lo que nos merecemos. Cómo nos debemos a nuestro público, y ha habido actuaciones suspendidas por causa de distintos problemas, queremos hacer un concierto para él*”³⁵

A pesar de que los músicos llegan a un acuerdo con respecto a no “parar” sino “tocar” como medida de protesta para reclamar sus derechos laborales, observamos que en el discurso de los músicos que gira en torno a esta tensión, se visualizan demandas de reconocimiento no sólo en relación a lo jurídico propiamente dicho, sino también con respecto a la valoración que reciben desde la sociedad. Mientras desde el ámbito político el trabajo que producen estos músicos es manifestado como un servicio justificado o necesario para los objetivos de la sociedad (a pesar de los problemas de gestión del trabajo que surgen en la institución), los músicos cuestionan en qué medida lo es para la sociedad. Según ellos gran parte de la sociedad ni siquiera identifica lo que ellos hacen con un trabajo propiamente dicho, por lo que creen

³⁴La Diaria, 28 de febrero del año 2014, pág. 1.

³⁵Idem

que existe una subestimación del mismo. En los discursos se habla de una ausencia de reconocimiento social.

“en el general de la sociedad y en las autoridades, yo creo que desconocen esa realidad, y el valor que una orquesta sinfónica puede tener para la sociedad, o sea lo que puede favorecer a la sociedad” (entrevistada 4). O, *“la gente carece de conocimiento de lo que es un músico sinfónico clásico. O sea vos le decís que estudias el violonchelo, tocas el violonchelo y se sorprenden, cuando en realidad en otras sociedades, en otros lados es lo mismo ser “músico” que “doctor” o “sociólogo”, o sea es una profesión”* (entrevistado 7).

“es para la mayoría de la gente una diversión, como agarrar una guitarra y ponerte a hacer un divague, y porque no conocen... “No es un me siento y rasco, mentira, hay que estudiar muchísimo, hay que hacer un trabajo personalizado muy intenso y eso la gente lo desconoce. Entonces claro te preguntan de qué vivís como si fuera compatible ser músico y trabajar en una oficina, no lo es” (entrevistado 9)

Y si no, te preguntas es en parte por el error de concepción de que pensas de que el músico no debería cobrar o que debería ser un hobby. Soy músico, y parte por eso, “en qué trabajas” (entrevistado 10).

La falta de reconocimiento o la negación del mismo por parte los otros significativos, puede generar ciertos “perjuicios” en el entendimiento intersubjetivo de la identidad laboral del músico. En este sentido observamos que los entrevistados manifiestan cierta disconformidad y preocupación ante la ausencia de reconocimiento desde la sociedad respecto a lo que constituye o define su trabajo. A su vez, asocian que parte de esa ausencia de reconocimiento desde la sociedad para con su trabajo, es producto de una gestión política que no parece ayudar a estimular un acercamiento de la sociedad a la orquesta. Para los músicos la orquesta necesita ser visualizada y llegar al público. Teniendo presente que la “buena reputación” es fundamental para el trabajo en cualquier mundo del arte, este es un aspecto que según los músicos, desde las “autoridades” no parece favorecerse. A modo de ejemplo, el entrevistado 2 dice: *“el presidente actual no tiene vínculo con la orquesta, hemos escuchado en la prensa como habla mal de la orquesta”*.

Los reclamos sindicales de los músicos para las mejoras en sus condiciones laborales abarcan situaciones particulares, es decir referidas a los distintos contratos de trabajo, pero también situaciones que engloban a la totalidad de la orquesta. Aquellos más mencionados por los entrevistados son: la regularización de los concursos ganados en el año 2006 (que hasta el 2018 no se homologaron), reclamos por precariedades en los contratos laborales, irregularidades en los aportes al BPS, los atrasos de pagos, reclamos de “pasantías” de estudio en el exterior, reclamos referidos a la manutención de sus instrumentos musicales, “derechos de imagen”, y la suba de sus salarios.

De estas situaciones en la que claramente se expresan las demandas de reconocimiento jurídico por parte de la orquesta, se visualizan otras tensiones entre los mundos sociales del músico que son inherente a sus intereses más personales y que pueden resultar problemáticas para los objetivos inmediatos de la organización. Destacamos algunas tensiones o contradicciones que identificamos como generadas entre las condiciones de trabajo de los músicos y/ o sus exigencias laborales.

La tercera tensión la llamaremos sobre *la burocratización de los músicos*. Esta se da entre las autoridades del consejo directivo del SODRE y los músicos de la orquesta, con implicancias en las modalidades de contrato de dichos trabajadores.

El entrevistado 11 dice: *“un contrato artístico hoy con las reglas actuales lleva un enorme esfuerzo, mientras que por otro lado se hace un contrato en 30 segundos sin contralor de nadie”*³⁶.

La modalidad de contrato actual bajo la cual se encuentra una parte importante del total de los músicos de la orquesta, no permite la estabilidad laboral que busca encontrar el músico en la organización, porque implica que éste deba dar prueba y demostrar sus competencias o habilidades a través de concursos de méritos y oposición cada determinado tiempo. Que según afirma el último director musical, *“va dependiendo de los reglamentos y también depende de la necesidad del momento”* (entrevistado 13).

Para los músicos esta modalidad ignora la realidad que los define, pues ellos no se consideran trabajadores que ha estudiado y han perfeccionado un currículum que le permita ejercer otro tipo de trabajo, sino que se han dedicado desde chicos al estudio y especialización de uno o dos instrumentos musicales.³⁷ Por tanto, la incertidumbre laboral como el “riesgo” de la elección de la profesión está presente en los argumentos de los músicos en dicho conflicto.

Porque el músico como es tan específico lo que hacemos, no es que me echaron de la oficina y me voy a trabajar a la otra” (entrevistado 3).

*¿Qué hacemos con alguien que toca mal el violín o que tiene que ensayar y no ensaya?, se sabe cuál es la carga que significa la burocracia en el Estado”*³⁸

³⁶Se refiere a la modalidad de contratación más actual llevada a cabo a través del fideicomiso por la cual están la mayoría de los músicos de la OSSODRE.

³⁷Cabe destacar que, según la investigación de Graciela Carreno, muchos de los músicos instrumentistas que trabajan para instituciones públicas, entre ellas la OSSODRE, son profesionales que se forman con “maestros particulares de prestigio” o en escuelas como por ejemplo la escuela de música de IMM. Por lo tanto no necesariamente se les exige el título universitario para ingresar a trabajar en dichas instituciones. Ingresan a través de concursos de méritos y oposición en donde muestran las capacidades y habilidades que han adquirido a través de dichas modalidades.

³⁸Diario *Brecha*. Entrevista a la presidenta del consejo directivo del SODRE, Eneida de León, año 2014.

“Claro, en post de la productividad vos querés gente fresca y estudiando con el miedo de perder el cargo todos los días porque ahí sin dudas la gente rinde más, la gente cumple más” (entrevistado 8).

“Pero si un músico ha estudiado tantos años y su intención es ingresar a una orquesta sinfónica que le proporcionará su sustento...” “no necesariamente se va a convertir en un burócrata”.³⁹

Observamos un problema de gestión en la administración de recursos que se traduce en una contradicción interna entre el MI y el MB, y que genera desacuerdos entre el director de la orquesta y la dirección artística. La cuarta tensión la llamaremos sobre la *disponibilidad y necesidad de músicos para la orquesta*.

La dirección artística-musical tiene la tarea de administrar y organizar las distintas temporadas sinfónicas que la OSSODRE interpreta durante el año. Esta tarea consiste en elegir un repertorio de música desde el punto de vista del artista encargado (el director de orquesta), la cual tiene que tener en cuenta las características del público al que se le ofrece los espectáculos. Los entrevistados relatan que ha habido repertorios musicales, como por ejemplo en el año 2014, que requerían más de 100 músicos y los que estaban contratados no llegaban a ese total, los músicos de la OSSODRE dicen: *“el número de integrantes no es una arbitrariedad ni algo que ellos estén inventando, sino que es la dirección artística del SODRE la que propone la temporada y la cantidad de músicos que se necesita para llevarla a cabo”*⁴⁰

En este ejemplo encontramos que, mientras desde la dirección artística se convoca a más de 100 músicos, desde la administración del SODRE se introduce la política de reducción de la plantilla de la orquesta porque: *“el dinero que llega al SODRE no da para tenerlos a todos presupuestados”*⁴¹

En torno a esta contradicción interna entre la dirección artística y la administración general del SODRE, las expectativas del director de orquesta ante la idea de hacer una temporada que incluya obras complejas que requieren más músicos en la plantilla de la orquesta, se ve imposibilitada. Pues, *“la orquesta necesita de cierto número para hacer determinado repertorio, sino hay obras que no se pueden tocar”* (entrevistado 1). La decisión de hacer una temporada musical de estas características, también se puede ver como una jugada estratégica del artista dentro del SODRE como forma de protesta velada.⁴²

En este sentido, la identidad de una institución dedicada a la producción de arte y la cultura puede contener elementos contradictorios que se miden de acuerdo a estándares diferentes, en el SODRE existe una normativa artística la cual evoca a una identidad estética que requiere por ejemplo, de una expansión del tamaño de la orquesta y que aspira con esto a una mayor profesionalización de la misma. Por otro lado

³⁹Diario *Brecha*, 21 de febrero de 2014. pág. 15

⁴⁰Idem

⁴¹Diario *Brecha*, 21 de febrero de pág. 14.

⁴²En apoyo a los músicos con los que trabaja.

existe un utilitarismo económico, que busca la maximización de la ganancia y minimización del costo en la producción de dicho arte. Desde esta contradicción, se desencadenan ciertos cuestionamientos por parte de los músicos sobre la visión de la gestión actual del SODRE. La quinta tensión que identificamos la llamaremos sobre la *visión estética del MI y la visión utilitaria del MB*.

Los músicos cuestionan el modelo de “privatización” que prioriza el utilitarismo económico y busca la “auto sustentabilidad” del SODRE, por las consecuencias que este modelo tiene para su trabajo, la creación de arte, y los objetivos de la orquesta.

En lo que refiere a las consecuencias para el trabajo, afecta en lo que refiere a las condiciones de trabajo de los músicos, y desde aquí se puede observar en qué medida afecta la articulación del reconocimiento del mundo de la inspiración (que tiene que ver con las virtudes, talento, vocación y singularidad del músico- artista), con el reconocimiento del mundo burocrático del SODRE (que es la realización del trabajo, la eficacia, el ajuste a las normas).

El último director de la orquesta expresa: *“si un músico está contratado como “extra”, pero deja de dar batalla se tiene que ir, es así”. Es una institución de calidad, acá son cargos técnicos, musicales que tienen que generar un producto de calidad”* (entrevistado 13).

En este sentido, el ajuste a las normas procura generar un trabajo de eficiencia y calidad, con altos niveles de exigencia laboral, pero puede dejar de lado aspectos que para el mundo de la inspiración de estos músicos son importantes. Los músicos expresan que la exigencia laboral potencia en ellos situaciones de stress y de competencia, en un trabajo que se caracteriza por necesitar de la concentración y por manejar emociones la mayor parte del tiempo. Por ello, desde la visión de los músicos, ese modelo de gestión es propenso a generar en ellos distracciones o situaciones en las cuales el músico no logra estar emocionalmente preparado para la comunicación con el director de la orquesta y el resto de los músicos durante los ensayos y los conciertos. Lo que puede influir negativamente en una atmósfera que debería ser de creatividad y/o de inspiración y además, pudiendo inducir más fácilmente al músico a quedar expuesto al riesgo de equivocarse.

“Cuando hay músicos que no cobraron, cuando hay gente que no está porque no le pagan o porque están en falta con determinados requerimientos en la contratación. O distintas cosas que hacen al enlace del punto de vista contractual, eso sí influye, e influye muy negativamente. Entonces hacia la preparación del concierto, se va empobreciendo. Se va empobreciendo. Y todo lo que pudiéramos dar se va empobreciendo porque todo el mundo está emocionalmente mal preparado para recibir toda esa cosa inspiradora que nos va a dar el maestro y entonces se va perdiendo en la instancia de engrosarse artísticamente” (entrevistado 4).

Además, expresa el entrevistado 5, esa visión de la gestión: *“no cuenta con algo fundamental y es que ese sistema considera que la vocación no existe y el espíritu del sacrificio no existe”*.

En cuanto a la creación del arte, según los entrevistados, no promueve los espacios donde ellos consideran que existe mayor libertad artística, como las temporadas de música de cámara, y tampoco la difusión que para ellos es importante, de la música dentro del género que los caracteriza, de origen nacional. Pero también no promueve, y en este sentido también afecta a lo que los músicos consideran como uno de los objetivos del SODRE, el tipo de arte que muchas veces el artista desea interpretar, sino que promueve los “espectáculos taquilleros”, desdibujando parte del objetivo del trabajo de la orquesta como “formadora de público”. Como lo explicita el entrevistado 11: *“porque el formador de público muchas veces tiene que poner en escena espectáculos que no necesariamente convocan el gran atractivo popular”*.

“son gestiones altamente privatizadas, que favorecen espectáculos privados que son obviamente muy taquilleros, pero que a la producción nacional la deja completamente de lado”, “no se publicitan las temporadas de música de cámara, nadie sabe montón de cosas que realmente se están dejando de lado porque no quieren mantenerlo, quieren mantener lo que es rentable” (entrevistado 10).

Observamos en esta situación que existe una subordinación del músico- artista por parte de la empleadores dentro del SODRE, éste se ve sometido a ciertas fuentes de control que funcionan de acuerdo a la lógica del arte que se comercializa. Por ejemplo, ante el deseo expresado de los músicos y directores de la orquesta de interpretar algunas obras de músicos como Stravinski, Shostákovich o Wagner, que son complejas, contienen pocos elementos de armonía, o que son largas y que pueden ser un desafío para los músicos, ha habido desacuerdos con la dirección artística porque asocian estas obras musicales con *“una comida que el público no la va a entender”* (entrevistado 9).

En este sentido, desde la mirada de quienes gestionan, el factor mercantil o las relaciones mercantiles que buscan acercar al público son importantes, y el repertorio musical que interesa a los músicos y a los directores de la orquesta, no necesariamente se caracteriza por contener espectáculos que atraigan alta convocatoria popular.

A pesar de estas discrepancias que a veces generan tensiones en el mundo del arte de los músicos, y que han sido mencionadas por ellos, siempre es posible que existan “convenciones” que hacen que las obras de arte a pesar de su complejidad, puedan provocar efectos emocionales que tanto el artista y el público comparten, por lo que los músicos no están de acuerdo y expresan que desde la gestión se subestima al público en este aspecto.

Se puede observar cómo inciden las condiciones laborales en la relación de estos mundos y en el trabajo de los músicos en sí. Según los entrevistados, dichas condiciones hacen que el músico decida tener otro

trabajo para poder sustentarse o para vivir de acuerdo a sus ideales, por ello todos los músicos entrevistados se caracterizan por ejercer multi empleo. La condición de multi empleo de los músicos no permite que se dediquen completamente a la orquesta del SODRE, lo que tiene según ellos, implicancias en la calidad del producto final, en la reputación de la orquesta, y en la propia visión de esta organización dedicada al arte y su gestión burocrática.

“Lo que sucede es que en el caso de la orquesta sinfónica del SODRE el 83% de los músicos de la Sinfónica están también contratados por el de Intendencia Municipal de Montevideo... Entonces esa gente va corriendo de un lado a otro” (entrevistado 11).

La condición del multi empleo de los músicos influye en el producto final de su trabajo, y determina en parte lo que el director musical puede exigirles, limitando su trabajo también. Un director musical nos dice: *“Sí yo sé moralmente como director que la gente está cobrando, yo puedo exigir. Y tienen que estar puntualmente en su lugar para empezar un ensayo y tienen que mantenerse en forma profesional. Pero si no están trabajando bajo condiciones más o menos aceptables, complica mi trabajo* (entrevistado 12).

A su vez, estas tensiones en la gestión de la organización y las demandas de reconocimiento relacionadas a las distintas condiciones laborales de los músicos, también pueden incidir en la forma en que se dan las relaciones entre los artistas dentro del mundo de la inspiración del SODRE. El “orgullo gremial” de los músicos instrumentistas de la orquesta lo utilizan como protección respecto a su tarea, pero éste puede generar conflictos con la producción del trabajo más amplio dentro de la institución en la que se encuentran trabajando.

Vemos en este sentido que cuando los músicos de la orquesta manifiestan su orgullo gremial, también han emergido tensiones dentro del mundo de la inspiración entre la dirección del ballet, y la dirección de la orquesta, con la resolución por la clarificación de un solo mundo, nuevamente nos referimos al que se rige por el principio superior común de la eficacia del MB. La sexta tensión la llamaremos sobre *la participación de la OSSODRE en los conciertos*.

Los entrevistados expresan que ha habido situaciones en las cuales no se “respeta” su situación y derechos laborales a la hora de decidir hacer un espectáculo, y que muchas veces la dirección del ballet o la dirección artística ha decidido realizarlos con la participación de la orquesta juvenil o con “grabaciones de audio”. Entre los motivos por los cuales la OSSODRE no ha participado de los espectáculos, encontramos tres ejemplos. Primero, ejemplos referidos a la participación de paros generales de PIT-CNT a los cuales los trabajadores del SODRE adhirieron, y la orquesta también, pero el ballet no. En segundo lugar, por no “respetar” feriados “no laborables” en los cuales algunos de los músicos por su condición de ser “funcionarios públicos” podrían no trabajar, y por último, y en relación directa con el ejercicio del multi

empleo, por variadas “descoordinaciones” entre los ensayos y programas del SODRE y el teatro Solís, lugar donde ensayan la orquesta municipal y la banda municipal.

“Esa ha sido la política: no está la orquesta, ponemos un CD” (entrevistado 7).

“Es verdad que hay que respetar el público, no te quepa duda de que lo más importante es el público, pero hay como normativas que deben respetarse” (entrevistado 7).

En este sentido los músicos se cuestionan sobre la necesidad de su trabajo al punto de poder ser sustituido por el del la orquesta juvenil o por grabaciones de audio. De estos conflictos observamos que existe una clara demanda de reconocimiento por parte de los músicos hacia la dirección artística y hacia la dirección del ballet, sobre el derecho de manifestarse como trabajadores y también sobre el derecho a “respetar” el lugar identitario de la orquesta en la producción de espectáculos del SODRE como uno de los tres “cuerpos estables” de dicha organización.

Haciendo referencia al director del ballet, el entrevistado 10 expresa: *“Obviamente a él le molestó la intervención de la OSSODRE, porque siempre piensa que va a haber alguna reivindicación o algún problema durante las funciones y que le vamos a estropear todas las funciones y entonces dijo, o se hace todo con la orquesta o se hace todo con grabaciones”*.

Sobre estas tensiones que hacen al MI el SODRE, identificamos el margen de autonomía que puede tener en la organización un artista que “encarna” por fuerza los valores de la singularidad del MI, que en definitiva es reconocido en el MI, MB y el MO. En este sentido, se trata de una tensión entre las dos direcciones artísticas dentro del mundo del arte del SODRE con claras repercusiones en el trabajo de los músicos. En uno de los ejemplos relatados de este conflicto, se menciona a un director del cuerpo del Ballet: *“Julio Bocca que ya tiene su marca registrada”* (entrevistado 8) *“...que es difícil pensar que pueda estar sometido a un director artístico común. En realidad es dueño de un prestigio propio”* (entrevistado 11); Y a un genio no reconocido, acuerdo entre el MO y el MI como lo es: *“Stefan Lano que es uno de los mejores directores de orquesta del mundo, sin duda, pero el individuo hace una vida totalmente normal, la gente no sabe ni quién es”* (entrevistado 11). Ambos artistas generaban efectos simbólicos dentro de la organización y del mundo del arte en el que estaban, pero el director del ballet tenía efectos económicos más importantes para la institución en la cual trabajaban.

La creatividad administrada

“La cultura queda herida cuando es planificada y administrada; pero si impera sola, todo lo cultural puede acabar perdiendo no ya sólo la posibilidad de surtir efecto sino su propia existencia” (Bauman, 2007: 73).

Teóricamente entre el MB y el MI del músico existe una tensión inherente al principio superior común y al estado de grandeza de cada mundo social. Mientras en el MB el estado de grandeza es el desempeño funcional de carácter racional y el principio que rige el accionar es la eficacia; en el MI lo es todo aquello que es incompatible con la medida, lo espontáneo y que “escapa” a la razón, en dónde la creatividad forma parte de la dignidad de las personas que en él se encuentran.

Como hemos visto, el conflicto entre la gestión administrativa y los músicos- artistas, es un elemento que está presente en la relación entre los mundos sociales que convergen en el SODRE, lo que en parte determina las formas en que se dan las relaciones entre los actores que conviven allí diariamente.

Muchos autores nos afirman que la gestión administrativa del arte puede despojar la libertad y espontaneidad artística, pero también reconocen la necesidad de ella para que el arte pueda cumplir su misión y su razón de ser. Por ello resulta importante que el artista pueda integrarse a la organización, aunque la posibilidad de que no lo logre sea un probable riesgo.

A modo de ejemplo el entrevistado 11 expresa: *“si el músico no se adecúa a ese formato burocrático podrá tener un fogonazo de expresión cultural exitosa, pero no podrá tener una presentación programada en el tiempo. Por eso me parece que lo burocrático, sea público o privado, forma parte de la infraestructura que le permite al artista tener esa placenta a partir de la cual pueda proyectar su propio arte”*.

Identificamos la séptima y última tensión (teórica) en el músico- artista del SODRE, a la cual llamaremos *sobre la creatividad administrada*. Observamos que el MI tiene en común con el MB un acuerdo para que los espectáculos o conciertos con todo lo que ello implica, se realicen y el trabajo sea exitoso. El estado de pequeño del mundo burocrático, es decir la ineficiencia, no es considerada una opción para los músicos de la orquesta, de lo cual hay ejemplos que hemos mencionado. En relación a esto aparece el elemento de la disciplina, mencionado muchas veces en las entrevistas. Para los músicos, la disciplina es un elemento imprescindible para el desarrollo de su trabajo. Pero la disciplina implica rigidez de rutina (típica del MB) y que a su vez, puede llegar a oprimir la propia creatividad del MI. El entrevistado 11 dice: *“todo espectáculo humano, toda congregación humana que tenga que presentar un espectáculo o una actividad resultante de un colectivo requiere coordinación. La coordinación requiere disciplina y administración de recursos”*.

El trabajo de los músicos consiste en la interpretación de obras musicales, que si bien tiene elementos de creación en el sentido de dejar depositada en la obra cierto carácter expresivo y único, es un trabajo que requiere rigidez en la rutina, lo que en parte implica dejar la creatividad para ámbitos de desempeños más íntimos y pequeños. Por ello los entrevistados nos afirman que la espontaneidad, improvisación y/o

libertad artística la pueden desarrollar cuando tocan conciertos en cuartetos, o en grupos de cámara en otros ámbitos.

Como el entrevistado 10 describe: *“sí, justo ayer toqué un concierto de música de cámara, de (...) de vientos, del mismo SODRE, da una posibilidad tiene una temporada de música de cámara, en la cual cualquier persona dentro de la institución o fuera de la institución se puede presentar y claro hacen una serie de conciertos de (...) más reducidos que se hacen en la sala Nelly Goitiño, y claro ayer fue la oportunidad con instrumentos de viento. En la cual claro lo preparamos todo nosotros y tenés muchas más libertades artísticas”*.

CAPÍTULO 7. CONCLUSIONES

En el caso puntual de estudio de esta investigación nos encontramos con un grupo de músicos- artistas que trabajan en la orquesta de una institución del Estado que éste hizo posible para que se desarrolle allí un mundo del arte. Por este motivo, observamos que existe una clara relación entre la política y la estética del arte que se produce en el SODRE, y cómo esta relación en cierta forma legítima la idea de concebir este arte como un servicio “necesario” a nivel social.

En cuanto a la idea del mundo del arte observamos que éste se encuentra muy organizado estéticamente e ideológicamente, y que por eso y por la rigidez de la institución, el trabajo resulta ser muy limitado en cuanto a las ambiciones o aspiraciones del músico- artista. Los espacios en los que los músicos pueden ser “libres” de expresarse son restringidos y el arte que producen es un arte que mayormente se comercializa. Los gestores asumen un papel importante en las decisiones de su trabajo, a pesar de los desacuerdos de los músicos y directores- artistas de la orquesta. En términos generales al describir el mundo de trabajo en el que se desarrollan estos músicos, nos encontramos con varios elementos con los que hemos trabajado en el desarrollo de este trabajo.

En lo que respecta al mercado laboral en el que están insertos, se trata de trabajadores con más de un empleo, característica “típica” de la carrera laboral de los músicos en nuestro país y de países extranjeros, sobre todo de América Latina, pero también característica que se remonta a los orígenes propios de la profesión del músico. Sin embargo, en el caso puntual de los entrevistados, al tratarse de músicos con dedicación exclusiva al arte, se los puede asociar a la configuración de un empleo principal, es decir, el trabajo en la orquesta del SODRE, asociado con trabajos secundarios (trabajos en otras orquestas, en ámbitos públicos o privados), pero en el mismo campo de especialización.

Las condiciones laborales generales y contractuales en las que se encuentran los músicos de la OSSODRE, son determinantes para que ejerzan el multi empleo. Las condiciones no solo limitan el trabajo de la orquesta, y el de su director musical en lo que respecta a la calidad y cantidad de espectáculos musicales

que se produce por temporadas, sino que también, y esto lo vemos plasmado continuamente a lo largo de los discursos de los músicos, se expresan intersubjetivamente como generadoras de situaciones de incertidumbre, desgano y malestar para los mismos.

Se trata de una profesión que necesita del reconocimiento de la institución en la cual trabajan y de la sociedad en general. Vemos a través de las entrevistas, el gran impacto que tiene el MO en el desarrollo de la carrera de estos músicos dentro de la orquesta. De alguna forma la “visión” que se tiene sobre la orquesta, ya sea desde los actores políticos, desde otros artistas, o de la sociedad misma, es fundamental en la construcción de la identidad profesional de estos músicos. Así lo vemos en la importancia que este músico le da a la idea de derribar el mito al que se asocia su trabajo “por amor al arte”, y también a la idea de no ser catalogados, en relación a la institución a la cual trabajan como “burócratas”, lo cual para ellos tiene connotaciones negativas sobre la construcción de su identidad como trabajador. Sucede que, contradictoriamente la organización en sí, por su historia y por lo que representa para algunos sectores de la sociedad uruguaya y el mundo, tiene “*cierto nombre y prestigio*” (entrevistado 1), que recae positivamente sobre la trayectoria laboral y artística de dichos músicos.

Puede observarse que el SODRE al ser gestionado por fondos públicos y privados en los distintos cuerpos “estables”, es generador de diversas tensiones y/o conflictos, que repercuten en el trabajo diario en dos grandes niveles que involucran a los músicos. Entre los músicos de la OSSODRE y los directivos artísticos y/o autoridades, y entre los directivos musicales y de ballet. Algunas tensiones se relacionan con la forma en que actúan los músicos ante los reclamos por sus derechos laborales y ante la idea de “productividad” que gira en torno a su trabajo y al de la organización en general. Pero también se pueden asociar a ciertas intencionalidades y acciones por parte de los músicos, en la búsqueda de objetivos ideológicamente ambiciosos con respecto al nivel de profesionalización de su trabajo.

A raíz de las tensiones, conflictos o contradicciones en la articulación entre el MI y MB que se analizaron, encontramos variadas demandas de reconocimiento jurídico y social por parte de los músicos. En primer lugar destacamos todas las demandas de carácter jurídico que se relacionan directamente con reclamos a las mejoras en sus condiciones laborales. Esta demanda adquiere para los entrevistados un valor altamente significativo porque afecta, como ya mencionamos, directamente la calidad de su trabajo y el de la organización. Además, dicha demanda visibiliza problemas de gestión que continúan perdurando a pesar de los cambios en las direcciones y autoridades que se designan, que a su vez funcionan como disparadores de diversos conflictos entre los músicos en relación a otros actores del SODRE.

En segundo lugar, observamos demandas dirigidas a la dirección artística y administrativa (las autoridades) del SODRE, que exigen para la orquesta un mayor protagonismo en la definición de su trabajo y objetivos, y un mejor acercamiento del trabajo de la OSSODRE a la sociedad. Estas, se vinculan con el plano de la

identidad de los músicos, en el entendido de que los mismos demandan ser constructores de lo que define el trabajo y arte que producen. Demandan participar en los procesos de formación de nuevos músicos (sinfónicos), en la creación de repertorios musicales, de políticas culturales, etc. En definitiva, los procesos que hacen a la definición del modelo cultural de la organización donde se desempeñan.

En tercer lugar, destacamos una demanda de reconocimiento social dirigida a la sociedad en general, en lo que refiere a la identidad del músico como profesional.

En cuarto y último lugar, los músicos demandan a la dirección del ballet un mayor reconocimiento y respeto en referencia al lugar identitario de la orquesta como uno de los cuerpos estables del SODRE.

Concluimos que el músico de la OSSODRE siente que puede existir un mal concepto de la orquesta, que se debe a la ausencia de publicidad y acierto desprestigio por parte de las “autoridades” del SODRE. Para los músicos las autoridades que representan dicha institución, no parecen contribuir en generar criterios de reconocimiento y valorización sobre su trabajo. Creemos que es imperativa la necesidad de generar dichos criterios, revisar y/o recrear el lazo entre los músicos y la organización, pues consideramos que la principal demanda de los mismos se relaciona con su identidad laboral.

En el discurso de los músicos se observa una mirada dialéctica al considerar su identidad, valores, representaciones, formas de ser, estar y actuar, en definitiva, una cultura, tanto como factor determinante pero también estructurado, es decir, como resultante de otros factores. Las malas condiciones laborales y el desprecio que se vive por la falta de reconocimiento en algunas dimensiones ya mencionadas, lo viven, por tanto, como un ataque a su identidad, y, por ende, a la de la orquesta, con la que se identifican.

Para los músicos resulta central sostener estas demandas que se configuran como una defensa identitaria del trabajador de la OSSODRE, y de la organización en sí. En este sentido, su identidad resulta emergente cuando se la considera como un factor sobre el que intervenir, en tal sentido ellos reivindican que forme parte de la agenda política de la organización.

La forma en cómo convergen el MI y el MB del músico y en la institución del SODRE, tiene claros efectos sobre el accionar de los artistas que trabajan allí. Aunque el músico- artista del SODRE es un profesional integrado, también como cualquier otro actor social en una organización, tiene intereses personales que entran en conflicto con la misma. Las tensiones, conflictos o contradicciones que identificamos entre estos dos mundos del SODRE, llevan a generar soluciones o acuerdos que generalmente se definen por el estado de grandeza del MB, en donde lo que prevalece es el dominio de las situaciones del trabajo bajo el valor de la “eficacia”. Hay que destacar que el juicio de la opinión pública respecto al trabajo de dichos músicos resulta fundamental, ya que como hemos mencionado, en dichas tensiones se visualizan luchas por la obtención de reconocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor** (2009) *Disonancias, Introducción a la Sociología de la música*. Ediciones Akal, S.A, Madrid, España
- Aharonián, Coriún** (2005) *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Ediciones Tacuabé, Montevideo, Uruguay
- Amblard, Henri; Bernoux, Philippe; Herreros, Gilles; Livian, Yves Frederic** (1996) *Los nuevos enfoques sociológicos de las organizaciones*, Harpercollins Publishing.
- Alvarez, Mariana; Andreoli, Guido; y Sansone, Sebastián** (2014) *¿Aristo música?: una aproximación a las trayectorias individuales de los estudiantes de música clásica*.
- Bauman, Zygmund** (2007) *Arte ¿Líquido?* Ed, Sequitur, Madrid
- Becker, Howard** (2008) *Los Mundos del Arte. Sociología del Trabajo Artístico*. Edit. Universidad Nacional de Quilmes, Bernal.
- Becker, Howard** (2009) *Outsiders hacia una sociología de la desviación*. Siglo Veintiuno, Argentina
- Boltanski, Luc; Chiapello, Eve** (2002) *El Nuevo Espíritu del Capitalismo*. Ediciones AKAL, S.A, Madrid.
- Bourdieu, Pierre** (2010) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno Editores Argentina S.A.
- Carreno, Graciela** (2013) TESIS “La vinculación entre las demandas sociales en formación musical terciaria y la oferta académica de enseñanza de la escuela universitaria de música”. Maestría en Enseñanza Universitaria. (MEU).
- Cascudo, Teresa** (1996), *La formación de la orquesta de la real cámara en la corte madrileña de Carlos IV*, Revista Artigrama, N° 12.
- Casacuberta, Carlos; Roche, Hugo** (2001); *El mercado laboral y la carrera de los músicos en el Uruguay*. UdelaR- FCS, Departamento de Economía
- De Terssac, Gilbert** (2005), *Trabajo y Sociología en Francia ¿Hacia una sociología de las actividades profesionales?, Migraciones Laborales*, Revista Latinoamericana de estudios del Trabajo n° 17
- Etkin, Jorge y Schvarstein, Leonardo** (2005), *Identidad en las Organizaciones, Invariancia, y Cambio*, PAIDÓS, Buenos Aires
- Espinosa, Betty** (2004), *Mundos del trabajo, flexibilidad y comercio justo en Ecuador*, FLACSO. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.org>
- Faulkner, Robert** (1973), *Orchestra Interaction: Some features of communication and authority in an artistic organization*. *The sociological quarterly* 14, spring 1973: 147-157. Recuperado de <http://about.jstor.org/terms>
- Ferreira, Tania** (21 de febrero del 2014). *Las muchas estaciones del conflicto*. Brecha. Recuperado de <https://brecha.com.uy/las-muchas-estaciones-del-conflicto>

- Fromm, Erich** (1956), *El Arte de amar*, ediciones PAIDOS, Buenos Aires
- Guadarramara, Rocío** (2014) *Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México*, Revista Mexicana de Sociología 76, núm 1, México
- Guerrero, Omar** (2010), *La administración pública a través de las Ciencias Sociales*, Fondo de Cultura Económica, México, D. F
- Glynn, Mary** (2000) “*When cymbals become Symbols. Conflict over organizational identity within a symphony orchestra*” Organization Science, 2000. Informs vol. 11, N3, may- June 2000, pp 285- 298. Goizueta Business School, Emory University, Atlanta, Georgia. Recuperado de <http://abut.jstor.org/terms>
- Honnet, Axel** (1997) *La lucha por el reconocimiento. Por una pragmática moral de los conflictos sociales*, Barcelona: Crítica-Grijalbo Mondadori.
- Hernandez, Sampieri, Roberto; Fernández Collado, Carlos; Baptista Lucio, María del Pilar** (2010); *Metodología de la Investigación*. 5° edición, McGraww- Hill/Interamericana editores S.A, México
- Laluz, Alexander** (2 de mayo 2019) *Claroscuros de la orquesta del SODRE, buque insignia de la cultura*. El Observador. Recuperado de <https://www.elobservador.com.uy/nota/claroscuros-de-la-orquesta-del-sodre-buque-insignia-de-la-cultura-2016626500>
- Martínez Berriel, Sagrario** (2008) *Élites migratorias transnacionales: los músicos de orquestas clásicas en España*. Revista Transcultural de Música, julio, nº 012 Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2789697>
- NiÓN, Soledad** (2012) *La construcción social del riesgo laboral, los trabajadores de la industria forestal uruguaya*, UdelaR, FCS
- OIT** (2004) *El futuro del Trabajo y de la calidad en la Sociedad de la Información: el sector de los medios de comunicación, la cultura y la industria*, Oficina Internacional del Trabajo, Ginebra, Suiza
- Quiring, Débora** (28 de febrero de 2014) *Los números y las notas*. La Diaria. Recuperado de <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/2/los-numeros-y-las-notas>
- Roldan, Washington** (2012), *Revista SODRE*
- Salazar, Adolfo** (1945) *Síntesis de la Historia de la Música*. Editorial Pleamar, Buenos Aires.
- Supervielle, Marcos** (sin fecha), *Matriz para describir el Trabajo*
- (2016), Una aproximación sociológica a la gestión de los RRHH. Mirada a partir de la lucha por el reconocimiento. Revista de Ciencias Sociales vol. 29 no.38, Montevideo julio 2016.
- Strauss, Anselm y Corbin, Juliet** (2002) *Basics of qualitative research. Techniques and procedures for developing grounded theory* Segunda edición (en inglés): Sage Publications, Inc. (UnitedStates, London, New Delhi), 1998 Primera edición (en español): Editorial Universidad de Antioquia, diciembre de 2002.
- SODRE 70° ANIVERSARIO** (1999), Archivo General de la Nación, Centro de difusión del libro
- Taylor, Charles** (1994) *La ética de la autenticidad*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A, Barcelona.

Valles, Miguel (2000); *Técnicas Cualitativas de Investigación Social. Reflexión Metodológica y práctica profesional*. Editorial Síntesis, Madrid, España

Weber, Max (2006), *Ensayos sobre metodología sociológica*. Amorrortu, Buenos Aires

---- (1944), *Economía y Sociedad* tomo IV, Fondo de Cultura Económica, México.

ANEXOS