

Omar
Godoy
Paz

2024

**“De los escenarios a la Digitalización: El uso
que los músicos le dieron a las TDIC durante
la pandemia de Covid-19”**



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**“De los escenarios a la Digitalización: El
uso que los músicos le dieron a las TDIC
durante la pandemia de Covid-19”**

TESIS

**Que como parte de los requisitos para
obtener el grado de
Maestra en Comunicación y Cultura Digital**

**PRESENTA
Omar Godoy Paz**

DIRECTOR
Sergio Rivera Magos

Querétaro, Qro. Octubre de 2024

La presente obra está bajo la licencia:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>



CC BY-NC-ND 4.0 DEED

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Usted es libre de:

Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato

La licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia

Bajo los siguientes términos:



Atribución — Usted debe dar [crédito de manera adecuada](#), brindar un enlace a la licencia, e [indicar si se han realizado cambios](#). Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.



NoComercial — Usted no puede hacer uso del material con [propósitos comerciales](#).



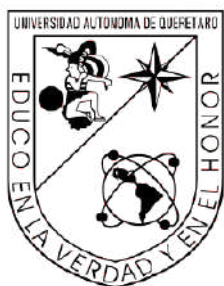
SinDerivadas — Si [remezcla, transforma o crea a partir](#) del material, no podrá distribuir el material modificado.

No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni [medidas tecnológicas](#) que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia.

Avisos:

No tiene que cumplir con la licencia para elementos del material en el dominio público o cuando su uso esté permitido por una [excepción o limitación](#) aplicable.

No se dan garantías. La licencia podría no darle todos los permisos que necesita para el uso que tenga previsto. Por ejemplo, otros derechos como [publicidad, privacidad, o derechos morales](#) pueden limitar la forma en que utilice el material.



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
Maestría en Comunicación y Cultura Digital

“De los escenarios a la Digitalización: El uso que los músicos le dieron a las TDIC
durante la pandemia de Covid-19”

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Maestra en Comunicación y Cultura Digital

PRESENTA
Omar Godoy Paz

Director
Sergio Rivera Magos

Sergio Rivera Magos
Presidente

Vanessa del Carmen Muriel Amezcua
Secretaria

Bruno Reis
Vocal

Ulises Hadjis
Suplente

Mariluz Fernández Barros
Suplente

Centro Universitario, Querétaro, Qro.
Fecha de aprobación por el consejo universitario (noviembre de 2024)
México

índice

| | |
|---|-----------|
| Dedicatoria y agradecimientos | 6 |
| Introducción. De los escenarios a la Digitalización: El uso que los músicos le dieron a las TDIC durante la pandemia de Covid-19 | 9 |
| 1. Los músicos y la tecnología frente al Covid-19 (planteamiento del problema) | 11 |
| 1.1 Antecedente del problema: la pandemia y la música | 11 |
| 1.2 La multiactividad del oficio de ser músico, internet y los festivales | 14 |
| 1.3 El Streaming una salida de los músicos ante la pandemia | 16 |
| 1.4 Pregunta de investigación | 19 |
| 1.5 Objetivo General | 19 |
| 1.5.1 Objetivos específicos | 19 |
| 1.6 Hacia el estudio de la música y la tecnología, en el contexto de la pandemia del Covid-19 | 20 |
| 2. Justificación: la pandemia un punto de inflexión histórico para la música | 22 |
| 3. Los estudios sobre la música y la tecnología (Estado del Arte), durante la pandemia del Covid-19 | 24 |
| 3.1 Método para la elaboración del estado del arte | 25 |
| 3.2 Investigaciones que abordan la evolución de la industria musical a partir de los usos de las tecnologías digitales. | 27 |
| 3.3 Investigaciones que abordan los usos tecnológicos por parte de los músicos | 35 |
| 3.4 Investigaciones sobre los usos de las tecnologías digitales durante la pandemia por Covid-19 | 43 |
| 3.5 Investigaciones sobre los usos tecnológicos para llevar a cabo festivales en la pandemia y el Streaming como herramienta principal | 51 |
| 3.6 Observaciones Finales | 54 |
| 4. Marco teórico para el estudio de los músicos y la tecnología | 56 |
| 4.1 Genealogía de la TUS | 56 |
| 4.2 Entre la teoría de los usos sociales y la teoría “crítica” de los usos sociales | 57 |
| 4.3 Perspectiva latinoamericana de los usos sociales | 58 |
| 4.4 Teorías de Acceso, usos y apropiación (de las TIC/TDIC) | 60 |
| 4.4.1 Acceso/Brecha Digital | 61 |
| 4.5 Usos Sociales de las tecnologías | 65 |
| 4.5.1 Los usos de Internet | 71 |
| 4.5.2 Marco de uso | 72 |
| 4.5.3 Apropiación. | 74 |
| 4.6 Sociología de la música | 77 |
| 4.7 Los Músicos y las TDIC | 84 |
| 4.8 Músicos y usos de las TDIC durante la pandemia | 88 |
| 4.9 Conclusiones al marco teórico | 90 |
| 5. Estrategia metodológica para el estudio que los músicos dieron a las TDIC, durante la pandemia del Covid-19 | 92 |
| 5. 1 Tipo de estudio | 92 |
| 5. 2 Enfoque mixto con predominancia cualitativa | 93 |
| 5.2 Modelo analítico | 94 |

| | |
|---|------------|
| 5.3 Diseño metodológico | 97 |
| 5.4 Primera etapa del trabajo de campo | 97 |
| 5. 4 Segunda etapa del trabajo de campo | 99 |
| 6. Presentación e interpretación de resultados: cómo los músicos usaron la tecnología en los días de confinamiento | 102 |
| 6.1 Sistematización de información, el perfil de las y los músicos | 103 |
| 6.2 La brecha de acceso para la personas dedicadas a la música | 107 |
| 6.3 Brecha Cognitiva, otra expresión de desigualdad para músicos | 112 |
| 6.4 La brecha económica en la industria de la música | 116 |
| 6.5 Usos de Tecnologías Digitales de la Información y la comunicación | 119 |
| 6.6 Nuevas formas de producir y promocionar música | 127 |
| 6.7 Distribución y Promoción, durante la pandemia del Covid-19 | 135 |
| 6.8 Los conciertos en Streaming, una alternativa | 141 |
| 6.9 Uso enseñanza | 151 |
| 7. Conclusiones | 157 |
| 7.1 Alcances y Limitaciones de la Tesis | 160 |
| Anexos | 162 |
| Bibliografía | 169 |

Índice de figuras

| | |
|------------------------------------|----|
| Figura 1. Comunidad(es) de músicos | 24 |
|------------------------------------|----|

índice de gráficas

| | |
|---|-----|
| Gráfica 1. Número de trabajos recuperados por país | 26 |
| Gráfica 2. ¿Con qué equipo cuentas? | 107 |
| Gráfica 3. ¿Desde dónde accedes a Internet? | 109 |
| Gráfica 4. ¿A través de qué conexión? | 110 |
| Gráfica 5. ¿Usas Internet para tu trabajo como músico? | 111 |
| Gráfica 6. ¿Cuántas horas usas la computadora/celular haciendo trabajo relacionado con la música? | 112 |
| Gráfica 7. ¿Tienes redes sociales para tu trabajo como músico o personales? | 113 |

| | |
|--|-----|
| Gráfica 8. ¿Qué redes sociales utilizas para tu labor como músico? | 120 |
| Gráfica 9. ¿Comenzaste a utilizar alguna red social o herramienta digital a consecuencia de la pandemia del Covid-19? | 121 |
| Gráfica 10- ¿Comenzaste a utilizar alguna red social o herramienta digital a consecuencia de la pandemia del Covid-19? | 122 |
| Gráfica 11 . ¿Qué tipo de contenido sueles publicar en tus redes sociales? | 123 |
| Gráfica 12. ¿Comenzaste a utilizar algún software o plataforma durante la pandemia del Covid-19? | 124 |
| Gráfica 13. Programas de edición empleados por las y los músicos | 125 |
| Gráfica 14. ¿Comenzaste a utilizar algún software o plataforma, durante la pandemia del Covid-19? | 125 |

índice de tablas

| | |
|---|-----|
| Tabla 1. Modelo analítico para el estudio sobre el uso que los músicos le dieron a las TDIC, durante la pandemia del Covid-19 | 95 |
| Tabla 2. Perfiles de las y los músicos | 104 |
| Tabla 3. Trayectoria de las y los músicos | 105 |
| Tabla 4. Labor de las y los músicos | 106 |

índice de fotografías

| | |
|--|-----|
| Fotografía 1. Aprender durante la pandemia | 128 |
| Fotografía 2. Ahora grabo todo en casa | 129 |
| Fotografía 3. Adaptar espacios | 129 |
| Fotografía 4. La música en casa | 130 |
| Fotografía 5. La vida cotidiana | 130 |
| Fotografía 6. La producción a pesar de la pandemia | 131 |
| Fotografía 7. A producir y colaborar, durante el confinamiento | 134 |
| Fotografía 8. Nuevas maneras de conectar con el público | 135 |
| Fotografía 9. Usando Patreon para conectar con el público | 137 |

| | |
|---|-----|
| Fotografía 10. Qué consumen las personas en redes sociales | 138 |
| Fotografía 11. Los músicos generando contenidos para redes sociales | 140 |
| Fotografía 12. Los conciertos en streaming | 142 |
| Fotografía 13. Los conciertos desde casa | 143 |
| Fotografía 14. A transmitir en redes sociales, ante las cancelaciones en conciertos. | 144 |
| Fotografía 15. La tecnología nos permitió mantenernos en activo. | 146 |
| Fotografía 16. Conciertos en vivo, vía streaming. | 146 |
| Fotografía 17. Las plataformas digitales para convivir con el público | 147 |
| Fotografía 18. La pandemia también unió a las y los músicos | 149 |
| Fotografía 19. El streaming también sirvió para quien no tiene oportunidad de ir a los conciertos | 150 |

Dedicatoria y agradecimientos

Agradezco al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (CONAHCYT) por el financiamiento a esta investigación, de la cual derivaron también actividades de divulgación.

Agradezco a la Universidad Autónoma de Querétaro por haberme brindado el espacio y el apoyo necesarios para realizar mis estudios de posgrado.

A mi asesor, el Dr. Sergio Rivera Magos, por su invaluable acompañamiento, guía y escucha a lo largo de este proceso.

A la Dra. Betsabee Fortanell Trejo, coordinadora de la Maestría en Comunicación y Cultura Digital, quiero dedicar un agradecimiento profundo y sincero. Su empatía, calidez y constante apoyo durante estos años han sido una fuente de inspiración y fortaleza en mi formación académica y personal. Gracias por mostrarme que dentro de la academia existen espacios seguros, donde el respeto y el cariño son parte esencial del aprendizaje.

A mis compañeros de maestría, quiero expresarles mi gratitud y cariño por haber compartido conmigo dos de los mejores años de mi vida. Conocer a personas tan talentosas y humildes ha sido uno de los mayores regalos que me ha dado la vida.

A Edith por siempre estar para mí, sin ti nada de esto sería posible, siempre en la buenas y en las malas, como te escribí hace unos meses, que tendría que escribirte una tesis entera, solo para agradecer todo lo que me has dado, pero por ahora solo diré, te amo madre.

Resumen

De los escenarios a la Digitalización: El uso que los músicos le dieron a las TDIC durante la pandemia de Covid-19 analiza cómo los músicos mexicanos emplearon las Tecnologías Digitales de Información y Comunicación (TDIC) en respuesta a las restricciones impuestas por la pandemia de Covid-19. Este estudio explora la transformación del quehacer musical, las brechas tecnológicas y las alternativas surgidas, como el uso intensivo del streaming y las redes sociales, para mantener la creación y difusión musical. A través de una metodología mixta predominantemente cualitativa, se investiga cómo estas herramientas digitales facilitan la continuidad de actividades artísticas y profesionales, redefiniendo la interacción entre los músicos y su audiencia.

Palabras clave

Pandemia Covid-19, Músicos Mexicanos, TDIC, streaming, uso social, industria musical.

Abstract

"From Stages to Digitalization: The Use of Digital Information and Communication Technologies (DICT) by Musicians During the Covid-19 Pandemic" analyzes how Mexican musicians employed Digital Information and Communication Technologies (DICT) in response to the restrictions imposed by the Covid-19 pandemic. This study explores the transformation of musical practices, technological divides, and emerging alternatives, such as the intensive use of streaming and social media, to sustain musical creation and dissemination. Through a predominantly qualitative mixed-methods approach, the research investigates how these digital tools facilitate the continuity of artistic and professional activities, redefining the interaction between musicians and their audiences.

Keywords

Keywords: Covid-19 pandemic, Mexican musicians, DICT, streaming, social use, music industry.

Introducción. De los escenarios a la Digitalización: El uso que los músicos le dieron a las TDIC durante la pandemia de Covid-19

El músico y la industria de la que forma parte han tenido que adaptarse a lo largo de la historia. Los últimos diez años no han sido la excepción, la llegada de las tecnologías digitales transformó la forma en que se consume, produce y difunde la música, provocando un cambio significativo en el quehacer del músico; aunado a esto, la llegada de la pandemia del Covid-19 impidió las presentaciones en vivo, revolucionando de nueva cuenta el oficio y obligando a los músicos a buscar alternativas para seguir con su labor musical.

Esta investigación, busca saber si los músicos hicieron uso de las tecnologías de la información y la comunicación durante la pandemia por Covid-19, encontrando en estas herramientas una alternativa para continuar con su profesión.

En el primer capítulo, se desarrolla el planteamiento del problema, partiendo del contexto pandémico y la repercusión que tuvo en distintos sectores de la sociedad, focalizando en la industria musical, el músico y las mermas económicas que este nuevo virus provocó. Además, se realiza un recorrido histórico de la relación entre las TDIC y la industria musical; el auge del *Streaming* que se ha convertido en la forma preferida para consumir música y la máxima fuente de ingresos para la industria.

Para el segundo capítulo, se incluye la justificación de la investigación. Es decir, se buscó brindar argumentos para sostener el por qué del trabajo que se propuso. En el tercer apartado, se encuentra un estado del arte con la finalidad de encontrar las investigaciones más relevantes relacionadas con la evolución de la industria musical derivada del uso de las tecnologías digitales; además de investigaciones concernientes a el músico y su relación con el uso de las TDIC; así como otras sobre los usos de las tecnologías digitales por parte de los músicos o la industria musical en el contexto de la pandemia por Covid-19. Una vez revisada la literatura, se realizó un

análisis de cuáles son las perspectivas metodológicas y teóricas empleadas en estas investigaciones, así como sus principales resultados; lo que permite encontrar vacíos y tener elementos para realizar investigaciones futuras.

En el cuarto capítulo con la finalidad de dar sustento conceptual se desarrolló el marco teórico de la presente investigación, conformado por la brecha digital, la teoría de los usos sociales desde la escuela francesa y latinoamericana, sociología de la música, y por último los usos de tecnologías digitales antes de la pandemia y durante la pandemia.

En el quinto, se desarrolló el marco metodológico, para abordar esta problemática se eligió una metodología mixta con predominancia cualitativa, dividida en tres etapas, cada una de ellas con una técnica de investigación distinta, en la primera etapa se utilizará la encuesta, en la segunda etapa la entrevista semi estructurada y en la tercera y última etapa se optó por utilizar la etnografía virtual.

En el sexto capítulo se realiza el análisis de los resultados obtenidos a partir de las entrevistas semiestructuradas y la encuesta aplicada a músicos, utilizando el modelo analítico definido por el marco teórico y metodológico. A lo largo de este capítulo, se busca analizar las respuestas y narrativas obtenidas con los conceptos teóricos que sustentan la investigación, como las brechas digitales y los usos conformes, adaptativos o ampliados de las Tecnologías Digitales de la Información y la Comunicación.

En el séptimo capítulo, se presentan las conclusiones finales de la investigación, resumiendo los hallazgos clave sobre el uso de las Tecnologías Digitales de la Información y la Comunicación (TDIC) por parte de músicos durante la pandemia de Covid-19 y las repercusiones de esta adaptación. Se retoman tanto la pregunta de investigación como los objetivos generales, además de analizar los alcances y limitaciones del trabajo.

1. Los músicos y la tecnología frente al Covid-19 (planteamiento del problema)

En la primera parte de este capítulo se presenta el impacto que tuvo la aparición del Covid-19, a nivel internacional y nacional, en sectores como la salud, la economía y la cultura, siendo estos los más afectados durante este periodo. Dada la naturaleza de la investigación, es en el sector cultural donde más ahondaremos.

En un segundo momento, el antecedente del problema aborda las pérdidas económicas que sufrió la industria musical y el músico por la cancelación de las presentaciones en vivo; además de cómo esta emergencia sanitaria modificó las dinámicas del músico.

Para finalizar, teniendo claro el contexto pandémico y a las tecnologías de la información y la comunicación como una alternativa en el quehacer del músico, se propone el presente proyecto de investigación.

1.1 Antecedente del problema: la pandemia y la música

La crisis sanitaria, y el posterior confinamiento provocado por la pandemia de Covid-19, repercutió en la vida cotidiana del mundo entero. Desde el 30 de enero de 2020 la Organización Mundial de la Salud declaró al SARS-CoV2 como una amenaza para la salud pública. Esta noticia obligó a diferentes gobiernos de todo el mundo a tomar acciones por la inminente llegada de una nueva pandemia, entre ellas, cierres fronterizos, cuarentenas obligatorias, suspensiones laborales y escolares.

En algunos países como Bélgica, “los ciudadanos debían quedarse en casa y salir al aire libre solo por razones consideradas “esenciales”. Se establecieron puntos de control policial temporales para asegurar que los ciudadanos cumplieran con las reglas. En Francia, los ciudadanos debían firmar un documento que acredite el motivo de la salida al aire libre y solo se les permitió deambular dentro de un kilómetro de su

hogar durante una hora cada día” (Yeung, 2020). Estas medidas, si bien necesarias ante el contexto pandémico al que se enfrenta el mundo entero, trajo repercusiones en sectores como el de la salud, la economía, el social y el cultural, entre otros.

Pese a la gran cantidad de acciones para la protección social y económica que se han tomado desde el inicio de la pandemia por coronavirus, estas han resultado insuficientes. Según De Schutter (2020), miembro independiente de la ONU y quien fuera nombrado vocero contra la pobreza extrema, “la magnitud de la recesión económica causada por la pandemia de la Covid-19 puede provocar que 176 millones de personas caigan en la pobreza, una cifra sin precedentes en tiempos de paz desde la Gran Depresión” (párr. 5).

Una de las regiones del mundo que más se ha visto afectada es sin duda América Latina, región caracterizada por estar integrada por países considerados en vías de desarrollo. La Comisión Económica para América Latina y el Caribe (2020) estima que 2,7 millones de empresas podrían cerrar, la mayoría de ellas microempresas, lo que implicaría la pérdida de 8,5 millones de empleos.

En México, la crisis causada por el Covid-19 repercutió en su economía. Según Esquivel (2020), miembro de la junta de gobierno del Banco de México, el PIB del país se contrajo entre un 8.5% y un 10.5% en 2020, debido al largo periodo de confinamiento y a la lenta recuperación económica que el país.

El sector salud también se ha visto perjudicado por esta nueva enfermedad; según la revista Forbes (2020), “México figura en tercer lugar mundial de personas que han perdido la vida a causa del nuevo coronavirus” (párr.1); con base en datos del Gobierno Mexicano (2021), México tiene un exceso del 44.9% en defunciones, sobre la estimación que se tenía el inicio de la pandemia a principios del 2020.

Los sectores de la salud y la economía son de los más afectados por la crisis sanitaria, pero el sector cultural también está atravesando una serie de dificultades; las personas que viven o generan un ingreso económico por dedicarse a la cultura o el

arte han sufrido un cambio significativo en su quehacer profesional, repercutiendo directamente en su estabilidad financiera y personal.

De acuerdo con la UNESCO (2020), “Las principales preocupaciones económicas de las personas trabajadores del sector cultural y artístico son las siguientes: pérdida de ingresos derivada de cancelaciones (22%), incapacidad para cumplir con obligaciones con servicios públicos o estatales (16%), pérdida de empleo (12%) y la imposibilidad de cumplir con pagos de deuda y créditos (9%)” (párr. 3).

Uno de los grupos culturales/artísticos en quienes repercute de manera importante la pandemia fue el de los músicos y, en general, el de toda la escena musical; es decir, “la actividad de colectivos de personas, organizaciones y eventos relacionados con géneros musicales, con su producción y consumo llevados a cabo en un espacio geográfico específico” (Cohen, 1999).

El oficio de ser músico históricamente ha sido complicado; partiendo del simple hecho de que es difícil recibir dinero por la música que se hace, incluso grandes músicos como Beethoven sufrieron para recibir la remuneración adecuada por su trabajo.

En la actualidad las cosas no han cambiado, el músico sigue padeciendo por la falta de ingresos, el escaso acceso a servicios de salud pública, fondos para su retiro y el establecimiento de jornadas laborales. Bajo este contexto, el músico, tanto académico como popular, se ve obligado a realizar actividades ligadas o no a la música; como lo menciona (Brown, 2012): “Lejos de ganarse la vida haciendo música, la mayoría de los músicos financian la práctica de la música ganándose la vida” (pág. 521).

De acuerdo con estadísticas del Instituto Mexicano para la Competitividad (IMCO, el país cuenta con 48 790 egresados de la licenciatura en Música y Artes Escénicas. La tasa de ocupación es de 96.5%; más elevada que en otras profesiones, cierto, pero ese número puede resultar engañoso a la hora de pensar en la música

como trabajo. Gracias a los datos del IMCO se sabe que un 51.9% presta servicios educativos; 17.7% trabaja en un sector que concentra esparcimiento, cultura y deporte (IMCO, 2021 citado por Huichín, 2021, párr. 4).

1.2 La multiactividad del oficio de ser músico, internet y los festivales

Aunque estas actividades no siempre están directamente relacionadas con la música, las habilidades adquiridas bien pueden servir al músico para difundir y vender su música (*Marketing*), afinar su ejecución (docencia), etc.

Pareciera, entonces, que la multiactividad es una constante en el oficio del músico. En países como México parece inevitable, pero esta misma multiactividad, a la que se ve obligado el músico, no es necesariamente un impedimento para su realización musical, al contrario, lo vuelve un sujeto multidisciplinar, que ha sabido adaptarse a los diferentes contextos históricos.

En lo que respecta al contexto actual de la actividad profesional del músico, la pandemia obligó al aislamiento, simultáneamente provocó la imposibilidad de reunir a un gran número de personas en un lugar específico, lo que derivó en una inminente cancelación de conciertos y festivales de música; provocando pérdidas económicas, ya que gran parte de los ingresos se generaban a partir de las presentaciones en vivo y la venta de boletos. Por ejemplo, el “New York Times reportó que la venta de boletos de las 100 giras más esperadas en Norteamérica generó 5.6 billones de dólares en 2019” (Forbes, 2020, párr.3); sin los eventos en vivo, las pérdidas económicas fueron millonarias; tan solo en Australia, la industria de conciertos ha perdido más de 100 millones de dólares de acuerdo con ABC (Cortina, 2020, párr.2).

En el contexto nacional, la escena y la industria musical han sufrido grandes cambios en las últimas dos décadas. A finales del siglo XX, se tenía claramente definido el sonido que llegaba a los escuchas mexicanos, sobre todo de manera

análoga, teniendo a la televisión y la radio como medios de difusión dominantes. A principios del siglo XXI, comienza la popularización del Internet, se crea el formato mp3 que revoluciona la manera de escuchar y compartir música, también aparecen las primeras redes sociales como MySpace. Esta red social ofrecía características específicas para músicos: permitía subir canciones y videos e interactuar con fans o músicos por medio de blogs.

Esta revolución tecnológica provocada por el internet logró un crecimiento exponencial de la industria/escena musical mexicana, permitió que el sonido fuera menos definido y más amplio, géneros como el Urbano (reguetón), Rap, Reggae, Electrónica, entre otros que existían desde antes, llegaron a más oyentes.

Para 2019, la escena musical mexicana había tenido un enorme crecimiento; México se había convertido en un país clave para artistas internacionales y nacionales. Los escenarios y festivales de música se habían multiplicado; entendiendo a estos como:

Ecosistemas comunicativos, espacios de narración, entre diferentes actores, que construyen su discurso a partir del evento, conformando un punto de encuentro y unión de un público que se relaciona a través de compartir gustos musicales comunes, de unos artistas que ofrecen su interpretación de la música, de unas marcas que patrocinan y vinculan su discurso al del festival, y el de una organización que, a través del propio evento nos cuesta su visión del fenómeno. (Pérez y Castro-Martínez, 2019, p. 43).

No solo era Vive Latino, festival pionero dentro de la industria mexicana que en 2020 celebró su 21 edición. Marcas de cerveza, de bebidas energizantes, frituras, anticonceptivos, compañías telefónicas, empezaron a patrocinar festivales de música por todo el país.

Para contextualizar el crecimiento que tuvo la escena musical mexicana, en el censo INEGI (2019) da cuenta de que, del 100% de los encuestados, “47.0 % acudió a un concierto o presentación de música en vivo”. Como prueba de que este crecimiento es indisociable del internet, esta misma encuesta menciona que “El Internet y las redes sociales fueron la principal fuente por la que la población urbana de 18 años y más se enteró de los distintos espectáculos y eventos culturales.”

Festivales de gran trascendencia en la industria musical mexicana, como Corona Capital (Ciudad de México), Festival Pal Norte (Nuevo León), músicos internacionales como Roger Waters, Festivales Gubernamentales de gran tradición como el Euro Jazz (Ciudad de México) tuvieron que cancelar sus ediciones o presentaciones en 2020. En estos tiempos de crisis e incertidumbre, los músicos y la industria musical continúan sin su máxima fuente de ingresos que son las presentaciones en vivo y los patrocinios alrededor de estas; al inicio de la pandemia “la industria musical ya preveía la pérdida de más de 600 millones de euros sólo del segmento de la música en directo, poniendo en cuestión la supervivencia del sector” (Herrero, 2020, párr.1).

1.3 El Streaming una salida de los músicos ante la pandemia

Ante la imposibilidad de escuchar música en vivo y el inminente aislamiento social, el internet y específicamente el *Streaming* se vuelven la alternativa para la industria y escena musical: “El crecimiento de los ingresos por *Streaming* compensa con creces la caída de los ingresos de otros formatos, incluidos los ingresos físicos, que disminuyeron un 4,7%; e ingresos por derechos de ejecución, que disminuyeron un 10,1%, en gran parte como resultado de la pandemia de Covid-19” (IFPI, 2021).

También es importante mencionar que el crecimiento del *Streaming* musical, en los últimos años, lo posiciona como una de las principales vías para que la música

llegue a los escuchas; de igual manera este crecimiento lo coloca como una de las máximas fuentes de ingresos económicos para la industria musical.

El mercado mundial de música grabada creció un 7,4% en 2020(...) El crecimiento fue impulsado por el *Streaming*, especialmente por los ingresos de transmisión por suscripción pagada, que aumentaron un 18,5%. Había 443 millones de usuarios de cuentas de suscripción paga a fines de 2020. El *Streaming* total (incluida la suscripción paga y la publicidad respaldada) creció un 19,9% y alcanzó los \$ 13,4 mil millones, o el 62,1% de los ingresos totales de música grabada a nivel mundial. (IFPI, 2021).

Tomando en cuenta los datos que el IFPI (2021) nos brinda, queda claro que el *Streaming* se ha convertido en la vía principal para el consumo de música grabada, ya que es claro el crecimiento exponencial del uso gratuito y sobre todo de paga de plataformas como Spotify; entendemos que el consumidor de música está dispuesto a destinar una cantidad de dinero mensual o anual, solo para tener acceso a este servicio *Premium*.

Es importante, que cuando pensemos en el *Streaming* y su relación con los músicos o la industria musical, este pensar no esté exclusivamente relacionado con Spotify, Deezer, Apple Music, sino también en algunas funciones de redes sociales como Facebook e Instagram que permiten por medio de los *Live* difundir eventos, vender boletos o convivencias con los músicos.

Conforme las plataformas de *Streaming* fueron consolidándose, el negocio de la música en vivo también logró cifras récord: *Pollstar* publicó que, durante el 2017 alrededor del mundo se vendieron más de 152 mil millones de entradas y calculó los ingresos de este sector en 10 mil 400 mdd. (Aranda, 2020, párr. 8).

Siguiendo este orden de ideas, podemos entender que la escena musical y el internet llevan años fuertemente unidas, con la llegada de la pandemia, este proceso de cohesión se aceleró, haciendo aún más difícil entender cualquier escena musical sin su lado virtual.

Lo virtual permite trascender las barreras de tiempo y espacio y aproximarse a los géneros musicales desde otras dinámicas. Los consumos personalizados y el uso de herramientas digitales para apropiarse de la música configuran el cotidiano del oyente su pertenencia a comunidades o redes de colaboración o de afinidad. Es importante decir que desde lo virtual puede estudiarse cómo las viejas prácticas relacionadas con la escena musical se han renovado o transformado a partir del uso de herramientas digitales. (Rivera, 2020, p.106)

Si bien muchos artistas musicales ya estaban haciendo uso de las TDIC (Internet, plataformas de *streaming*, Redes sociales), algunos otros apenas empezaban o no habían iniciado a hacer uso de estas herramientas, es importante definir que la idea de uso está directamente vinculado con el uso cotidiano y a la utilidad/beneficio que proporcionan, es decir, cómo se aprovechan o emplean esos recursos a fin de obtener el máximo rendimiento al realizar ciertas actividades. (Crovì, 2010).

También es importante mencionar que los músicos que empezaron a hacer uso de las TDIC han sufrido un efecto directo en su quehacer musical, sobre todos aquellos sin un sello discográfico que los respalde, tales efectos son claros en los costos de producción, ante la posibilidad de tener acceso a software y hardware, se abre la oportunidad de auto producirse; si bien es imposible comparar la calidad de la producción con un estudio profesional, la incorporación de las TDIC es una apertura de autonomía.

Otros efectos relacionados con la incorporación de las TDIC por parte del músico son los relacionados con la difusión de la música, que a partir del uso de la web 2.0 y las redes sociales, pueden promocionar y hasta lucrar con su arte sin necesidad de un espacio físico prueba de esto es la iniciativa que surge durante la pandemia, impulsada por promotores y músicos para llevar a cabo festivales *Online*; como ejemplo tenemos el yo me quedo en casa festival, que retransmitía conciertos a

través de los perfiles de Instagram de los artistas, otro ejemplo es el Mantita Fest que transmitía desde los perfiles de Instagram y Facebook, conciertos acústicos que se llevaron a cabo desde las habitaciones de los artistas participantes.

Ante la imposibilidad de presentarse en espacios físicos y de poder interactuar de manera directa con su público y entendiendo que bajo el contexto actual las redes sociales, se encamina para ser no solo un espacio de consumo musical, sino un lugar de interacción músico-seguidor, la pandemia se vuelve un punto de inflexión y aceleración en el uso de las TDIC y el *Streaming* por parte de los músicos, para poder producir, difundir y distribuir su música.

Bajo esta lógica, el presente trabajo de investigación se cuestiona cuáles fueron las repercusiones que tuvo la pandemia de Covid-19 en los usos que los músicos mexicanos le dieron o le están dando a las TDIC y cómo estas pueden ayudar o no en su labor artística y profesional.

Es así como se plantean las siguientes preguntas y objetivos de investigación.

1.4 Pregunta de investigación

¿Cuáles fueron los usos artísticos/profesionales que músicos mexicanos hicieron de las TDIC durante la pandemia por Covid-19?

1.5 Objetivo General

Analizar los usos artísticos/profesionales que los músicos mexicanos le están dando a las TDIC en la pandemia de Covid-19

1.5.1 Objetivos específicos

Analizar el impacto del Covid-19 en el quehacer del músico mexicano.

Identificar los tipos de uso que los músicos mexicanos hicieron de las TDIC y el *Streaming* durante la pandemia de Covid-19.

Identificar los tipos de uso que los músicos mexicanos hicieron de las TDIC y el *Streaming* durante la pandemia de Covid-19.

Analizar si el uso del *Streaming* durante la pandemia de Covid-19 tuvo repercusiones en el quehacer del músico mexicano.

Indagar cómo fue/es el proceso de adaptación del músico mexicano en el uso de TDIC durante la pandemia de Covid-19.

1.6 Hacia el estudio de la música y la tecnología, en el contexto de la pandemia del Covid-19

El análisis de la relación entre la música y la tecnología, potenciado por la pandemia de Covid-19, abre un panorama amplio de investigación que invita a reflexionar sobre las transformaciones del entorno musical en el ámbito digital. La pandemia no solo aceleró el uso de tecnologías digitales de la información y la comunicación (TDIC) por parte de los músicos, sino que reconfiguró las dinámicas de producción, distribución y consumo musical. La emergencia sanitaria obligó a los músicos, tanto académicos como populares, a adaptarse a nuevas formas de trabajo y al mismo tiempo, provocó que la virtualidad se convirtiera en un elemento cotidiano de su labor artística y profesional.

Uno de los principales retos que enfrentan los estudios sobre música y tecnología es explorar cómo el uso intensificado de plataformas digitales y de streaming ha afectado las estructuras tradicionales de la industria musical. Esto incluye analizar la transformación de los ingresos de los músicos, las nuevas formas de interacción con el

público y los cambios en la percepción del arte musical en un mundo donde la presencialidad ha sido reemplazada, en muchos casos, por la virtualidad.

Además, el impacto de las TDIC en la música no solo se reduce a los aspectos económicos, sino también a los creativos. El confinamiento llevó a muchos músicos a explorar nuevas herramientas digitales, como software de producción musical y plataformas de difusión que permiten la autoedición y autoproducción. Estos cambios han abierto un posible campo de estudio, la creciente independencia de los músicos frente a los grandes sellos discográficos y la posibilidad de desarrollar carreras artísticas de manera más autónoma, algo que es fundamental en el contexto actual.

Por otro lado, los estudios futuros deben considerar cómo la experiencia de la música en vivo se ha transformado. Si bien los conciertos en línea y lo digital difícilmente podrán reemplazar la experiencia de un concierto en vivo, la pandemia por Covid-19 aunada al uso de las tecnologías digitales ha generado nuevas formas de conexión entre los músicos y sus audiencias. Así, futuras investigaciones deberán preguntarse si estas nuevas formas de interacción virtual perdurarán más allá de la pandemia y cómo afectarán las futuras tendencias de consumo musical.

2. Justificación: la pandemia un punto de inflexión histórico para la música

Este breve capítulo tiene el objetivo de enunciar ideas que permitan justificar la investigación. Se considera el vínculo de la música con fenómenos como el mp3, la piratería y el *Streaming*, lo cual deja ver la necesidad de estudiar los usos sociales de la tecnología, desde la industria musical y en particular desde la experiencia de los músicos.

La crisis global provocada por la pandemia de Covid-19 generó cambios abruptos en todo el mundo, cualquier crisis, ya sea de índole personal, nacional o global, ciertamente cambia los comportamientos humanos y el patrón de consumo particular (Yeung, 2020).

Desde la aparición de formato mp3 y el auge de la “piratería”, hasta la aparición de Spotify, empresa líder en distribución musical vía *Streaming*, la música y toda industria desarrollada alrededor de ella han tenido que adaptarse al contexto y exigencias del mundo digital.

Si bien el número de suscriptores a plataformas digitales como Spotify, Amazon music, YouTube Music, Deezer aumentaba cada año, el brote de Covid-19 en 2019 y el posterior aislamiento suscitado por la pandemia aceleró este crecimiento. Según la IFPI (2021), “Latinoamérica mantuvo su posición como la región de más rápido crecimiento a nivel mundial (15,9%), ya que los ingresos por *Streaming* crecieron un 30,2% y representaron el 84,1% de los ingresos totales de la región”

México y específicamente su capital, la Ciudad de México, fue nombrada por Spotify la capital mundial del consumo de música vía *Streaming*, y no es para menos, ya que las estadísticas del IFPI (2019) demostraron que “el 56% de la música que se consume en el país es vía streaming”. Un año antes esta misma federación puso a México como “líder mundial en consumo de música online” (Espinosa, 2020).

El gran consumo de música por *Streaming* genera una derrama económica importante, según la IFPI (2018), “Los ingresos totales de la industria de la música grabada en México fueron de \$154.54 millones de dólares”, podemos suponer que esta cifra aumentó en los últimos años por la crisis sanitaria.

Partiendo de que el núcleo de nuestra sociedad capitalista es la generación de riqueza a partir del consumo, es normal que la mayoría de los artículos, libros y tesis estén elaborados pensando en el consumidor, en la apropiación y las posibilidades de interacción-socialización que permiten estas plataformas, o en entender los algoritmos y curadurías de las grandes compañías que brindan el servicio de *Streaming*.

Al centrar gran parte de las investigaciones en el consumidor y las plataformas, se deja casi en la oscuridad a los creadores de contenido musical, es decir los músicos, se menciona el casi porque si bien ya hay investigadores que han o están trabajando con este grupo de personas, los artículos o trabajos de investigación centrados en los músicos son considerablemente menos.

Sumado al contexto pandémico, que provocó un aislamiento mundial, llevando a una revolución en la industria y escena musical, donde los músicos se vieron impedidos en su quehacer artístico, por no poder presentarse de manera directa, esta situación los orilló a hacer uso de las TIC's y del *Streaming*, como un recurso para seguir con su oficio musical.

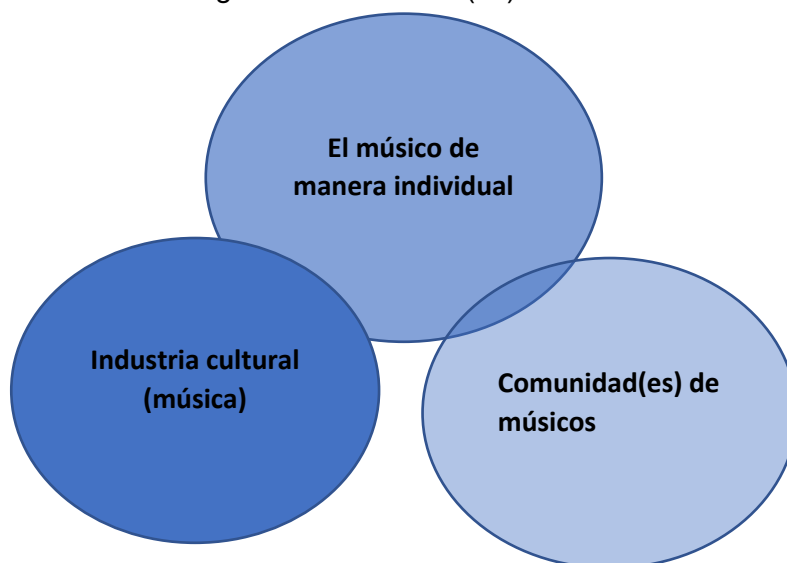
Esta investigación es pertinente porque permitirá analizar cómo un grupo de personas dedicadas a un mismo oficio artístico, hacen uso de la TIC's y del *Streaming* como herramientas digitales, para poder seguir presentando y difundiendo su labor artística, en un contexto pandémico donde la industria y la escena musical se encuentran en un punto de inflexión histórico.

3. Los estudios sobre la música y la tecnología (Estado del Arte), durante la pandemia del Covid-19

Este capítulo presenta el estado del arte con el objetivo de dar un panorama de los alcances, límites, retos y vacíos de las investigaciones realizadas-sobre la evolución de la industria musical, el músico como actor de esta y el impacto que tuvo la pandemia de Covid-19 sobre este sector. Es pertinente dejar claro que, si bien esta industria está directamente relacionada con el músico, y se nutre de su obra para seguir existiendo, por lo regular estas dos entidades responden a diferentes lógicas, la primera a una lógica de mercado, el segundo a una de creación; y aunque, sin duda, una permea a la otra, no son equiparables. A lo anterior se agregan las comunidades de músicos en las que los mencionados actores se agregan. Tal interrelación se observa en la Figura N1.

Bajo esta lógica se tomó como eje los textos que hablan del actor principal de esta industria, el músico, así como los usos que hacen de las TDIC para realizar su quehacer musical y el papel que juega el *Streaming* como herramienta de difusión e interacción.

Figura 1. Comunidad(es) de músicos



Fuente: Elaboración propia

Para cumplir con este propósito, se llevó a cabo una revisión exhaustiva y crítica de la literatura académica relacionada con el tema de investigación, a fin de recuperar las metodologías de investigación empleadas por los investigadores, las posturas teóricas y las conclusiones o reflexiones finales de los autores.

Dada la naturaleza de esta investigación, se prioriza la búsqueda de trabajos realizados en la pandemia, con el propósito de saber qué se está investigando bajo este contexto, pero también cómo se está investigando, es decir, que herramientas teóricas y metodológicas se están empleando. Bajo esta premisa, a continuación, se aborda de manera detallada cómo se realizó la selección de la literatura que da cuerpo al presente capítulo.

3.1 Método para la elaboración del estado del arte

El diseño metodológico de este estado del arte partió de la localización de referencias bibliográficas, para esto se realizó una búsqueda sistematizada de literatura relacionada con el objeto de estudio. Por medio de diferentes buscadores como Redalyc, Google Academic y Scielo, entre otros, se localiza la bibliografía a través de palabras clave como: “música”, “music”, “músicos”, “TIC’s”, “TDIC”, “*Streaming*”, “pandemia”, “Covid-19”, “Spotify”, “industria musical”.

Una vez concretada la localización de la bibliografía, el siguiente paso fue la depuración de los textos bajo los criterios siguientes:

- Que el artículo, libro o tesis no tuviera más de 10 años de haberse publicado o aprobado.

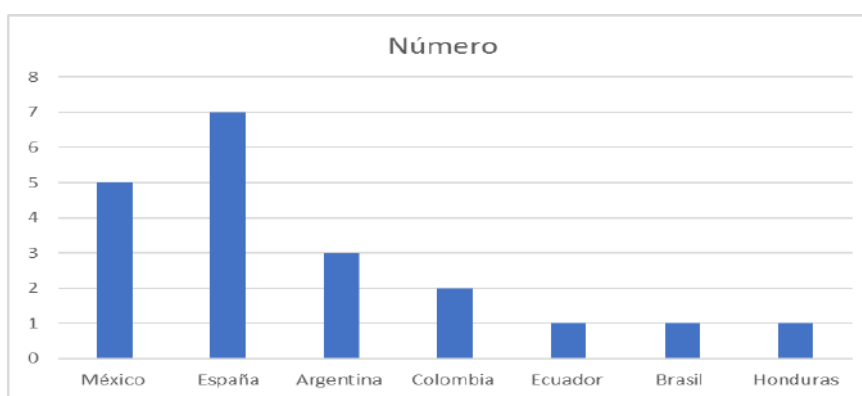
- Que el artículo o tesis tuviera como punto central, la industria musical pre y post pandemia, al músico y las TDIC o el *Streaming*.

-Que la publicación cumpliera con las características propias de un artículo de carácter científico.

Se obtuvieron un total de 25 textos de los cuales cinco fueron excluidos por no cumplir con alguno de los criterios antes mencionados, por lo que la muestra quedó en 18 artículos científicos y dos tesis. Una vez obtenidos los documentos, se hizo un análisis exhaustivo de cada uno, permitiendo así identificar: dónde se realizaron, las perspectivas teóricas, metodológicas, hipótesis y los principales resultados, procurando encontrar coincidencias o no entre los artículos y tesis revisadas. Como se observa en la Figura N2, la mayoría de los estudios tomados en cuenta para el presente estado del arte se realizaron en España y México.

Como resultado de la revisión de la literatura, se definieron tres unidades temáticas; 1) Investigaciones sobre la evolución de la industria musical a partir de los usos de las tecnologías digitales; 2) Investigaciones que abordan los usos tecnológicos por parte de los músicos; 3) investigaciones sobre los usos de las tecnologías digitales durante la pandemia por Covid-19, dichas unidades se desarrollarán en los siguientes apartados.

Gráfica 1. Número de trabajos recuperados por país



Fuente: Elaboración propia

3.2 Investigaciones que abordan la evolución de la industria musical a partir de los usos de las tecnologías digitales.

La industria musical y la manera en que se consume la música ha sufrido una revolución con la llegada de las tecnologías virtuales, explorar estos cambios es fundamental para entender la lógica actual de dicha industria.

Desde hace tiempo, algunos investigadores infirieron que el futuro del consumo musical y la industria discográfica estaría en las plataformas de *Streaming*. Tal es el caso de López (2011) que, en su artículo “Tendencias emergentes de consumo de música digital Internet y el futuro de la industria discográfica: Spotify, un análisis desde la publicidad”, tiene como objetivo analizar los cambios y predicciones alrededor de tal industria. Desde su perspectiva, la llegada del internet derivó en la digitalización de los productos y servicios digitales, provocando así un cambio sustancial en la dinámica del sector, de los agentes y de los consumidores.

Para dar cuenta de este objetivo López (2011) se sirve de la perspectiva teórica de la economía política de la comunicación, basada en Bustamante, Buquet, Castells); además de usar al IFPI para vislumbrar el crecimiento económico que tuvo la industria con la llegada de las tecnologías digitales. Metodológicamente, realiza una etnografía virtual alrededor de la plataforma de Spotify, asimismo un análisis detallado de la interfaz de la misma.

Desde su perspectiva y con base en los resultados obtenidos el autor menciona que el consumo de música ha pasado de ser un bien o un producto de consumo público, compartido, a un bien privado y de consumo personal. Atribuye cierta responsabilidad a la llegada de aparatos tecnológicos como el *Walkman* o el iPod, pero también asegura que la verdadera revolución en la industria discográfica proviene de la digitalización de la música, ya que, en este proceso, se convirtió en un producto más manipulable, universal y transferible (López, 2011).

López (2011) asume que la industria discográfica ha perdido el protagonismo de decidir qué se escucha y cuándo se escucha; este protagonismo es asumido por los consumidores quienes marcan una nueva dinámica en la industria. Esta revolución en la manera de consumir, producir y distribuir música tiene su epicentro en el internet. Además, la digitalización de la música trajo como consecuencia menores costos en su almacenaje, transporte y distribución, consecuentemente provocó precios más competitivos y una mejor accesibilidad.

Con el surgimiento de estas nuevas formas de consumo de música, provocadas por la digitalización, se plantearon nuevos modelos de negocio en la industria discográfica. Los grandes sellos discográficos: Sony BMG, Universal Music, Warner Music, EMI y otras 20 discográficas independientes lograron un acuerdo con Spotify: pudieron incluir el 80% de la música comercial en su plataforma y convertir a esta empresa en el paradigma de este nuevo modelo de negocio (López, 2011).

Para López (2011), Spotify entiende y respeta las nuevas características del consumo musical, ya que permite sociabilidad, recomendación y personalización en su plataforma. Ve que esta compañía surgió con una ventaja competitiva respecto a otros negocios musicales predominantes en internet y ve en ella el futuro de la industria discográfica y musical.

Archila (2016), por su parte, publica el artículo “El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica”, en el cual describe cuál fue el impacto que tuvo la llegada de las tecnologías digitales sobre la industria musical. Desde finales de los años noventa hasta el 2016, detecta los cambios en la forma de producción, comercialización y distribución por parte de las disqueras que se vieron sorprendidas y afectadas por estas nuevas herramientas digitales.

Como hipótesis de su trabajo el autor nos dice que la mayor transformación de la industria discográfica se deriva de una combinación de TIC's, como son internet,

teléfonos móviles, formatos mp3, banda ancha. Para reafirmar esta suposición Archila (2016) realiza una revisión de la literatura que le permite ir comprendiendo cómo desde finales de los años noventa, la industria discográfica se vio trastocada por las TDIC. Teóricamente establece que los dispositivos electrónicos cambiaron “las prácticas de escucha de la gente al convertirlas en una experiencia móvil” (IFPI, 2013; citado por Archila, 2016). además, nos menciona que “la industria discográfica aprovechó también las ventajas de la telefonía móvil y participó en el comercio de *Ringtones* musicales” (Bellón, 2010, p. 564; citado por Archila, 2016).

Desde la perspectiva de Archila (2016) la aparición de Napster, que es una plataforma de intercambio de archivos musicales a través de internet, significó un cambio en la forma de reproducir y distribuir la música. Este sitio web provocó que la gente se distanciara de los equipos de sonido o de las grabadoras y empezara a escuchar música desde el computador, inició la tendencia de escuchar solo canciones sueltas y no discos completos, tendencia que se mantiene hasta el día de hoy.

Para el autor el valor agregado de los servicios de *Streaming* está en el acceso a la música desde cualquier dispositivo móvil y la facilidad de pago que ofrece este servicio; de igual forma considera que estas empresas lograron florecer gracias al desarrollo de aplicaciones para teléfonos móviles y el auge de la banda ancha en estos depósitos. Por último, asegura que las tecnologías digitales contribuyeron a frenar el declive de las disqueras por medio de los servicios de *Streaming* y son el futuro de la industria discográfica.

Jauregui (2015) publica su artículo “Streaming musical en Spotify: ubicuidad entre géneros y estados de ánimo”, donde analiza el impacto de estas nuevas tecnologías, enfocándose en la empresa sueca (Spotify). Para el autor esta plataforma brinda la posibilidad de musicalizar la vida; ubicuidad y movilidad son conceptos clave en el *Streaming* musical; desde su perspectiva las nuevas tecnologías posibilitaron la

escucha en cualquier lugar, pero con la llegada del Internet, el celular, las tablets Wi-Fi brindaron un acceso ubicuo a la música.

Por medio del análisis de la interfaz y los algoritmos de Spotify, la autora deduce que si bien, esta plataforma puede hacernos creer que la interacción, la exploración y el descubrimiento musical son una de las cualidades, la realidad puede ser otra, ya que la mayoría del consumo musical se da por medio de las *Playlist* o listas de reproducción que están compuestas por recomendaciones musicales que hacen las plataformas para cada usuario. Para lograr dicho análisis la autora realiza una vasta revisión de la literatura relacionada con Spotify, interfaces y el consumo de música vía *Streaming*; teóricamente que “los sitios musicales nos sitúan frente a distintas interfaces que comprenden a los modos de interacción que propone cada aplicación(...) adquiere un grado distinto de visualidad en su acompañamiento por imágenes y propone nuevas formas de contacto” Bertetti (2009), por otra parte, no dice que Spotify se enmarca en la *Communication* como “práctica social de producción y consumo de contenidos y apropiación de tecnologías articulada a través de la difusión masiva de dispositivos Wi-Fi multifuncionales” (Scolari y Logan, 2014, p. 71).

Por otra parte, Jauregui (2015), nos menciona que Spotify tiende a clasificar el consumo de música por estado de ánimo o género, controla el tiempo el tiempo en que cada usuario tendrá acceso a los nuevos lanzamientos, limitando aún más la exploración y el descubrimiento musical; para la autora esta clasificación y regulación de los tiempos de escucha son muy parecidos a la época de la radio.

Jauregui (2015), concluye que el acceso ubicuo a la música, las restricciones al descubrimiento musical, sumado a la clasificación de música por estados de ánimo, dan como resultado la banda sonora del sentir y hacer individual, donde el usuario claramente no está invitado a descubrir o explorar sino a solamente dejarse llevar por la música que el algoritmo y Spotify le asignan.

Sin duda, el incremento en el uso de los teléfonos inteligentes revolucionó los hábitos de consumo a nivel mundial, la música no es la excepción, Pedrero, Barrios, y Medina (2019) publican una investigación de índole cualitativa, donde abordan esta problemática. “Adolescentes, smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify” es un texto donde los investigadores a través de la aplicación de una encuesta a 1004 participantes, entre 13 y 19 años, de tres diferentes países, Colombia, España y México, buscan dar cuenta del uso que hacen los jóvenes de los smartphones como receptor de consumo de audio, consideran que es una investigación necesaria y novedosa, sobre todo en el contexto hispanohablante. Los autores nos mencionan “Los smartphones se erigen así en receptores determinantes para el consumo de productos sonoros, ya sea de forma autónoma o combinados con otras narrativas, bien mediante sintonización en directo (*Streaming*) o bajo demanda (podcast), y esta mediatización impone un replanteamiento funcional y hasta operativo del medio radio” (Barrios-Rubio & Gutiérrez- García, 2016) por otra parte nos mencionan que “Los productos comunicativos sonoros ya no son escuchados de forma preferente en receptores analógicos, sino en equipos móviles y con pantalla: smartphones, smartwatches, tablets, iPods, MP3, MP4, y por ello las cadenas generalistas y especializadas delinean estrategias conducentes a la consolidación de una comunidad digital (García-Avilés, Martínez-Costa, & Sádaba, 2016; Ribes & al., 2017, Pérez-Alaejos, Pedrero-Esteban, & Leoz-Aizpuru, 2018)

Entre los resultados que destacan podemos encontrar que, la música es el contenido sonoro más demandado desde los teléfonos móviles de los adolescentes, en los tres países; además casi la mitad de los encuestados 44.6% usa plataformas de *Streaming* para escuchar su música, siendo la más utilizada Spotify, también destacan que el criterio de selección musical es muy individualista, ya que el 45% de los encuestados decide qué escuchar por cuenta propia y solo el 27.6% declaró aceptar recomendaciones de sus amigos o conocidos. Por otra parte, este estudio reveló que

los jóvenes de estos tres países casi no utilizan el teléfono móvil para escuchar la radio, ya que el 60% declaró nunca haber utilizado esa función de su teléfono.

Pedrero et al. (2019) afirman que los hábitos de consumo sonoro en los tres países donde se llevaron a cabo las encuestas es bastante similar. Colombia es el país en el que menos música diaria consumen sus adolescentes, seguido por España, el país con mayor consumo musical diario es México con el 78%.

Las conclusiones a las que llegan estos autores son claras, el uso de smartphones como dispositivo de consumo sonoro desplazó a la radio, también analizan que la naturaleza visual de las pantallas prioriza lo visual sobre lo auditivo, desde la perspectiva de los autores es ahí radica el éxito de estos nuevos artefactos tecnológicos.

En Brasil, Moschetta y Vieira (2018) realizan una investigación con usuarios de Spotify, la cual titulan “Música en la era del Streaming: selección y descubrimiento de música en Spotify” el objetivo de esta investigación es analizar cómo la llegada de los servicios de *Streaming* revolucionó la forma en que se consume, comparte y descubre la música ya que, para ellos identificar estos procesos es importante, entendido que el consumo de música es una experiencia de socialización colectiva e individual.

Para cumplir con este objetivo los autores utilizan dos herramientas metodológicas, la primera es la entrevista semiestructurada, la segunda herramienta fue un análisis del uso que dieron los entrevistados a la plataforma Spotify durante un intervalo de 25 días, con la finalidad de validar los discursos.

Moschetta y Vieira (2018), destacan la curaduría que ha desarrollado Spotify, ya que es una mezcla entre curación humana y algorítmica logrando así promover el descubrimiento de nueva música relacionada con los gustos y preferencias de cada usuario, provocando un mayor consumo de música y un creciente uso en horas de

esta plataforma, también destacan el formato *Playlist* como una de las principales formas de consumo dentro de Spotify, algunas veces son creadas por expertos curadores y en otras ocasiones por los mismo usuarios que buscan guardas sus canciones favoritas o compartirlas con otros usuarios. Los autores nos mencionan que “la curaduría es la principal vía para seleccionar, organizar y presentar la música, construyendo significados a partir de un corte que el curador, ya sea humano y / o mecánico, juzga como relevante para el oyente” (Rosenbaum, 2011; Corrêa; Bertocchi, 2012) ya que existe una creciente “necesidad de ayudar a las personas a descubrir, recomendar, personalizar y filtrar la enorme cantidad de contenido musical” (Celma, 2008, p. 12).

Con base al análisis de los discursos y el uso de la plataforma por parte de los entrevistados, los investigadores destacan que las experiencias de consumo musical en la era del Streaming han hecho más abundante, fragmentado y no lineal el consumo de música, la accesibilidad, el abundante contenido y el bajo costo, pensando también en la versión gratuita, facilitan el consumo diversificado y la apertura a descubrir y escuchar distintos géneros de música. También consideran que este nuevo modo de consumir música está muy influenciado por el contexto y estado de ánimo de los usuarios, por lo que el consumo está fuertemente relacionado con el usuario, el dispositivo y la actividad que esté realizando.

Díaz (2019) publica “El impacto tecnológico en la industria musical actual” en este trabajo hace un recorrido histórico de la industria musical, desde su nacimiento en donde todo giraba alrededor de la compra de las partituras, en este punto la industria se centraba en promover las canciones y no a los artistas; hasta el impacto de las TIC’s en la industria musical y la aparición del *Streaming*, donde asegura que por primera vez en la historia, los soportes físicos de la industria están cambiando a soportes digitales, este cambio tan drástico es un ejemplo de la influencia que tienen las TIC’s sobre la industria.

Para el autor, Internet ha creado un nuevo modelo de negocio con la música en el mercado digital, el éxito obtenido en este nuevo modelo es debido a que quien consume música digital son los jóvenes. Actualmente están familiarizados con el uso de internet y las TIC's, sumado a esto distintos proveedores de servicio proporcionan un catálogo amplio de música, interfaces fáciles de usar y por un bajo precio.

También se considera relevante mencionar, la importancia y relevancia del *Streaming*, ya que en la actualidad es la máxima fuente de ingresos para la industria musical, convirtiéndose en los líderes de soporte digital dentro de la industria y superando a cualquier soporte físico, desde su perspectiva sin el *Streaming* este sector económico tendría una caída exponencial. Sumando lo anterior es imposible entender a la industria de la música sin lo digital y claro está sin el *Streaming*.

Conceptualmente el autor destaca que "la música, más allá de permanecer como soporte físico, se convierte en información por medio de bits, originando un sistema abierto sin proteger facilitador de la creación de infinitas copias semejantes al archivo verdadero, original y único" (Zitello Zena, 2012), como consecuencia esto "trae consigo un cambio de estilo de vida pasando de comprar discos físicos en una tienda a una actividad de elección individual respaldada por las playlists, que posibilitan suprimir relleno musical de álbumes e incluir únicamente canciones atractivas para el sujeto" (Andrew Hugill, 2005)

Un punto interesante que rescata el autor es la situación económica de Spotify, que, si bien se posiciona como la empresa número uno en distribución de música vía *Streaming*, en la actualidad, no han sido capaces de generar ingresos, y aún tienen deuda, derivado de su entorno político y económico, así como de los altos costos de derecho de autor, que por lo regular se quedan los grandes sellos discográficos. Para Díaz (2019), si Spotify quiere mantener el liderazgo y convertirse en una empresa

rentable debe mantenerse actualizado con las novedades tecnológicas para atraer y mantener a sus usuarios.

3.3 Investigaciones que abordan los usos tecnológicos por parte de los músicos

Ser músico es una profesión milenaria que ha tenido que adaptarse a diferentes contextos para seguir existiendo, la llegada de las TIC's y la digitalización modificó una vez más este oficio y su quehacer.

Arango y Correa (2017) realizaron una investigación titulada “Música y comunicación: lo digital en las formas de pensar, producir y comunicar la música”, con el objetivo de presentar una visión de 14 artistas, de la región antioqueña en Colombia, sobre cómo perciben que las nuevas tecnologías digitales, cómo influyen en la forma que piensan, hacen y comunican la música, para lograr este objetivo los investigadores dieron uso de la entrevista en profundidad.

Dentro del texto se destacan que “el crecimiento en opciones de software para producción musical y el abaratamiento en los costos de producción de audio gracias a los DAW (digital audio interface) hacen posible que hoy, para hacer música, sólo se necesite, además de una idea, un computador y una interfaz de audio” (Calvi, 2011).

Entre los puntos más importantes que destacan Arango y Correa (2017), a partir del discurso de los músicos, están que, si bien estos músicos entrevistados siguen dándole gran importancia a las presentaciones en vivo y al estar arriba de una tarima importante, también reconocen que grabar un disco de larga duración es un acto relevante para cualquier banda y las nuevas tecnologías pueden ser aliadas para conseguir este objetivo.

Los músicos de esta región de Colombia saben que el internet y las redes sociales pueden fungir como comunicadores de su arte y como generadores de contactos, pero para ellos siguen prevaleciendo los formatos físicos, análogos y

presenciales; sus redes de relaciones se siguen dando en bares o festivales. Aunque no tienen gran dominio sobre estas nuevas herramientas, hay una gran expectativa alrededor de ellas; por ejemplo, las funciones *Live*.

Lo digital en la música es solo una posibilidad muy presente, pero no explotada por estos músicos, tal vez este poco interés sea derivado de, que hasta el momento ningún artista de la región ha logrado darse a conocer por alguna plataforma digital.

En Guadalajara, Machillot (2018) realizó una investigación de corte cualitativo pensada en el músico: “La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición”, teniendo como objetivo describir y analizar la multi actividad que tienen que desarrollar los músicos para subsistir. La metodología que utilizó el investigador fue la entrevista de tipo semi estructurada que aplicó a 22 músicos que hayan obtenido ganancias económicas directamente de la música en el año previo a esta investigación, casi todos con una formación académica.

Machillot (2018) categoriza la multi actividad del músico de la siguiente manera, polivalencia, cuando se hacen distintos oficios en un mismo colectivo de trabajo; pluriactividad, cuando se hacen distintos oficios en un mismo campo de actividad; por último, poliactividad, distintas actividades en campos de actividad distintos.

En lo que respecta a esta investigación todos los músicos entraron en una de estas categorías, ya que ninguno se dedica exclusivamente a la música, la mayoría se dedica a la educación o alguna actividad dentro del ámbito musical, como el audio para festivales de colegas, aunque también hubo casos de músicos que se dedicaban a oficios completamente ajenos a la música, en cualquiera de los casos la respuesta a la pregunta sobre por qué hacían esta actividad extra a su quehacer musical era: para obtener un ingreso extra. Desde la perspectiva del autor las actividades que son en

alguna medida ajenas a la música pueden llegar a afectar la creatividad de los músicos.

Dentro del texto se menciona que “En la sociedad contemporánea, el rasgo más sobresaliente de los patrones de empleo de los músicos es la multiactividad. Especialistas en el fenómeno [...] hablan de un sector del mercado de trabajo en el que las personas constantemente se mueven de un empleo a otro, acumulando empleos de corta duración” (Guadarrama, 2014, p10). Por otra parte, se menciona que estas problemáticas han sido poco estudiadas, pese a que no dejan de tener consecuencias ya que “no sólo definen, sino que también permiten examinar el estatus del músico en la sociedad (Becker, 2009 p15)

Para Machillot (2018) la multiactividad a la que pareciera estar obligado el músico está directamente relacionada con la precariedad que vive el músico no solo en México sino en todo el mundo, por lo que estos profesionistas tienen que desarrollar estrategias o multiactividades para lograr sobrevivir.

El auge de las plataformas de *Streaming* provocó que la piratería que tenía deprimido el negocio de la música fuera en declive, para varios expertos el presente y el futuro de la industria está en estas plataformas, entendido esto Gómez (2018) publica “Análisis de la viabilidad económica del modelo actual de *Streaming* de música a largo plazo desde el punto de vista del artista” con la premisa de mostrar que en la actualidad pese a que la industria musical está en un constante crecimiento, los beneficios económicos que reciben las grandes compañías es desigual en comparación a las ganancias de los músicos. La metodología que utilizó para este artículo fue una revisión exhaustiva de diversos textos literarios, publicaciones académicas, revisión de bases de datos como la IFPI, RIAA, SGAE, todo esto con la intención de entender cómo afectaron los distintos cambios tecnológicos a la industria musical y poder aplicar lo aprendido a un contexto actual.

Para Gómez (2018) la revolución provocada por el internet y el *Streaming* no es diferente a las que produjeron otros avances tecnológicos como la máquina de grabación o el cd, todos estos avances suponen un antes y un después en la industria, con la característica de que quienes supieron adaptarse crecieron y los que no desaparecieron.

Dentro del texto se menciona que “a los dueños del contenido y en especial a los más pequeños, con muy pocas cartas en su mano en la mesa de negociación. Este tipo de contratos abusivos dan pie al mayor problema que tiene la industria actualmente: el *Value Gap*” (Liebowitz, S.J., 2018) por otra parte el IFPI (2018) nos dice que “es la mayor amenaza a la sostenibilidad de la industria de la música en el futuro”

Gómez (2018), con su análisis de plataformas como iTunes y Spotify, señala que la remuneración que obtienen los artistas depende del contrato que tenga con su disquera o su agregadora de música digital, ya que ambas plataformas pagan a estas directamente. También menciona que Spotify no paga por el número total de reproducciones que tenga un artista sino por el número total de reproducciones que tenga la plataforma, esto pone en total desventaja a los músicos de mediano y pequeño alcance en comparación de los artistas *mainstream*.

Desde la perspectiva de Gomez (2018) queda más que claro que el futuro de la industria musical está fuertemente relacionado con el *Streaming* y sus plataformas ya que de la mano de ellas pasaron de reportar ganancias de 1.9 a 6.6 billones de dólares. La tarea que queda pendiente es que esta repartición de las ganancias sea más equitativa entre disqueras y artistas.

Torres (2019) publica el artículo “La producción musical como proceso sociocultural y económico de los rockeros independientes mexicanos”, con la intención de analizar y fundar ciertas tendencias sobre los procesos de pre producción,

producción y post producción a las que se enfrentan los músicos o rockeros mexicanos, las características creativas, técnicas y socioeconómicas que guían la creación de un material discográfico, también analiza cómo las tecnologías digitales han impactado y modificado este proceso.

La metodología empleada para esta investigación fue cualitativa y está compuesta por dos etapas principales, la primera es una exploración, revisión y análisis sobre las características de la industria musical, la industria cultural y los músicos dentro de la transición análogo/digital, la segunda parte consistió en la aplicación de 15 entrevistas a músicos independientes mexicanos, haciendo énfasis en la producción de productos sonoros.

Torres (2019) menciona que las industrias culturales/creativas y la música en particular han sido transformadas por la era digital, las redes sociales, las plataformas de distribución musical, con diferentes actores y procesos económicos, deben ser atendidos y estudiados por la academia, gobiernos y sociedad en general para impulsar políticas públicas adecuadas a la realidad actual.

Teóricamente el autor recurre a Zallo (1988) para explicar que las industrias creativas son “Un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza y se destina finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social” (p.26), dentro de estas industrias creativas se encuentra la industria musical que P. Flichy (1980) cataloga como “una actividad socioeconómica clave para el entretenimiento, y cuyas características principales son: la reproducción a escala de productos sonoros (bienes culturales); el encuentro con los usuarios a través de vías de distribución; sinergias con otras ramas culturales, así como un componente simbólico fundamental en la creación de identidades colectivas y los procesos de cambio social”

A manera de conclusión, el autor nos menciona que su estudio con los músicos rockeros independientes, que están insertos en esta transición, hacen notorio los cambios y las transiciones a las que se están enfrentando, especialmente en la producción; la figura del productor y la representación social que tienen los músicos sobre él se está modificando y adaptado a la era digital.

Gomis y Ceceña (2019) publican un trabajo de investigación titulado “Vivir del arte: modelos de negocio en la actividad económica de los músicos independientes en Tijuana, México”, con la intención de poder conocer y analizar tanto las estrategias económicas que los músicos independientes de Tijuana realizan para poder generar ingresos por medio de sus propuestas musicales; como para determinar cómo están incorporado las TIC’s en su oficio. La estrategia metodológica que emplearon fue cualitativa, realizaron 15 entrevistas a músicos de diferentes géneros musicales, que realizan su labor musical dentro Tijuana.

Para los autores, la llegada de las TIC’s tiene diferentes efectos directos sobre el oficio del músico, en primer lugar es la posibilidad de obtener equipos de cómputo o sonido y programas o aplicaciones que les permita crear contenidos musicales sin la necesidad de rentar un estudio profesional, en segundo lugar se considera que hay un constante incremento en la calidad de estas tecnologías, sin que esto impida la posibilidad de adquirir estas nuevas tecnologías , por último el internet en conjunto con las TIC’s han proporcionado nuevos canales de distribución y promoción.

Dentro de texto se menciona que “Carentes por lo regular de los recursos suficientes, se acepta que la actividad económica que realizan los músicos independientes es básicamente autogestionada, viéndose obligados a realizar por sí mismos la producción de sus canciones, tramitar los lugares de presentaciones, programar sus eventos, negociar tarifas de pago, vender sus discos, promocionarse,

movilizar a sus fanes, administrar los recursos” (Hracs, Grant, Haggett y Morton, 2011; Quiña, 2013, 2014)

Por otra parte, se señala que “El extraordinario desarrollo de las TIC desde fines del siglo pasado ha sido justamente el factor al que se le ha atribuido la responsabilidad principal en todas las transformaciones observadas en el sector” (Arias Franco, 2013; Quiña, 2013, 2014)

Entre los hallazgos más importantes se identificó que para los músicos independientes de Tijuana, tener una estrategia para generar capital económico no parece ser una de sus preocupaciones principales, como consecuencia las entradas de dinero provenientes de la música no suelen ser suficientes, por lo que la gran mayoría requería de otro trabajo, no siempre relacionado con la música.

En lo que respecta a las TIC’s, Gomis y Ceceña (2019), detectaron que hay un uso desigual, desde el uso primario o casi nulo, por bandas que realizan presentaciones únicas con tarifas únicas, hasta bandas que las incorporan un poco más, sin hacer de estas un uso avanzado, las ocupan para grabar música de manera artesanal, comunicarse con sus fans por redes sociales o correo electrónico.

Huchín (2021) publica “¿Escuchas aquel sonido? Es la precariedad”, un artículo en el que da cuenta de lo difícil que es el oficio de músico, no solo en la actualidad sino históricamente. Para dar cuenta de este objetivo primero hace una revisión de literatura y después una serie de entrevistas a músicos mexicanos.

El autor nos dice que nunca ha sido fácil recibir dinero por la música que se hace, para dar un ejemplo de ello se remonta a uno de los músicos más importantes de la historia, Johann Sebastián Bach, quien invertía gran parte de su tiempo intentando vender alguna de sus obras.

En México la situación histórica del músico no ha sido diferente, a principio del siglo XIX el número de personas que se dedicaban a este oficio no era mayor a veinte y los únicos lugares donde se podía cultivar públicamente la música era en el coliseo o la catedral; aun con la inauguración del Conservatorio Nacional de Música a mediados de este mismo siglo la situación de los músicos en México no mejoró inmediatamente.

De manera estadística el IMCO nos dice que existen, 48 790 egresados de la licenciatura en Música y Artes Escénicas, con una tasa de ocupación es de 96.5%, este dato puede ser engañoso, ya que gran parte de los músicos en México no se dedican exclusivamente a la música, algunos se desempeñan en la docencia o el esparcimiento cultural o deportivo.

Para Huichín (2021), el oficio del ser músico conlleva a problemas que otros oficios como la plomería o el ser electricista no tienen, la autopercepción, el reconocimiento de los pares y la retribución monetaria son algunos de estos problemas. A esto le sumamos que bajo la percepción del autor en México es muy difícil encontrar las condiciones para que el músico pueda librar el multiempleo.

Una músico entrevistada resalta un punto importante; el multiempleo no necesariamente tiene porque estancar la creatividad o el sentido de autorrealización del músico, ya que en su caso encontró en la literatura ambas cosas; también reconoce que la buena paga no siempre está relacionada con la sensación de realización, ya que varios colegas suyos acaban realizando música con un objetivo comercial y esta actividad, aunque bien remunerada no los satisface profesionalmente.

Por último, Huichín (2021), ve un panorama complicado para la nueva generación de músicos, ya que cada vez son menos las plazas en escuelas u orquestas, lo que complicaría todavía más la labor del músico mexicano.

3.4 Investigaciones sobre los usos de las tecnologías digitales durante la pandemia por Covid-19

Puesto que, con la llegada de la pandemia, el sector musical se vio paralizado por la cancelación de las presentaciones en vivo, la industria musical y el músico como actor principal de esta industria se vieron afectados, pero tuvieron que adaptarse al contexto pandémico, para que tanto el músico como la industria pudieran sobrevivir ante tan delicada situación.

En este sentido, Juan Verano (2020) en su artículo “Estrategias y desafíos de la industria musical en tiempos de pandemia y virtualidad” analiza las lógicas de comunicabilidad y de distribución de ingresos de la industria musical mediante las plataformas vías *Streaming* y redes sociales, focalizando en Spotify; también aborda la brecha de valor existente entre intérpretes y las aplicaciones virtuales, entendiendo a la pandemia a por Covid-19 como un punto de inflexión.

Para poder llevar a cabo este análisis, realizó una etnografía de las redes sociales de distintos artistas y festivales o recitales online que se hicieron durante el aislamiento, también hizo un análisis crítico de la plataforma de *Streaming* Spotify y la desigualdad o *Value Gap* a la que se enfrenta el músico desde antes de la pandemia, pero que bajo este contexto sale a relucir aún más.

En el texto se menciona que “Spotify brinda mejores regalías para los derechos de autoría cuando las reproducciones son llevadas a cabo por usuarios y usuarias premium. Esto, a su vez, se maneja de forma similar a la inflación, ya que cuantas más personas suscriptas se sumen a la multiplataforma, menor será la tasa de retribuciones por cada *Stream* o canción escuchada” (Bassols, 2019), además vislumbrando aún más la desigualdad se menciona que “Aunque las tarifas tengan que ver con el país donde esté concentrado la circulación de escucha -por el valor de

la moneda pertinente y la publicidad- Spotify solicita aproximadamente 250 reproducciones para ganar un euro” (Montes, 2019)

Entre los resultados es claro que existen dos realidades en la industria de la música, la desigualdad que existe entre la cantidad de dinero que perciben, las aplicaciones, agregadores o tiendas virtuales de música por medio de la publicidad o las suscripciones, en contrapunto con la entrada económica que reciben los y las músicos que son los creadores de las obras que allí circulan.

Por otra parte Montejano y Rojas (2020), también realizan un estudio etnográfico virtual, titulado “Música maestro, escenarios virtuales en tiempos del COVID-19”, este estudio está centrado en los proyectos virtuales de tres músicos, dichos proyectos tienen su origen con la llegada de la pandemia, el objetivo fue estudiar la adaptación que tiene estos músicos con las herramientas digitales y cómo éstas les ayudan en la interacción con sus seguidores y alumnos, el autor deja claro que el objetivo no centra en los procesos creativos o la estética del hacer música, sino en cómo estas herramientas ayudan a los artistas a acercarse a su público.

En el texto se menciona que “las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC), han modificado la distinción de alta cultura y baja cultura, para permitir la consideración una cultura digital” (Glen & Royston, 2009). Por lo que es importante entender que la “adaptación no se centra en los procesos creativos ni en las valoraciones estéticas, sino en las formas de acercarse al público, las audiencias que se encuentran en contextos virtuales, en lo que Castells llama la Galaxia Internet (Castells, 2001)

Metodológicamente, se realizó una etnografía virtual, así como entrevistas a tres proyectos diferentes que hicieron uso de las TIC’s durante la pandemia por Covid-19.

Uno de estos proyectos se titula COROnavirus, es una iniciativa lanzada por el director de coros infantiles y juveniles Ernesto García Velazco, a través Facebook convocó a la formación de un coro y a partir de la opción Live o *Streaming*, de esta red social es que se reúnen, practican e interactúan; lo curioso de este proyecto es que el fundador de COROnavirus no había considerado el uso de herramientas tecnológicas previo a la pandemia. Montejano y Rojas (2020) reconocen que en los tiempos de pandemia los escenarios virtuales se vuelven un espacio para unir gente y compartir música, también consideran que no se trata solo de compartir las obras y las alegrías por estos medios sino más bien de un lenguaje nuevo que los músicos se vieron obligados a incorporar ante la necesidad de interactuar con sus públicos.

En este mismo año Follari (2020) publica su tesis “La música en vivo y las respuestas ante la pandemia global de COVID-19” en este texto el autor intenta identificar las consecuencias de la pandemia en la música en vivo a nivel internacional, también aborda el cómo los músicos utilizan el *Streaming* como herramienta digital, y por otra parte analiza el desarrollo de eventos musicales que se volvieron virtuales bajo el contexto de aislamiento.

Uno de los aspectos interesantes de este trabajo es que, si bien destaca al artista independiente y la pérdida de su máxima fuente de ingresos al perder la posibilidad de presentarse en vivo, no se queda solo con el actor principal, también destaca a todos aquellos que se dedican a la industria del espectáculo, entre ellos luz, sonido, fotógrafos, managers, prensa, comunicación, marketing, merchandising, todos los actores que hacen posible a la industria musical y que sin duda también se vieron afectados por la pandemia.

Metodológicamente, el autor realizó una revisión exhaustiva de la literatura, para poder hacer un recuento y análisis histórico de la industria musical, desde sus inicios hasta la pandemia de Covid-19.

Los autores rescatan la idea de que “Los live streaming en redes sociales, como resultado, parecen haber quedado relegadas a un espacio más básico centrado en la comunicación casi directa entre el artista y su base de fans. Esto ha dado lugar a un rápido desarrollo de las plataformas de *Streaming* de uso profesional” (Millman, 2020), bajo esta misma idea también se menciona que “la industria musical se encuentra trabajando sin pausa en la mejora de los sistemas de transmisiones en vivo, a través de variadas opciones tecnológicas” (Aswad, 2020)

Por otra parte, Follari (2020) destaca la consolidación del *Streaming Live* y otras herramientas digitales durante la pandemia, esta consolidación, desde su perspectiva, es consecuencia de las acciones que la industria musical se vio obligada a implementar para aliviar de alguna manera el impacto de la crisis sanitaria y dar una respuesta ante la necesidad, tanto a los actores de la industria como al público.

Bajo este contexto, surgen iniciativas para realizar conciertos desde casa, usando como herramientas de difusión y comunicación entre artistas y público los *Hashtag* y al *Streaming*; algunos de estos conciertos promovidos por organizaciones privadas o públicas, tuvieron iniciativas para recaudar fondos, mismos que fueron entregados a artistas y trabajadores de la industria musical. Lo que dejó claro la pandemia es que gran parte de los trabajadores de la industria musical tienen ingresos económicos precarios y en contraparte también nos permite ver una industria solidaria que genera iniciativas de autoayuda.

Rivero-Borrel y Rueda (2020) publican un trabajo de investigación titulado “Fuera de los reflectores la industria de los conciertos de las bandas independientes en el área metropolitana de Guadalajara en tiempos de Covid-19” el objetivo principal de esta investigación fue realizar un análisis de la importancia económica de la industria de los conciertos en el área metropolitana de Guadalajara; de igual forma

buscan mostrar la realidad laboral, social, económica en la que están inmersos los trabajadores de la industria.

En el texto se menciona que “En México, los conciertos y los festivales forman parte de las Industrias Culturales, las cuales “comprenden los bienes y servicios que tradicionalmente se asocian con las políticas culturales, los servicios creativos y los deportes” (Buitrago y Duque, 2013, p. 39).por otra parte “La UNESCO define las Industrias Culturales como “los sectores de actividad que tienen como objeto principal la creatividad, la producción o reproducción, la promoción, la difusión y la comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial” (2010, p. 17).

Como resultado y Bajo esta perspectiva los autores, realizan un contraste entre la realidad actual provocada por la contingencia sanitaria y el año anterior, con la finalidad de indagar cómo es que los integrantes de este sector de la industria del entretenimiento se han reinventado, para enfrentar este suceso histórico, así como para averiguar si se han reorganizado como una comunidad, con una visión económica solidaria.

Para cumplir estos objetivos utilizaron una metodología mixta, ya que se realizaron entrevistas a personal de foros locales, expertos en derechos laborales, artistas y profesionales de la industria musical, y se realizaron 63 encuestas a miembros de trabajo de proyectos musicales de Guadalajara.

En este texto Rivero-Borrel y Rueda (2020) tienen la intención de mostrar la realidad precaria en la que diversos miembros de la industria de los conciertos labora, los trabajos que realizan son menos visibles y en algunas ocasiones peor remunerados que el del actor principal, el músico, sus quehaceres comienzan horas antes que las del músico, en muchas ocasiones las labores que ejecutan son de alto riesgo, pero la peor parte no es esa, en diversas ocasiones no tienen contratos

directos con las empresas que laboran, solo son prestadores de servicios por lo que no cuentan con un salario fijo, prestaciones, algún tipo de seguro médico o social, crédito para un vivienda, sumando a esto trabajar para esta industria implica constantes viajes y disponibilidad de tiempo.

Teniendo claro lo anterior, podemos entender que, si la situación laboral era precaria desde antes de la pandemia, a partir del primer trimestre del 2020 la situación para este grupo de trabajadores empeoró, ya que, con la cancelación de las actividades culturales, la gran mayoría se quedó sin trabajo. A diferencia de los músicos que pueden tener algún ingreso con base a las regalías de sus canciones, ellos se quedaron sin ningún ingreso económico y sin ninguna cobertura mediática, ya que sin duda son el grupo menos visible dentro de la industria musical.

Como resultado de esta situación surge musicamexicocovid19.com, una página de internet que busca recaudar fondos para los trabajadores. Esta página de apoyo no busca recaudar fondos solo para los artistas, también está pensada en todos los trabajadores que están tras escenario y hacen posible esta industria.

Un año después Rodríguez (2021), presenta un estudio de carácter descriptivo el cual titula “Lo sonoro, lo musical y lo social en tiempos de pandemia y viralización”, en el cual genera un análisis crítico a partir de un conjunto de expresiones sonoras y musicales que se llevaron a cabo durante el confinamiento provocado por el Covid-19, con la característica de que estas expresiones se viralizaron en internet durante este periodo pandémico, usando como fuente de recaudación de datos la plataforma YouTube, ya que según el autor es ahí donde se almacenan de manera música contenidos tanto profesionales como amateurs de audio y video.

Dentro del texto se destaca que” a lo musical y en última instancia, la consideración de lo sonoro como material, en el sentido adorniano: el material es aquello con lo que los artistas juegan: las palabras, los colores y los sonidos que se les

ofrecen, hasta llegar a conexiones de todo tipo y a procedimientos desarrollados para el todo” (Adorno, 2004, p. 231).

Por otra parte, Sans señala que “en las últimas dos décadas del siglo XX nace la musicología popular para estudiar las ingentes cantidades música masiva, comercial y mediática que no era atendida ni por la musicología ni por la etnomusicología” (2017, p. 25), y González señala que música popular él la entiende como “una práctica musical urbana o urbanizada, que es definida por su masividad, mediatización y modernidad” (2008, p. 4)

En este estudio se presenta, desde lo acontecido en los hospitales, donde el sonido de los ventiladores que brindaban oxígeno a los enfermos de Covid-19, ensordecían al personal que laboraba en estos espacios. Videos subidos por médicos a la plataforma de YouTube, dieron cuenta de esto gracias a la viralización. El aplauso también es un sonido constante en este periodo de aislamiento, el *Performance* de salir a los balcones o ventanas durante el confinamiento se volvió muy popular en Europa, la idea de hacer este acto todas las noches era agradecer al personal médico que luchaba en contra de este nuevo virus, este acto también se viralizó en redes sociales.

De lleno con la música Rodríguez (2021), de una manera crítica, habla de los conciertos que vía *Streaming* se llevaron a cabo bajo este contexto. Con la intención de recaudar fondos varios artistas de talla internacional como Lady Gaga realizaron el concierto One World: Together at Home, organizado por Global Citizen, en el cual recaudaron 127 MDD los cuales donó a la OMS, un mes después, usando este evento viral como plataforma, lanzaron su nuevo disco a través de diversas plataformas de Streaming.

Otros ejemplos que pone el autor son las versiones de *Resistiré*; esta canción fue grabada por más de 30 artistas, tiene casi 39 millones de reproducciones y color

esperanza, la cual fue versionada para recoger fondos que después fueron destinados a la Organización Panamericana de la Salud, esta canción alcanzó los trece millones de reproducciones.

Las baladas fueron viralizadas con la idea de ser la banda sonora de la pandemia. Para Rodríguez (2021), ambos ejemplos dejan claro que estas expresiones musicales buscan cohesionar el sentir de la sociedad, con el fin de poder enfrentar la terrible situación que deja el Covid-19.

En Quito, Campoverde y Montalvo (2021) realizaron un trabajo de investigación titulado “El movimiento musical indie en el Ecuador y sus prácticas comunicativas durante el confinamiento por la pandemia del covid-19” donde aborda las limitaciones y las oportunidades que enfrentaron tres músicos ecuatorianos en la pandemia por Covid-19. Para poder elaborar el análisis, el autor se centró en las prácticas comunicativas que tienen estos músicos a través de sus redes sociales en especial Facebook, usando como herramientas metodológicas la etnografía virtual y la entrevista semiestructurada.

Algunos puntos conceptuales que rescatan los autores son que “Las TIC facilitan múltiples aspectos de nuestra vida, esto incluye la difusión de información. el comportamiento social, las prácticas económicas y empresariales, el compromiso político, los medios de comunicación, la educación y la salud, el ocio y el entretenimiento” (Dubois & Cortés, 2005, p.6), además se agrega que “Actualmente no se habla de medios de comunicación, sino de difusión, fomentando el proceso interactivo involucrando a los medios tradicionales y a los espacios virtuales, donde se destacan las redes sociales con sus mecanismos tecnológicos de interacción entre personas” (Hütt, 2012, p.122-123).

Para Campoverde y Montalvo (2021) el salto de lo analógico a lo digital es la representación de un ejercicio o recurso democrático que se intensificó durante el

contexto pandémico, impulsando así, dentro de la escena ecuatoriana, la alfabetización mediática y el progreso de la producción musical. Los músicos del movimiento indie ecuatoriano, ante la necesidad de generar ingresos, desde casa, derivado del confinamiento, empiezan a buscar alternativas para difundir su trabajo, una de estas es la comunicación por internet, específicamente Facebook, es utilizada por los músicos para difundir sus nuevos lanzamientos musicales, dar entrevistas por medio de la función *Live*, pero también para dar a conocer sus canales de YouTube y en un caso específico la difusión de un podcast.

Este autor considera que la comunicación y la música se entrelazan haciendo uso de las tecnologías digitales para producir y visualizar proyectos musicales por estos nuevos medios, también ve en esta sociedad digitalizada y específicamente en las redes sociales un camino para la interacción directa entre los músicos y sus audiencias.

3.5 Investigaciones sobre los usos tecnológicos para llevar a cabo festivales en la pandemia y el *Streaming* como herramienta principal

Desde el inicio de la pandemia en marzo del 2020 hasta Finales de 2021, reunir a miles de personas para llevar a cabo un festival de música era algo impensado, ante esta imposibilidad sumado a la necesidad de la industria y los músicos de generar ingresos, viene un auge de festivales *Online* vía *Streaming*.

Castro, Pérez y Torres (2020) publican “Eventos musicales online durante la crisis de la COVID-19 en España. Análisis de festivales en redes sociales y de sus estrategias de comunicación” en donde analizan distintos festivales que se realizaron en España a mediados y finales de 2020, justo en la etapa de confinamiento en Europa.

Para llevar a cabo este estudio utilizan una metodología mixta, por una parte examinan las características organizativas de cada festival, cuáles son sus herramientas de comunicación, digitales o analógicas, los perfiles de redes sociales, tanto de los festivales como de los músicos participantes, todo esto con la intención de realizar un análisis de contenido, también incorporan un análisis cuantitativo enfocado en medir la frecuencia de aparición de ciertos elementos en las redes sociales o páginas web de cada festival. Entre los festivales que se incluyen en este artículo están: Yo me quedo en casa Festival, Mantita Fest, Cuarentena Fest Conciertos Yo me quedo en casa, Mi casa es Festival, Sonocasa Cuarentena 2020, Solo en casa Festival, La Liga Santander Fest.

Dentro del texto Getz (2012) define un festival como un acontecimiento en un espacio y tiempo determinados, un conjunto especial de circunstancias; un acontecimiento notable” se agrega que los festivales, son como ecosistemas comunicativos también son espacios de narración, entre diferentes actores, que construyen su discurso a partir del evento, conformando un punto de encuentro y unión de un público que se relaciona a través de compartir gustos musicales comunes, de unos artistas que ofrecen su interpretación de la música, de unas marcas que patrocinan y vinculan su discurso al del festival, y el de una organización que, a través del propio evento nos cuenta su visión del fenómeno.

Para Castro et al. (2020) la cuarentena constituye un factor dinamizador en la industria musical española, ya que, a partir de este momento histórico, se desarrollaron nuevos formatos para llevar a cabo eventos o como se autodenominan festivales de música online, los cuales eran gratuitos y retransmitidos en tiempo real por medio de *Streaming*; esta misma herramienta amplió al número de artistas transmitiendo desde su casa, posibilitando así una gran interactividad con el público.

Bajo esta perspectiva los autores consideran que estas iniciativas dejan patente la doble funcionalidad que tienen los medios sociales digitales como herramienta de comunicación, ya que sirven como canales de difusión de mensajes informativos, pero también fungen como creadores de comunidad por medio de la interactividad que brinda con la audiencia.

Un año después, Castro, Pérez y Villeda (2021) publican un artículo titulado “La gestión de las relaciones con los públicos en los festivales de música durante la pandemia. El caso de Bilbao BBK Live”; en este estudio de caso analizan las principales acciones en cuanto a relaciones públicas que llevaron a cabo los organizadores del Festival BBK 2020, en su Edición *Live*, por la pandemia; para poder llevar a cabo esta exploración los investigadores utilizaron un método mixto, por una parte efectuaron una entrevista a profundidad a la directora de comunicación de Last Tour, promotora del evento, además realizaron un análisis de contenido a las publicaciones de las redes sociales del Festival, específicamente Instagram; consideran que en las redes sociales se congregan comunidades de marcas virtuales y que estas pueden jugar un papel fundamental en el éxito de los festivales online en cuanto la asistencia y compromiso como fan.

Para Castro et al (2021) el caso de BBK, comprueba que redes sociales como Instagram, empleadas de manera correcta, son una excelente herramienta para la transmisión cultural y la creación de *Engagement* con los públicos ya que permiten la generación de una comunidad virtual de marca o *Brand Community*, siendo estas aún más relevantes en tiempos de pandemia ya que el sector de la industria musical y los festivales en vivo estaban paralizados.

También destacan las diversas acciones solidarias que este y otros proyectos de Festivales online, tuvieron con el resto de la escena musical, en este estudio de caso, identificaron dos acciones que se llevaron a cabo con la única intención de

recaudar fondos, la primera fue venta de unas pulseras edición especial del festival, la segunda la venta de bolsos igualmente de edición especial, ambas iniciativas se llevaron a cabo por Instagram.

3.6 Observaciones Finales

Después de hacer una amplia revisión y análisis de la literatura relacionada con el tema de investigación, podemos concluir que, por una parte, la investigación sobre la industria musical y sus transformaciones a partir de los cambios tecnológicos es un tema bastante abordado, casi siempre desde una perspectiva de consumo y en los últimos años los investigadores muestran mayor interés en el análisis de plataformas de *Streaming* musical como Spotify, ya que ven en esta herramienta digital el futuro no solo del consumo musical sino de toda la industria.

Por otra parte, la investigaciones sobre los músicos y los usos que le dan a las tecnologías para llevar a cabo su quehacer son menos abundantes, en la literatura seleccionada para esta unidad de análisis, la metodología predominante fue la cualitativa, específicamente la entrevista semi estructurada, ya que para los autores esta herramienta les permitía ahondar en el discurso los músicos, por esta vía podían comprender y analizar cómo ha sido el proceso o no de adaptación a las nuevas tecnologías, sobre todo las digitales. Distintos autores concuerdan en que la multi actividad y la precariedad económica, son dos características que han acompañado históricamente el oficio del músico.

Si bien, los trabajos de investigación más escasos son los relacionados con, los usos tecnológicos por parte de los músicos en la pandemia de Covid-19, en el cuerpo del estado del arte son los más abundantes, ya que, dada la naturaleza de la investigación, son los que más aportan información. De estos textos pudimos rescatar que, algunos músicos que antes de la pandemia no hacían usos de tecnologías digitales a partir de este hecho histórico empezaron a utilizarlas; por otra parte, el

Streaming tanto en plataformas de música, como en redes sociales, juega un papel central para estos artistas durante la pandemia.

Es importante destacar que, es notorio el cambio en las metodologías empleadas en estas investigaciones, centradas en el músico, antes de la pandemia la herramienta más utilizada era la entrevista o la entrevista semi estructurada, con la aparición del nuevo virus, los investigadores optaron por recurrir a la etnografía virtual; podemos entonces, deducir que hay un vacío en cuanto investigaciones realizadas bajo el contexto pandémico, que den como prioridad el discurso del músico.

4. Marco teórico para el estudio de los músicos y la tecnología

En el siguiente apartado se abordarán las teorías y conceptos que serán el eje central de la investigación, se busca ir de lo general a lo particular, teniendo como propósito brindar un sustento teórico para analizar el objeto de estudio. En un primer momento se desglosan los conceptos y teorías de acceso, usos sociales, apropiación, desarrollados por la escuela francesa y retornamos por la escuela latinoamericana; en un segundo momento se integran los antecedentes de la sociología del músico en un inicio desde una perspectiva clásica, para concluir con un acercamiento al músico moderno y el impacto de la TDIC en su quehacer.

4.1 Genealogía de la TUS

La noción de uso surge de una perspectiva funcionalista, bajo la teoría de usos y gratificaciones, dicha teoría nos menciona que los medios masivos funcionan como una herramienta para satisfacer las necesidades de las audiencias (Varela, 2001). Por otra parte, esta teoría contempla al público, como usuario activo de los contenidos y su exposición ante éstos, crea un contiguo de alternativas operativas para la satisfacción de sus necesidades. Estas necesidades pueden ser, según Severin y Tankard (2001), diversión, liberación emocional, relaciones interpersonales, identidad personal o psicología individual y vigilancia del entorno.

Es en las décadas de 1960 y 1970, los investigadores buscan tomar distancia de esta línea de pensamiento, donde los medios eran exclusivamente estudiados por sus efectos sobre los sujetos. A partir de ahí, la noción de uso se vuelve central dentro de los estudios de recepción insertos en los estudios culturales, está directamente ligada al reconocimiento de la construcción subjetiva del significado, a la negociación de prácticas y la valorización de la parte de autonomía y libertad que tiene cada individuo, en este caso, frente a los medios, pero más generalmente frente a todos los determinismos sociales (Grajon, 2004).

De acuerdo con el diccionario de sociología de Robert (1999), se pueden encontrar dos principales significados de la noción de uso, el primer término se refiere a la “práctica social que la antigüedad o frecuencia normaliza en una determinada cultura”; en cambio la segunda noción que se tiene en este diccionario dice que es “la utilización de un objeto, natural o simbólico, para fines específicos”. Para Proulx (2005), este significado es el que más se utiliza bajo el contexto de los estudios del uso de las TIC.

4.2 Entre la teoría de los usos sociales y la teoría “crítica” de los usos sociales

Para Grajón (2004), la sociología de los usos tiene grandes aciertos, entre ellos está el vislumbrar la importancia de las tecnologías en los cambios sociales y dar la importancia necesaria a las cuestiones sociológicas. Pero hace énfasis en que, si bien es cierto que los estudios de las TICS han permitido ver los cambios que estas tecnologías han provocado en la sociedad y los usuarios, no en todas estas investigaciones se han realizado con una visión crítica. Desde su perspectiva se debe desarrollar una sociología crítica de los usos sociales, la cual debe contar con mínimo cuatro requisitos:

a) prestar atención a la pluralidad de formas estructurales de dominación que son trabajadas por el cuerpo social. Los actores individuales y colectivos producen comportamientos diferenciados cuya variabilidad depende de sus singularidades plurales (disposiciones, identidades, sentimientos,) y de las situaciones concretas que enmarcan sus interacciones.

b) subrayar la dialéctica entre comportamientos microsociales y orientaciones macrosociales, experiencias personales y estructuras colectivas (clase, grupo de afinidad, instituciones), entre la acción de los sujetos y el sistema social, el cuerpo hecho historia y la historia hecha- cosas. Los usos sociales de la tecnología deben ser

comparadas con las condiciones de existencia que enmarcan la vida cotidiana de la "clases de usuarios".

c) instalar los soportes técnicos en el centro del análisis y rehabilitar el factor técnico superando la oposición clásica entre sujeto-actor y objeto-actuado(...) el objetivo es prestar cierta atención al papel prescriptivo de los soportes materiales en la configuración de las interacciones sociales y considerar la forma en que las TIC pueden participar en el mantenimiento o desplazamiento de comportamientos sociales y la forma en que interfieren con las identidades individuales y colectivas.

d) considerar cuidadosamente la coproducción de lo "objetivo" (lo social objetivado) y lo "subjetivo" (lo social subjetivado), de las relaciones sociales y de las relaciones de sentido prestar igual atención tanto a la puesta en valor de determinantes sociales generales que prevalecen en las actividades de comunicación mediadas por dispositivos sociotécnicos que en la actualización de la diversidad de forma en que utilizan las mismas TIC.

En este sentido, Grajon (2014) indica que los usos deben ser entendidos fundamentalmente como hechos sociales, contruidos, captados y observados en un esfuerzo de historización, así mismo, la forma en que pueden y deben ser críticos no debe ser demasiado diferente de la conducta general y a pesar de la diversidad de prácticas sociales relacionadas con las TIC, la investigación crítica sobre los usos podría comenzar considerando la utilidad de reconstituir una posible unidad de estos usos, en particular en cuanto a la expresión de formas de dominación que mantienen alguna relación entre ellos.

4.3 Perspectiva latinoamericana de los usos sociales

Es importante reconocer que la escuela latinoamérica que estudia los usos sociales tiene una fuerte influencia por parte de las escuelas europeas, tanto francesa como rusa, teniendo en cuenta esto, Gómez-Mont (2002) "la teoría de los usos sociales es

una forma de comprender la relación hombre-máquina. Es reconstruir procesos tanto desde el objeto técnico como desde el usuario que conduzcan al uso, considerado como el tiempo y el lugar del encuentro entre estas dinámicas” (p.293) también nos menciona que en diversas ocasiones los objetos tecnológicos estudiados por la teoría de los usos sociales no siempre son tecnologías terminadas, ya que la influencia entre el uso y el objeto tecnológico suele ser mutua y estar en constante progresión.

Jouët (citado en Gómez-Mont 2002) define al uso como un comportamiento activo del público, subraya su naturaleza causal. Se menciona que se trata de observar lo que los individuos hacen con los medios y no qué es lo que los medios hacen con el público, es por ello por lo que según Jouët el uso es el más apropiado para el estudio de las TDIC.

Se destaca que, existen dos momentos importantes ante el arribo de la tecnología a los hogares, lo que permite una mayor cercanía con las tecnologías, primero un proceso de experimentación por parte de cada sujeto y después el consumo de las tecnologías que es caracterizado por la personalización de los usos (Jouet, 1992). En este sentido Gómez-Mont (2002), señala que con la llegada de las TDIC la construcción de uso responde a otras lógicas, ya que se constituye formas de utilización diferente, las TDIC y su intrínseca interactividad, demanda una mayor participación por parte del usuario, en la generación y transmisión de mensajes, la versatilidad de estas nuevas tecnologías posibilita que el usuario construya sus propios usos.

Herrera-Aguilar (2015) nos menciona que, si bien Flichy (2010) logra identificar una serie de usos sociales de internet que logran fortalecer una identidad social e individual de los usuarios, está lejos de tomar una postura determinista. Cualquier usuario de internet puede usar esta herramienta para comunicarse con sus contactos web o con sus amigos con los cuales convive cara a cara o con comunidades más

amplias de intercambio comercial o producción colectiva, por lo que se infiere que se está en un mundo complejo donde distintas prácticas se hibridan y se estructuran en la Red

Para Gomez-Mont (2022) no todo objeto genera un uso social, es imprescindible que durante el consumo de la tecnología está genere significaciones que estén en congruencia con las transformaciones de los modos de vida, “El uso se construye en la interacción con la máquina, entonces, más que un estado es un proceso en plena transformación y reinención” (p.299). Para la autora es importante entender que la teoría de los usos sociales de las TDIC se encuentra en un contexto de mayores alcances, llegando a tocar y transformar estructuras sociales.

Por su parte Herrera-Aguilar (2015), menciona que es en el marco de las tecnologías digitales de la información y la comunicación es que se establece una convergencia en las telecomunicaciones, la informática y lo audiovisual, generando así que los usos sociales sean cada vez más heterogéneos y complejos, provocando que, sus estudios sean difíciles de realizar.

4.4 Teorías de Acceso, usos y apropiación (de las TIC/TDIC)

La presente investigación busca tener parte de su base teórica en la contextualización y explicación de cómo los sujetos hacen uso de las TDIC. Lo anterior al retomar los aportes de la escuela francófona que desarrolló la teoría de los usos sociales: Josiane Jouët, Yves Toussaint, Patrice Flichy, Jacques Perriault, etc. y la teoría crítica de los usos sociales: Fabien Granjón y Julie Denouël; sin dejar de lado la perspectiva latinoamericana: Delia Crovi-Druetta, Miriam Herrera-Aguilar y Carmen Gomez-Mont, que nos permite una visión más cercana a nuestro objeto de estudio.

Para Jouët (2011), con el aumento de la población que tiene acceso a internet, en la primera década de siglo XXI, se asimila un retorno al usuario o también un punto

de inflexión del uso, ya que, desde su punto de vista, los usos están experimentando un verdadero impulso y son objeto de un interés de investigación. En su origen, agrega esta autora, la sociología de los usos se basó en perspectivas teóricas que buscaban, como rasgo común, el significado de las lógicas de individualización y la necesidad de identificar las lógicas de emancipación, sobre las diferentes formas de dominación.

En un intento por romper con las visiones deterministas de la tecnología, se establecerá una distinción entre los usos estrictamente funcionales, tales como, la relación con su utilidad práctica y la morfología de las actividades vinculadas a ellos; y lo que se describe, más bien, como usos sociales, que se podrían definir como las prácticas, en la medida en que estén vinculadas a las características sociales de los individuos, grupos e instituciones que las movilizan (Grajon, 2014). De ahí que esta propuesta, a partir de sus diferentes perspectivas, identifique tres aspectos clave en el uso de las tecnologías: el acceso, el uso y la apropiación.

4.4.1 Acceso/Brecha Digital

La idea central del siguiente apartado es poder describir y contextualizar cómo el acceso a las TDIC juega un papel fundamental en un mundo globalizado, además de que tal elemento es necesario para teorizar los usos sociales de tales tecnologías y, de ser el caso, la apropiación de estas.

Para Crovi (2008), se debe entender que la sociedad actual presenta oportunidades muy distintas a los sujetos y naciones, es decir, un mundo desigual, lo que conlleva a una brecha digital. Se debe enfatizar que la expansión tecnológica y el sistema neoliberal están fuertemente ligados y sustentan la realidad globalizada; es decir, el desarrollo y expansión de las tecnologías está pensado en una organización y economía de mercado. Al respecto, Giménez (2005) nos dice que “la globalización se encuentra en el centro de la cultura moderna, en tanto que los usos culturales se hallan en el centro de la globalización” (p. 331). Bajo esta idea Tello (2005) menciona

que la brecha digital internacional se vincula directamente con las condiciones socioeconómicas existentes en América latina, la brecha digital interna acrecienta en cada país la sumatoria de exclusiones que sufren los sectores sociales más desfavorecidos.

Según la RAE, el acceso puede entenderse como una entrada o paso, aunque también se vincula con la acción de acercarse a algo, al modo o la posibilidad de acercarse a algo, con el propósito de conseguir su dominio. Para Crovi (2008), el concepto de la RAE es interesante; ya que al unirla con las TDIC se asumiría que el acceso proporciona la posibilidad de dominio sobre dichas tecnologías; sin embargo, el problema se muestra más complejo. Desde la perspectiva de la autora, por lo menos existen cinco escenarios relacionados con la brecha digital: tecnológico, económico, habilidad informática, capital cultural y capital político. De estos, solo al tecnológico se le presta atención, desatendiendo a los otros cuatro, trayendo como consecuencia, sobre todo en regiones como Latinoamérica, acceso solo para unos cuantos y marginación(tecnológica) para gran parte de la población.

Grajon (2005) señala que, en un momento donde la brecha digital aparece como la nueva desigualdad, muy característica de las sociedades de la información y el conocimiento, es necesario atenderla de inmediato, ante el riesgo de que esta brecha social pueda ampliarse. Aunado a esto, vale la pena señalar que gran parte de los análisis para resolver esta problemática provienen de un discurso oficial o de una investigación administrativa, rodeadas ambas de un pragmatismo imperativo que toma el lugar de los nuevos criterios de cientificidad.

Por su parte, Camacho (2006) nos menciona que, si bien la brecha digital está basada en aspectos de acceso, también en los relacionados con el uso de las TDIC; por ello propone tres tipos de brecha digital, “acceso”, basada en la diferencia entre las personas que puedan acceder y no a las tecnologías; “uso” pensada en las personas

que saben usarlas y las que no; por último, “calidad de uso” basada en las diferencias entre los mismo usuarios. Este último aspecto tiene que ver con la posibilidad de apropiación o no de las tecnologías, que propone Crovi-Druetta (2008).

Bajo esta idea, Camacho (2006) propone incorporar tres enfoques a la noción de brecha digital. a) Un enfoque hacia la infraestructura, es decir la posibilidad o dificultad de disponer de computadores que puedan conectarse a la red; b) hacia la capacitación, es decir, la capacidad o dificultad que se tiene para usar estas tecnologías, por otra parte y bajo este mismo aspecto, se comenzó a contemplar que existe una diferencia relacionada con las habilidades o capacidades para utilizar la tecnología adecuadamente y no solo con las posibilidad de tener acceso a computadores; c) hacia el uso de los recursos, refiere a la limitación o posibilidad que tienen los sujetos para utilizar los recurso disponibles en la red.

Aunado a esto, Tello (2005) indica que, si bien en un primer momento los adelantos tecnológicos pueden leerse como un progreso social, es importante matizar que ese progreso no llega a todos los sectores sociales, existen estratos sociales a los cuales estas nuevas tecnologías no los benefician, la diferencia entre los que sí están integrados a esas nuevas tecnologías y los que no, marcan desniveles de acceso y uso.

Teniendo en cuenta lo anterior el autor afirma que en la sociedad de la información la brecha digital fomenta otra brecha más preocupante, la cognitiva, en ella se acumulan los efectos de las distintas brechas observadas en los ámbitos constitutivos del conocimiento, como son el acceso a la información, la educación, la investigación científica, la diversidad cultural y lingüística. En este sentido CV Mística (2002) señala que la brecha digital no debe medirse solo por la posibilidad de utilizar las tecnologías sino también en capacidad de procesamiento de información y la capacidad para crear redes de beneficio con sus pares que puedan concretarse en un

mejor nivel de vida. Tello (2005) asegura que en condiciones de igual acceso a la información, la adquisición de conocimiento por parte de los sujetos con un mayor grado de formación académica o educativa, es mayor que el de aquellas que solo tiene un acceso limitado a la educación.

Para Camacho (2006), el concepto de brecha digital se ha cambiado a través del tiempo, ya que en un principio se referían únicamente a los problemas de conectividad, después se comienza a introducir la preocupación por el desarrollo de habilidades y capacidades necesarias para utilizar las TDIC y últimamente se hace referencia a los usos de los recursos integrados en la tecnología. Crovi (2002) y Camacho (2006), concuerdan con que la brecha digital es un producto de brechas sociales, producidas no solo por el aspecto tecnológico, sino también económico, político, social, cultural, género, generacionales y geográficas. Gran parte del problema es hablar de una sola brecha, ya que esto deriva en la búsqueda de soluciones únicas y generalizables; cuando en realidad se tendría que hablar de brechas digitales, dadas en condiciones y circunstancias únicas, creadas por su contexto particular. Con esto se lograría darle el abordaje conceptual, metodológico, y los recursos o acciones estarían relacionadas con las condiciones específicas de cada brecha.

Por último, Camacho (2006), asegura que la brecha digital es una expresión de las brechas sociales, para lograr comprenderla y reducirla es necesario analizar las condiciones de acceso, uso y apropiación de estas y no solamente reducir su comprensión a la infraestructura y conectividad. Bajo esta idea Tello (2005) argumenta que, aunque se inviertan recursos económicos para ampliar la infraestructura de acceso a la red, es muy destinito una sociedad cableada, en la que si bien se puede disponer de condiciones de conectividad, a una sociedad preparada para acceder, aplicar y evaluar la información; es necesario que los sujetos que tengan acceso a la información sepan que hacer con ella y tengan la capacidad de convertirla en

conocimiento y ese conocimiento sea aplicado en su cotidianidad para generar beneficio tangibles.

4.5 Usos Sociales de las tecnologías

Respecto a la sociología de los usos, Grajon (2014) destacó la existencia de universos simbólicos que acompañan las fases de adopción y estabilización del uso de las máquinas de comunicación, que son siempre objeto de inversiones subjetivas por parte de los usuarios. La técnica ya no será aprehendida sólo en un marco infraestructural y la apropiación social será comparada con los significados de uso y las estrategias de distinción con las que los usuarios asocian los dispositivos técnicos.

De Certeau (citado en Proulx, 2005) menciona que los individuos son capaces de hacer usos creativos, dicho de otra manera, capaces de inventar su propia forma de navegar por los universos contruidos de las industrias culturales. Así que se entiende a los usos sociales como los modelos de uso por parte de los individuos o grupos de individuos que se muestran relativamente estabilizados a lo largo de un período histórico más o menos largo, en la escala de totalidades sociales más amplia como son grupos, comunidades, sociedades, civilizaciones.

Por su parte, Proulx (2005) considera que la llegada de las TDIC provocó un proceso de informatización de las sociedades. Es así como, las tecnologías digitales penetran en distintas instituciones relacionadas con la comunicación, modos de producción, así como, en la forma en que se crean y transmiten conocimientos; sumado a esto, la presencia de internet transformó los usos que se le dan a las TICS, tanto de manera individual, como colectiva, estas últimas han provocado el surgimiento de comunidades en línea, en empresas y fuera de ellas a nivel local e internacional.

Cardon, Smoreda, (2005) mencionan que estudios llevados a cabo en el Laboratorio de Sociología de los Usos (SUSI) dejan ver un entrelazado de usos, dejando de lado una competencia o una sustitución entre usos nuevos y antiguos. Tales entrelazados es lo que, más tarde, Jenkins (2006) denominará convergencia. Simultáneo a esto y con base en los estudios realizados, se muestra que existen cambios en el uso de diferentes medios relacionados con el mantenimiento de los lazos sociales (teléfono, correo electrónico), además de una incorporación de prácticas relacionadas con la comunicación, el consumo, la cultura y el ocio. Además, existe un cambio en la percepción de los sujetos relacionada con la sociabilidad personal y profesional, causado por efecto de la contracción temporal de las agendas, la movilidad de las personas y la portabilidad de las herramientas de comunicación (Cardon, Smoreda, 2005).

Por su parte, Proux (2005) identifica cinco niveles en los usos sociales; lo cual propone llamar “construcción social de usos”, buscando así resaltar que la noción de uso nunca se estabilizará, está en cambio constante; además destaca que las cinco categorías de análisis que propone serán capaces de construir la interpretación de las prácticas de uso.

El primer nivel de análisis es catalogado, “interacción dialógica entre usuario y dispositivo técnico” refiriendo a la secuencia de interacciones caracterizada por la relación que existe entre la máquina y el hombre, cuando el usuario trata con el dispositivo técnico. Desde la perspectiva de las limitaciones en el uso *a priori* en el dispositivo, se puede decir que el uso se encuentra limitado en primera instancia por la oferta industrial (Proux, 2005). Tal propuesta encuentra eco en lo que, más temprano, Jacques Perriault (1997) denomina “uso conforme”. Es así como el uso aparece inscrito en el diseño mismo del objeto técnico, es decir, de manera más amplia, el artefacto técnico participa en una reorganización de la creación de relaciones (Akrich, 1990; citado en Proulx, 2005).

El segundo nivel es denominado “coordinación entre usuario y diseñador del dispositivo” este apartado se acerca más a la usabilidad cognitiva y el diseño de interfaces. Para Proulx (2005) es necesario retomar la idea de acoplamiento entre “virtualidad del usuario” y “virtualidad del diseñador” con la intención de entender la coordinación de las prácticas del usuario y el diseñador. Por un lado, en la virtualidad del usuario podemos encontrar las representaciones que el diseñador tiene del usuario y que se pueden traducir en potencialidades para el dispositivo, además de lado de la virtualidad del diseñador se ponen las fronteras que el usuario encuentra en su uso y se plasman por estas prestaciones, es decir los límites y posibilidades que son visibles a través del diseño de interfaces del objeto técnico.

Sumado a esto, Grajon (2015) nos menciona que los dispositivos materiales deben ser considerados como creadores y portadores de sentido; ya que representan las diferentes formas en que los sujetos establecen un vínculo entre lo que son y los restos que dejan en sus entornos; es así que, el objeto técnico se piensa como una entidad híbrida, donde se depositan formas humanas, que se han vuelto materiales.

Aunado a esto, Akrich (1990) menciona que los usuarios pueden y han realizado intervenciones en los dispositivos que utilizan a fin de que realicen un uso más adecuado a sus necesidades, entre los que señala cuatro escenarios: “desplazamiento”, donde el usuario modifica ligeramente el dispositivo no generando mayores cambios respecto al dispositivo original; “Adaptación”, sin cambiar la función original del dispositivo, el usuario lo modifica el dispositivo para ajustarlo a su uso, sin cambiar la función original del objeto; “Ampliación”, el usuario añade elementos al dispositivo que permite enriquecer su serie de funciones; “Desvío”, el usuario utiliza el dispositivo con un objetivo completamente distinto al pensado originalmente o durante su invención. Aspecto, este último, que también es expresado por Perriault (1997) como “uso desviado”.

Bajo esta idea, Grajón (2004) menciona que, derivada del uso constante de las TDIC, se provoca una diferenciación efectiva de los usos; además, los dispositivos técnicos serán considerados como otros tantos signos reveladores de las artes de hacer (De Certeau 1980), provocando a usuarios más activos, empoderados, creativos. Pero Grajón (2004) matiza que, si bien es importante la propuesta de un usuario no determinado por su contexto social, político o económico, es muy aventurado reemplazarla por la idea de un usuario autónomo, que busca apropiarse de las TDIC con fines de emancipación. Es decir, el autor nos aclara que la autonomía del usuario estará restringida por los procedimientos o dificultades técnicas provocadas por la composición del dispositivo, pero sobre todo por las “identidades, afiliaciones, percepciones, hábitos y otras disposiciones que estructuran su relación en el mundo y condicionarán su deseo, sus maneras, así como su capacidad práctica para apropiarse de tal o cual dispositivo técnico” (p.2). Como señala Covi Druetta (2002), tal apropiación depende en gran medida del capital cultural (Bourdieu, 1998) del usuario.

Respecto al tercer nivel, este es denominado “la situación de uso en un contexto de prácticas”; donde el uso y sus patrones están directamente relacionados con su contexto que deriva en las prácticas sociales, familia, trabajo, ocio. Bajo esta idea, se menciona que, el usuario llena de significados subjetivos al objeto técnico, proyecciones o asociaciones; por ello los usos forman parte de un sistema de relaciones sociales, económico y de género, que actúa sobre la vida de los usuarios, tanto como es actuada por ellos. Con el desarrollo de la TDIC y en particular el Internet, aparece un nuevo fenómeno, la formación de “comunidades de usuarios” a partir de usos y significados compartidos, que nacen en comunidades interpretativas o virtuales. (Proulx, 2005).

Bajo esta idea, Benghozi y Cohendet (1999) mencionan que llevar a cabo un análisis del uso implica tomar en cuenta que, ante las tecnologías de la red, es

necesario considerar no solo a los usuarios individuales sino también usuarios en línea, comunidades interpretativas, comunidades de práctica. Aunado a esto, aseguran que la identificación de una TDIC fundada solamente en su componente técnico indiscutiblemente será ineficiente, por lo que es necesario que el trabajo de definición de una TDIC consista no sólo en identificar su aspecto técnico, sino que además debe ser relacionado con la estructura organizativa y los procedimientos estandarizados de la práctica de informatización.

El cuarto nivel es nombrado “Inclusión de dimensiones políticas y morales en el diseño del objeto técnico y en la configuración del usuario”; en este apartado Proulx (2005) nos dice que tanto el diseño como el uso del objeto técnico irremediamente transmitirán valores y representaciones tanto políticas como morales. Además, con la llegada de las TDIC, estas se insertan en el tejido de las relaciones comunicativas conduciendo a una tecnificación de las prácticas sociales; derivado de esto se inscribe en los dispositivos valores ligados a la relación técnica, lo que provoca una potencialización de ciertos aspectos de la comunicación en detrimento de otros.

Bajo esta idea, Madeleine Akrich (1990) realiza un análisis de las modalidades a partir de las cuales los objetos son utilizados para llevar a cabo una acción particular; nos menciona que comprender el significado social de un dispositivo técnico equivale entonces a comprender cómo este dispositivo reorganiza de manera diferente el tejido de relaciones, de todo tipo, en el que estamos atrapados y que nos definen. Por su parte, Grajon (2004) menciona que los dispositivos materiales son considerados tanto creadores como portadores de sentido porque representan las diferentes formas en que las personas u organizaciones establecen un vínculo entre lo que son, sus horizontes de expectativa y las huellas que dejan sus entornos.

Por su parte, Jouët (2000) afirma que los usos sociales de las TDIC se relacionan directamente con las relaciones sociales que a su vez son la matriz de su

producción, es decir no se crean de un vacío, sino que se ensamblan en las relaciones sociales de poder, atravesando estructuras sociales de dominación. Además, Jouët (2000) pondrá en evidencia que, en la genealogía de los usos existe un universo de símbolos que acompañan las etapas de acogimiento y estabilidad en el uso de las tecnologías, mismas que son permeadas por inversiones subjetivas por parte de los sujetos. Jouët (2000), así como Grajon (2014), asevera que las técnicas ya no solo se aprenden de marcos infraestructurales, sino que también se logra aprender desde un marco superestructural. Bajo esta idea, Akrich (1990) comenta que, es toda la sociedad la que se construye con objetos, ya que, son los principales que aseguran la sostenibilidad del vínculo social y permite la construcción de lo colectivo, por ello, comprender el significado de lo social de un dispositivo técnico equivale a comprender cómo dicho dispositivo reorganiza de manera diferente el tejido de las relaciones sociales.

Por último, el quinto nivel es denominado “Anclaje social e histórico de los usos en un conjunto de macroestructuras”, este nivel nos dice que los usos están unidos a un conjunto de macroestructuras; es decir, formaciones discursivas, matrices culturales, sistemas de relaciones sociales. Mallein y Toussaint (1994) nos dicen, al respecto, que los usos forman parte de una historia formada tanto por prácticas sociales como de comunicación.

Además, Proulx (2005) agrega que el trabajo de la sociología de los usos sociales pudo demostrar que las TDIC son detonadoras de relaciones de poder y crean un tema de poder cuando se introducen en un contexto social y organizacional determinado. Por lo que se vuelve importante describir de manera exhaustiva los conflictos y las pugnas entre los actores sociales por el control e implementación de las TDIC en determinadas organizaciones.

Bajo la idea del quinto nivel, Grajón (2004) comenta que, si bien es valioso proponer una construcción del usuario que no sea simplemente la de un agente sujeto a determinismos sociales, económicos o técnicos, se puede dudar de los méritos de reemplazarla por la de un actor autónomo, empresario de su propia vida, buscando apropiarse de las TDIC con fines de emancipación. La autonomía del usuario está así restringida por los procedimientos depositados en los dispositivos técnicos, pero también por las identidades, afiliaciones, percepciones, hábitos y otras disposiciones que estructuran su relación en el mundo y condicionarán su deseo.

Sumado a esto, Jacques Perriault (1991), sostiene que un sujeto o grupo de sujetos poseen el poder de redefinir o apropiarse de una técnica determinada; sin embargo, estos hechos no se producen de forma instantánea, algunas veces el uso conlleva una larga historia. Para este autor, los usos son actividades complejas respaldadas, en gran parte, por una lógica que combina elementos de orden antropológico (representaciones, mitos, prácticas simbólicas), sociológico (normas sociales, legitimaciones), sociocognitivo (construcción del conocimiento, ubicación, temporalidad) y técnico (sistemas de información, máquinas de comunicar) (Perriault, 2002 citado en Herrera-Aguilar, Martínez, Medina-Aguilar, p. 24.)

Por último, Mallein y Toussaint (1994) comentan que la sociología de los usos buscará suplir sus carencias iniciales demostrando que, con la aparición de nuevas prácticas tecnológicas estas se injertan en el pasado y presente, se entretajan en el día a día de los sujetos y se continúan transmitiendo más allá de su aparición.

4.5.1 Los usos de Internet

Respecto al uso social específicamente de internet, Flichy (2003) argumenta que, dadas las circunstancias tan peculiares en las que surgió este artefacto digital, entre universitarios y en un ambiente de colaboración horizontal, el marco de su invención es totalmente particular, donde los creadores no se preocupan por vender su

técnica en el mercado, sino más bien, desarrollar un sistema capaz de responder sus propias necesidades.

Además, Jouet (2011) nos dice que, los estudios de internet han enriquecido el cuestionamiento en torno a la mediación operada por la tecnología en las prácticas sociales; ya que, derivado de estas nuevas actividades, las cuestiones se han vuelto más complejas a la luz de consideraciones que se insertan en la expansión de los servicios de internet, la evolución de las configuraciones sociotécnicas y la diversificación de los usos sociales.

Aunado a esto, Grajon(2014) nos dice que gran parte de los usos que se hacen de internet suelen dejar huellas públicas, tales como, enlaces comentarios, estados, que nos permite objetivar prácticas. Sin duda la explotación de este tipo de datos puede llegar a ser útil, pero la idea de analizar los usos sociales de estos dispositivos técnicos, utilizando esencialmente este tipo de material, puede llevarnos rápidamente a una investigación hacia el empirismo.

4.5.2 Marco de uso

Flichy (2003) nos dice que la técnica depende de un largo recorrido, su origen está en los sueños y las utopías, mismas que no son exclusivas de los creadores, sino que se crean en grupos sociales más amplios y desarrollan diferentes representaciones de una innovación. Por ello Herrera-Aguilar (2015) menciona que, en el punto de partida del marco sociotécnico propuesto por Flichy para estudiar las tecnologías y usos sociales, existen toda una serie de imaginarios técnicos que es necesario tomar en cuenta, no como matrices iniciales de una novedad técnica sino más bien como una de las fuentes que se movilizan por los actores para construir un marco de referencia.

La noción de marco de referencia propuesto por Flichy, con base en Goffman, es común a diferentes actores, pero no necesariamente único ya que este puede subdividirse en dos marcos distintos, pero unidos, uno con el otro, estos son marco de funcionamiento y marco de uso, sus lazos son equivalentes a lo que unen el significado con el significante en semiología (Flichy, 2008, en Herrera-Aguilar, 2015).

El marco de funcionamiento define un continuo de saberes y prácticas que son movilizados o movilizables alrededor de una actividad técnica; por su parte, el marco de uso, además de ser una actividad de los usuarios, es una noción de uso que remite a los economistas, es decir, qué-aplicaciones-puede-tener una u otra innovación en las diversas tareas cotidianas; por lo que el funcionamiento y el uso constituyen dos fases de una misma realidad (Flichy, (2003; citado en Herrera-Aguilar, 2015).

Bajo esta idea, Flichy (2008) nos menciona que el marco sociotécnico es la unión del marco de funcionamiento y el marco de uso, dejando claro que sus relaciones no están determinadas pues se construyen con el paso del tiempo. Así mismo propone establecer las bases para una nueva perspectiva de la técnica y los usos; teniendo claro cuatro objetivos para tener en cuenta.

Primero: integrar en uno solo el análisis entre la técnica y sociedad, sin priorizar alguno en detrimento del otro, la idea no es articular dos polos, sino ver cómo interfieren numerosos mundos sociales. Segundo: el centro del análisis siempre debe de ser la técnica, tanto en su concepción como en sus usos; no se debe centrar en estudiar solo un término. Tercero: la investigación no puede tratar sobre el hecho técnico, sino sobre la acción técnica, pero sobre todo en la interacción de los diferentes actores, entre ellos mismos y entre ellos y el objeto técnico. Cuarto: este tipo de interacciones no son posibles a menos que se establezca cierta estabilidad, entre las relaciones entre actores, como las relaciones entre los actores el objeto técnico y su funcionamiento (Flichy, 2003). Bajo esta misma línea de pensamiento y

retomando lo mencionado anteriormente, Flichy (2008) nos propone los principios para la investigación de los objetos técnicos y, de manera específica, para el estudio de las tecnologías de la información y la comunicación.

En primer lugar, nos menciona que se debe entender que el uso de la técnica tiene múltiples dimensiones; demandando tanto a la interfaz con la máquina, las representaciones sociales de la técnica, el posicionamiento en la vida cotidiana de los usuarios, prácticas sociales que la tecnología está incrustando y los recursos que emplean los usuarios. En segundo lugar, indica que no se puede estudiar al uso independiente de la técnica, el encuentro entre usuario y técnica no se crea de una codificación hecha por un creador: la técnica en sí misma deja una gran autonomía al sujeto, que puede participar en una construcción identitaria y tomar su lugar como un dispositivo más complejo de apropiación. Por último y como tercer punto, se asume que el uso no es individual, posee una dimensión social; el usuario siempre forma parte de un colectivo ya sea real o imaginario, trabaja con otros usuarios en el mismo proceso. (Flichy, (2008), citado en Herrera-Aguilar 2015

Además, Herrera-Aguilar (2015) nos indica que el marco de uso describe los diferentes tipos de actividades sociales propuestos por la técnica, por lo que, el sentido social de determinada tecnología tiene tanto una dimensión cognitiva como una social. También nos menciona que incluso el no-usuario forma parte del marco de uso, ya que, le ofrece los elementos para decidir o no usar una tecnología.

4.5.3 Apropiación.

Para Covi (2008), el aspecto de apropiación se lo debemos a Leontiev, quien retoma los planteamientos de Vigotsky (teoría histórico-cultural) y Piaget (teoría cognitiva), ambas teorías abordan el término, interiorización, pero desde diferentes puntos de vista. mientras que Piaget, menciona que el funcionamiento intelectual es una particularidad del funcionamiento biológico y la adaptación cognitiva es

fundamental en el proceso de conocimiento; por otra parte, Vigotsky, sostiene que el desarrollo intelectual de los sujetos no puede comprenderse sin una referencia del mundo social en el cual el sujeto está inmerso. a partir de estos dos planteamientos es que leontiev introduce el término apropiaciones que ha tenido un uso creciente en las ciencias sociales.

Además, Crovi (2008), nos menciona que para Leontiev el término apropiación intenta atrapar las peculiaridades de los procesos culturales, además que el proceso de interiorización no consiste en la transferencia de una actividad externa a un plano interno preexistente de conciencia, sino que es el proceso por el cual se forma este plano. por lo que apropiarse es formar un plano interior acerca de una situación social dada, “la cultura se forma en la mente como la mente lo hace en la cultura”. Ramirez 1992 (citado en Crovi, 2008)

Banquero (1990) nos menciona que el proceso de apropiación realiza la necesidad y principio fundamental de desarrollo humano, por ejemplo, la reproducción en las aptitudes históricamente formadas por el humano, incluyendo la aptitud para comprender y utilizar el lenguaje, es decir se trata de apropiarse de un producto cultural objetivado externamente, pero al mismo tiempo es el desarrollo de una facultad. a esta idea Crovi (2008) agrega que, cuando se dice que un sujeto se ha apropiado de un instrumento, quiere decir que aprendió a utilizarlo correctamente, se desarrollaron las acciones/operaciones motrices y mentales necesarias para ello.

Para Crovi (2008,) el proceso de apropiación se realiza durante la actividad que el ser humano desarrolla con respecto a objetos y fenómenos del mundo del entorno, esta actividad no puede formarse por sí misma en el sujeto , se forma mediante la comunicación práctica y verbal con la gente que le rodea, en una actividad común con ellos; sumado a esto Barbero (2008) nos menciona que hablar de apropiación no es hablar de recepción, por lo que se tiene que investigar cuáles son los modos de

relación que hay entre diversos grupos sociales como jóvenes, viejos, indígenas o de género; ya que la apropiación no es algo que cabe en la idea del mero consumo recepción sino del empoderamiento de los sujetos.

Bajo la idea anterior Camacho (2006), nos menciona que cuando un grupo social logra apropiarse de la tecnología, es capaz no solamente de usarla para transformar sus condiciones de vida, sino que la transforma a ella misma por medio de procesos de innovaciones tecnológicas con identidad social.

Para Eglash(2004), la apropiación de las tecnologías por parte de los usuarios está directamente relacionada a la adquisición de poder, que los motiva a realizar un recorrido que va desde el mero consumo hacia la producción, es decir una práctica proactiva del usuario, estas etapas se caracterizan como reinterpretación, adaptación, reinención, bajo esta idea Proulx (2002) nos dice que, por apropiación se debe entender a la integración creativa de elementos significativos de la cultura en la vida diaria de los usuarios y las comunidades, también nos menciona que la posesión favorable de la cultura es una clave vital en la inserción de los sujetos y las comunidades en la sociedad del conocimiento.

Por ello Morales (2017) sostiene que, es a partir del crecimiento de las TDIC que los sujetos han establecido con ellas un vínculo que se puede caracterizar como de apropiación, ya que estamos hablando de tecnologías que no son un mero instrumentos más o menos sofisticado; se trata de artefactos que también son medios de comunicación, por lo que inciden significativamente en la construcción de identidades, subjetividades tanto individuales como colectivas.

La apropiación tecnológica tiene como horizonte la creación y consolidación de proyectos de autonomía individual y colectiva, la idea de autonomía está vinculada al hecho de poder con la ayuda de diversas tecnologías o frente a ellas, decidir

conscientemente el rumbo que los sujetos desean para su vida y la de la sociedad en la que viven (Morales, 2017).

Crovi (2008) afirma que, al apropiarse de las TDIC los ciudadanos de América Latina o de cualquier otra región del planeta, se apropian también de las condiciones de acceso y uso de esas TDIC, incluyendo las diferencias apuntadas en materia de brecha digital cognitiva, social. Acorde a esto Morales (2017) menciona que, el concepto de apropiación que ella sostiene presupone que tanto la disponibilidad, como el acceso son condiciones necesarias, pero no suficientes para que el sujeto se apropie de los artefactos tecnológicos; es así que los grupos más desfavorecidos social y económicamente son quienes generan prácticas de apropiación más débiles.

4.6 Sociología de la música

Para Hormigos (2012), la música forma parte del día a día de los sujetos, siempre los ha acompañado; si bien no se sabe cómo y porqué el hombre comenzó a hacer música, lo que es cierto y queda claro, es que es un medio de percibir el mundo y un potente instrumento de conocimientos. Por tanto se parte de la idea de que la música se ha dotado de una carga inseparable de sociabilidad, es tanto representación de la vida interior, como expresión de los sentimientos; a su vez exige por parte de quienes la escuchan, receptividad y conocimiento del estilo que se trate, así como conocimiento de la sociedad en la que se crea, ya que cada obra musical es un acervo de signos, inventados durante la ejecución y dictados por las necesidades del contexto social. Es así que, las canciones y melodías que están dentro de nuestra carga cultural implican determinadas ideas, valores y funciones que relacionan íntimamente a los sonidos con el tejido cultural que los produce. Por su parte Weber (1993) analiza a la música como una forma de comunicación impersonal y anónima, donde su desarrollo se integra con múltiples nexos dentro de un proceso más amplio

de racionalización, que afecta a estructuras tanto económicas como sociales, por ello para eu la música tenga el poder de comunicar es necesario ponerla en contacto con la sociedad.

Por su parte Drosser (2012), menciona que si bien como asevera Hormigos (2012) la música es un experiencia colectiva, en la actualidad llega a ser normal que olvidemos esta condición, ya que poco a poco el sujeto se ha acostumbrado a escucharla en solitario provocando que en demasiadas ocasiones quede desprovista de cualquier forma de interacción social . Aunado a esto asegura que, hasta hace poco esto no era así, ya que el contacto entre individuo y música era directo, compartiendo así la experiencia musical con otros.

Bajo esta idea Cabello (2004), argumenta que la música es un arte, pero cualquier condición musical estará unida a las condiciones culturales económicas, sociales e históricas de la sociedad; por ello se puede decir que la música es un hecho social innegable, ya que 1) se creó a lo largo de la historia, de acuerdo a unos fines a cumplir en la esfera pública muy precisos; 2) se crea por y para grupos de sujetos que asumen distintos papeles sociales en relación con la música, como compositores, ejecutantes, oyentes; 3) en todas las ejecuciones musicales tanto el compositor como los ejecutantes y los oyentes interactúan; 4) la música se destina a determinado público al que se concibe como grupo social con unos gustos determinados que cambian en función de los rasgos culturales de la sociedad en que se encuentre.

Cabello (2004), plantea que el estudio de la música postmoderna debe buscar comprender la producción y reproducción de la música en relación con el proceso de desarrollo de la sociedad actual, pensando en que para lograr comprender el fenómeno musical dentro de una sociedad en concreto debemos fijarnos en el espíritu de la época, ya que esto es lo que hace variar la forma de interpretar y consumir, así como el significado que se le da a la música. Por ello y concordando con lo que

menciona Hormigos (2012), Simmel (2003), Weber (1993) es necesario establecer una relación entre la música y el ámbito social, económico, político, cultural de cada sociedad para lograr comprender qué es lo que se intenta expresar la música en determinada época.

Contrario a lo formulado por Hormigos (2012), Simmel (2003), Weber (1993), Cabello (2004); Adorno (1948), sostiene que la sociedad se define en música de forma considerablemente indirecta, es decir la obra de arte no debe ser coherente necesariamente con las estructuras de la realidad; al contrario entre más auténtico sea el valor estético de la obra más compleja, contradictoria y problemática será su relación con la realidad. Por lo que entre más directa sea la relación entre la música y la sociedad menos auténtica será; la obra que está ligada completamente a la sociedad es aquella que fue manipulada por la estructura social, creada por la cultura de masas para su fácil comercialización. Es así que para Adorno (1948), la música que logra escapar de las garras de la cultura de masas será una obra auténtica pero no tendrá nada que ver con su sociedad, provocando que sea marginada, apartada y entendida solo por unos cuantos. Por último Adorno (1975), afirma que en una sociedad donde incluso la actividad intelectual está expuesta a ser completamente dominada e inundada por las relaciones económicas y sociales, en las que los sujetos se están alineando como consecuencia de que el sistema capitalista ha terminado con la autonomía y libre creatividad, para provocar una estandarización que alcanza al arte, hasta reducirlo a la categoría de producto comercial, es por esto que en una sociedad así, la música corre peligro de verse convertida en mercancía y perder su carácter de verdad.

Simmel (2003), nos menciona que para poder descubrir el estado profundo de la música y cómo es que los sujetos se adueñan de ella, así como para utilizarla en diversos contextos y situaciones, es necesario analizar sus usos y funciones, ya que el hecho musical en sus diversos actos, escuchar, componer o ejecutar, es parte de la

condición originaria del hombre, surge de nuestros sentimientos y vivencias, generando sonidos que pueden significar algo al sujeto que la escucha. Pero también como exteriorización de los sentires internos, debe ser también una práctica social; es precisamente ahí en su relación con lo social, donde la música toma fuerza. Es en este sentido que para Weber(1993), la música debe entenderse a partir de la influencia de factores externos, pero también deben ser considerados los factores derivados de la lógica y estética musical, por ello se debe trazar una línea de investigación desde las teorías más primitivas de la música, que están basadas en una resolución fisiológica o psicológica de momentos de tensión; hasta la música con una elaboración más compleja y racional, en el sentido de que adapta sus medios a sus fines.

Para Adorno (1948), el valor estético no es algo que se incorpore o sobreponga al valor comunicativo y social del lenguaje musical, sino que es un hecho social en sí, por ello la relación música y sociedad es sumamente compleja porque entre ambas no se da una relación de causa/efecto; la música es un hecho social porque está en la sociedad, por lo que lo verdaderamente importante será conocer cuál es la función de la música dentro de la sociedad. Es así que la música en ningún caso ejerce una función preestablecida socialmente, desde que existen diferentes tipos música y de sociedades, la tarea del sociólogo de la música habrá que consistir en determinar qué funciones desempeña está dentro de las diversas sociedades.

Hormigos(2012) plantea que, desde el análisis sociológico se puede afirmar que la experiencia musical produce campos de actividad cultural ejerciendo un papel activo y social, es así que todas las funciones de la música suelen estar determinadas por la sociedad, por ello se puede asegurar que únicamente se conocerá la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si es que conocemos el trasfondo cultural en el que se crea, ya que cada cultura musical tiene sus peculiaridades y tiene procedimientos establecidos para validar la música. Por su parte Simmel (2003) nos menciona que el discurso que posee la música de una época se llena del carácter y

las características de los pueblos que las practican, de ahí la relación que se crea entre la música y las esferas anímicas como amor, ideología y trabajo. Bajo esa idea se puede ver la clara dimensión social que tiene la música, tienen en cuenta que aparece como un complemento del lenguaje hablado y este es una manifestación de las relaciones sociales,

Hormigos (2012), sostiene que el hecho musical se manifiesta como una parte relevante del mundo simbólico del ser humano, ya que es participación e interacción, como actividad simbólica que es debe ser vivida y experimentada para que se pueda verificar su realidad, su eficacia y su poder comunicativo. Para poder descifrar el mensaje que tiene toda composición musical es necesario entender su estructura y forma en que quedan determinadas por las características de la sociedad que las crea, herada o interpreta; es por ello por lo que el hecho musical debe entenderse como una actividad social.

Por su parte Simmel (2003), menciona que en esta búsqueda de descifrar el mensaje musical de cada sociedad es necesario entender que las prácticas musicales son diferentes en cada contexto social, se genera un desarrollo desigual de la música y de los artefactos que se utilizan para su creación. Por ello el músico se verá influenciado al momento de componer por la herencia musical de su sociedad, provocando un fenómeno en el que cada músico de para sobre los hombros de su antecesor. Bajo esta idea Weber (1993) nos menciona que el elemento técnico está directamente relacionado con el proceso creativo, ya que la transformación sonora de la música europea occidental tuvo en la tecnología sus pilares básicos; prueba de ello es que en occidente la aparición de la imprenta y la construcción de instrumentos de cuerda en la edad media es así que las exigencias técnicas provocan procedimientos racionales de creación sonora en una dialéctica mutua e inseparable.

Por otra parte, Weber (1993) plantea la existencia de una relación entre el desarrollo de la sociedad y el de la música, la cual se verifica al nivel de las estructuras lingüísticas; este supuesto se centra en un análisis de la historia del lenguaje musical, más que en la historia de la música propia. Por ello, Weber (1993) sostiene que la música occidental se ha desarrollado en una dirección particularmente racional, distinguiéndose así de otras músicas; por lo que en el mundo occidental se ha experimentado una transformación del proceso de producción musical, que la convirtió en un asunto calculable, donde se opera con medios conocidos, con instrumentos efectivos y reglas comprensibles. Por su parte Adorno (1948), considera que la única vía de supervivencia que dispone la música consiste en ser la antítesis de la sociedad, conservando así su verdad social gracias al aislamiento, pero esto a la larga la vuelve árida y termina restringida a pequeños grupos de mentalidad avanzada. Plantea que el arte musical ha sufrido un desgaste, ya que en una sociedad regida por las leyes que impone la cultura de masas, se puede observar como la música que por naturaleza es expresiva y comunicativa, pierde toda la posibilidad de expresión y todo poder de comunicación, ya que la sociedad de masas industrial comercializa toda forma de comunicación volviéndola trivial, alienándola y transformándola en una cosa, un producto de cambio. Desde su perspectiva toda actividad comunicativa y revolucionaria peligra si ésta se convierte en mercancía; sumado a esto Eco (1973) manifiesta que la música para masas es un producto industrial que no persigue o tiene alguna intención artística, más bien busca la satisfacción de las demandas del mercado capitalista, por su parte Cabello (2004), nos menciona que en una sociedad donde la música se ha convertido en una mercancía más, es así que la música está destinada a cumplir demandas de mercado, dejando de lado su valor estético y artístico, sumado a esto Morin (1949) nos menciona que la música moderna está comprometida con los procesos económicos, industriales, técnicos y comerciales, recordando que la música se impregna del espíritu social que la determina, es reflejo de la sociedad.

Para Hormigos(2012), el objeto central de estudio para la sociología de la música, no es la música en sí misma, sino su relación que esta música genera entre el individuo y la sociedad, por ello podemos observar en esta relación aparecen maneras de actuar, pensar y sentir, que son exteriorizadas por los sujetos, permitiendo a la música generar experiencias y valores compartidos, también a través de las tensiones generadas por la cultura y la acción social, se generan símbolos expresivos compartidos que van a formar parte de un proceso de interacción musical, contribuyendo a facilitar el vínculo y la comunicación entre música y público, mediando así el proceso de interacción y regulando las normas de apreciación del discurso musical que se adaptara a las necesidades sociales del momento, por su parte Palominos et al (2009) menciona que la música puede ser vista como una realidad vista como una mediación antropológica entre la realidad y la conciencia, pero esta mediación necesariamente es social y por ello en cierta medida autónoma respecto a las intenciones de una conciencia universal o por lo menos de cada individuo, entonces podríamos decir que el sujeto habita las música de la misma forma en que habita el habla y que la creación de elementos musicales adquiere sentido en la medida que su desarrollo histórico es el recipiente de significaciones socialmente construidas.

Hormigos (2012), manifiesta que desde la perspectiva sociológica sólo puede captarse a la música en el momento que se expone la relación entre el artista y el oyente, es decir cuando la obra musical llama al exterior. Partiendo de esta idea la sociología de la música tiene que ocuparse de averiguar cuáles son las formas esenciales de la actividad musical, en un tiempo y lugar determinado, en grupos sociales específicos que se reúnen alrededor de una forma musical concreta, así como estudiar la interrelación que se produce entre música y sociedad, teniendo en cuenta las diversas formas de actitud que se derivan de dicha interrelación. Por último, Hormigos (2012), señala que el estudio sociológico de la música representa una gran

complejidad para las ciencias sociales, ya que cada forma de sociedad, cada cultura, entiende y busca algo distinto de la música, lo que genera una gran variedad de puntos de vista al momento de enfocar el objeto de estudio sociológico.

4.7 Los Músicos y las TDIC

Con el objetivo de llevar la discusión teórica y conceptual al contexto actual se pretende mostrar la perspectiva de diversos autores sobre cómo TDIC impactaron la labor del músico; en este sentido Rivera (2020), destaca el vertiginoso avance de las tecnologías de las TDIC y cómo este fenómeno complica el estudio de la dimensión virtual de la escena musical, ya que las prácticas cambian velozmente, sostiene que es impensable intentar entender las escenas musicales sin su dimensión virtual, es así que la digitalización de la música se ha hecho presente, no solo para producción y distribución sino también en la promoción. Las TDIC dan pie al registro de la escena musical, las prácticas y los discursos en torno a ella. En este sentido Campoverde (2021) sostiene que la comunicación y la música se encuentran al hacer uso de las TDIC como una vía importante que permite producir y visualizar proyectos en los medios digitales, ya que estos permiten aumentar las posibilidades de difusión en diferentes formatos.

Aunado a esto Caravaca (2013), nos indica que las transformaciones técnicas, refiriéndose a las tecnologías digitales, están permitiendo la realización de grabaciones musicales más sencillas y económicas; provocando que los músicos tomen estas posibilidades, tanto de creación como de difusión, provocando que cada vez se produzca y desarrolle más música, aunque esta nunca sea conocida por la mayoría del público. Además agrega que las posibilidades que aparecen a través del desarrollo de las TDIC y los nuevos soportes tecnológicos, han modificado la cultura que estuvo presente por otra, donde se pierde el valor de almacenar conocimientos y materias, por uno donde se prioriza el compartir; en este sentido Palominos, Farías,

Utreras (2009), indican que al decir que la sociedad postindustrial funciona sobre la base de intercambio de información, se debe reconocer que la fuente del valor necesita replantearse a través de nuevas categorías, por ello podría decirse que el valor de la sociedad de la información es el trabajo intelectual, simbólico expresado en los contenidos de las redes.

Desde una postura crítica del uso de la TDIC por parte de los músicos Calvi(2006) sostiene que diversos artistas de pequeño alcance y sellos discográficos alternativos han intentado diversos modelos de distribución y comercialización directa, pero no han podido lograr las metas esperadas, desde la perspectiva de Calvi(2006) esto se debe a que la estructura de la música *on line* es la misma de la industria convencional, ya que la función de las grandes compañías discográficas, respecto a la producción, edición, y distribución se mantiene intacta; así como en el mercado *off line*, también en el mercado *on line* la distribución de productos musicales a grandes audiencias es económicamente inviable sin la mediación de estas; desde esta lógica podríamos asumir que internet no cambia la estructura de la industria musical y la idea de que las TDIC permitirá que los artistas sean retribuidos directamente por su quehacer musical, sin la mediación de las compañías discográficas es difícil de sostener.

Además, Gómez (2018) nos menciona que dos de los principales problemas de la industria respecto a la relación con el artista son el Safe Harbours y el Value Gape. El Safe Harbours es el término que se emplea para referirse a la forma en que algunas plataformas o redes sociales aprovechan ciertos resquicios legales para evitar demandas por derechos de autor o propiedad intelectual. El Value Garp es un concepto empleado para describir la disparidad entre el valor del contenido creativo al que se tiene acceso y disfrutan los consumidores y los beneficios económicos que se obtiene por dicho contenido, esto sucede mucho en la industria musical y se acentúa en las plataformas de Streaming

Para Anderson (2006) el principal efecto que tiene internet es el acceso ilimitado, sin filtros a la cultura y al contenido de todo tipo, pues esta herramienta permite no solo compartir archivos, sino difundir nuevas bandas y géneros musicales que no llegarían por parte de los medios tradicionales, desde su perspectiva es una industria naciente que abre un segmento que siempre estuvo presente pero solo era visible la cima, esto no quiere decir que se sustituya al mercado tradicional pero por primera vez se está compartiendo espacio con las industrias masivas. Por su parte Zavala (2015), indica que la creatividad musical ha tomado nuevas rutas gracias a que músicos y aficionados tiene acceso a tecnologías de producción lo que ha estimulado la propagación de contenidos generados por los usuarios, las nuevas tecnologías están modificando como se crea, distribuye y comparte la música, este tipo de prácticas son las que están influyendo en la naturaleza de la creación musical y las interacciones que se dan a su alrededor.

Por su parte Gómez (2015), menciona que las nuevas formas de compartir la música permiten a los artistas ejercer un papel de productores, distribuidores, difusores, así como de comercializar su obra, con el objetivo de dar a conocer su música a diferentes audiencias, bajo esta perspectiva se genera una mayor capacidad de realización y participación para el artista autogestionado, es por ello que la producción de música digital conlleva a que los artistas sean parte esencial de la creación, la digitalización los ubica en un lugar destacado frente al paradigma de la industria discográfica.

Gómez (2015) menciona que la digitalización de la industria discográfica también provoca que los artistas puedan difundir su música mediante sitios web, blogs, redes sociales, lo destacado de estas nuevas formas de difusión es que en muchas ocasiones son gratuitas, por otra parte brindan la posibilidad de expandir las posibilidades culturales o aumentar el tamaño de sus audiencias, es así que los músicos obtiene en la arquitectura distributiva de internet un escenario para extender

sus posibilidades artísticas, aunado a esto Lamacchia (2012) argumenta que internet proporciona al músico un espacio para realizar su difusión con autonomía, en espacios como YouTube, Facebook, Twitter, páginas web o blogs, allí los artistas pueden subir y compartir sus canciones, próximos conciertos, fotos, videos.

Zavala (2015), señala que la creatividad musical tomó nuevas rutas gracias a que tanto los músicos como aficionados tienen acceso a tecnologías de producción, promoviendo que la cantidad de bandas con la idea de, hazlo tú mismo, aumente constantemente. El autor denomina a este tipo de bandas autoproducidas o independientes ya que tanto la producción musical como la comercialización están bajo el control de los creadores de contenido, estas prácticas están influyendo en la creación musical y las interacciones que la rodean.

Además, Zavala (2015) menciona que bajo la idea de hazlo tú mismo que las tecnologías digitales brinda, surgen nuevos géneros musicales, los cuales buscan describir la interacción entre músicos, oyentes y los modos de producción; entre estos nuevos géneros están el *Bedroom* pop (pop de dormitorio) se define así porque la grabación del material musical se da en su totalidad en el cuarto del creador, es en *subreddit* un foro dentro de la red social Reddit que los productores de dormitorio se describen como músicos y productores amateur que se encuentran compartiendo proyectos, técnicas e información en torno a hacer música, para el autor este tipo de géneros nuevos no son una moda pasajera sino un cambio social en la música.

Por otra parte, Moreno y Quiña (2018) plantean una postura crítica sobre el uso y acceso a las nuevas tecnologías de la información y comunicación, desde su postura reconocen la importancia que tienen las TDIC para la composición, grabación, edición y masterización, pero argumentan que son pocos los músicos que usan esas tecnologías en prácticas concretas. A raíz de un acercamiento con músicos independientes de argentina descubren que una porción minoritaria comercializaba su

música a través de sitios online de descarga o *Streaming*, utilizando redes como Facebook o YouTube frente a opciones más relacionadas con la música como Spotify o SoundCloud. Por otra parte, visibilizan que, para poder realizar una grabación, edición o masterización, es necesario de cierto capital económico para adquirir el *Hardware* que si bien se ha ido abaratando aún es un gasto que no todos los músicos pueden realizar, además de las condiciones económicas y como se mencionó en otro apartado del marco teórico, existen distintas condiciones en cuestión de acceso, conocimiento y aptitudes de uso de las tecnologías digitales.

Por ello para Moreno y Quiña, (2018) el uso de estas herramientas digitales requiere de ciertas condiciones como la educación formal o no formal de los músicos o de un vínculo con otros músicos con conocimiento y prácticas de uso de tecnologías digitales, que conlleve a un uso efectivo de estas tecnologías.

4.8 Músicos y usos de las TDIC durante la pandemia

Como consecuencia de la pandemia por Covid-19, distintos sectores de músicos vieron a las TDIC como una alternativa en su labor musical, en este sentido Laborde (2022) nos menciona que durante los primeros meses de entrada en Vigor la ASPO (aislamiento social preventivo y obligatorio) en argentina, las transmisiones en vivo o vía *Streaming* en plataformas digitales como Instagram, Facebook y YouTube fueron tomando cada vez más importancia, a los que más adelante se fueron sumando otras redes y programas como Zoom, Meet y Twitch, bajo esta idea ,Follari (2020) nos menciona que, como consecuencia de la pandemia se han terminado de consolidar diferentes herramienta como el *Live Streaming* y diferentes modalidades de realizar en vivos considerando el distanciamiento social, estas propuestas son desarrolladas por una industria que busca aliviar el impacto de la crisis pandémica y dar una respuesta a empresas, músicos, trabajadores de la industria y a al público que la consume.

Verano (2020) menciona que uno de los objetivos por los cuales los músicos se mostraban pública y virtualmente en redes sociales, fue porque les brindaban una posibilidad, aunque fuera mínima de atenuar la crisis financiera de la industria musical, además aprovechando la mayor circulación de usuarios en las redes, al encontrarse permanentemente en casa, diversos artistas estrenan sencillos, temas o materiales audiovisuales, creados, grabados y editados en el aislamiento social, esto con la intención no solo de difundir su obra sino también como una forma de recaudación económica.

Montejano y Rojas (2020) indican que diversos músicos académicos (categoría que se construye para músicos egresados de academias o conservatorios), encontraron en plataformas como Facebook o YouTube espacios para seguir impartiendo clases o compartiendo conocimiento, ante la imposibilidad de reunirse en espacio físicos, argumentan que los músicos académicos tuvieron que adaptarse al uso de herramientas tecnológicas, incorporar lenguajes comunicación softwares y programas, ya que el acercamiento a las redes sociales y los entornos virtuales fue inevitable por la pandemia, además de adaptarse a la creación musical hecha con tecnologías digitales como el *Delay* o retraso del sonido.

Por su parte Campoverde (2021) argumenta que derivado de la pandemia las personas dependen mucho de las tecnologías digitales para llevar a cabo actividades que hacían antes de la pandemia como estudiar o trabajar, en este sector están incluidos los músicos, que buscan nuevas alternativas para difundir su trabajo, para los autores la comunicación y la música se unen para hacer uso de las tecnologías digitales como una vía importante para producir y visibilizar proyectos musicales en los medios digitales, ya que estos canales aumentan las posibilidades de difusión, es decir plataformas como Facebook permiten transmitir las expresiones de los artistas de una manera más directa, sin intermediarios, así como la posibilidad de mantener un diálogo con sus seguidores.

Por otra parte, Laborde (2022) nos indica que aquellos artistas que tuvieron las posibilidades económicas de financiar un show por *Streaming*, en algunos casos la entrada al evento virtual tenía un costo fijo, en alguna otras eran por donaciones voluntarias, en este sentido Castro-Martínez et, al. (2021) nos mencionan del Festival #Yomequedoencasafestival, un evento gratuito que se transmitió vía *Streaming* por la Red social Instagram durante las primeras semanas de confinamiento, después de esta iniciativa surgieron nuevas propuestas, pero para lo autores, este primer evento sentó las bases y las características de la mayor parte de las iniciativas desarrolladas en redes sociales o por *Streaming*. Se puede sostener que una de las características positivas y evidentes de los eventos musicales *por Streaming* está en el alcance de su convocatoria, teniendo una capacidad prácticamente ilimitada, lo que conlleva a que algunos eventos tuvieran entradas a bajo costo.

4.9 Conclusiones al marco teórico

En el desarrollo del presente marco teórico, se identifican diversos conceptos que resultan fundamentales para comprender la relación entre los músicos y las tecnologías digitales de la información y comunicación (TDIC) en el contexto de la pandemia de Covid-19. En primer lugar, el concepto de uso social de las tecnologías emerge como clave para analizar cómo los músicos, han adoptado y adaptado estas herramientas a su labor artística. Este enfoque, derivado de la sociología de los usos, permite visualizar al músico no solo como un receptor pasivo de la tecnología, sino como un actor activo que transforma y resignifica las TIC en función de sus necesidades y posibilidades.

El acceso y la apropiación son también pilares de esta tesis, ya que no todos los músicos cuentan con las mismas condiciones para acceder y utilizar las tecnologías de manera efectiva. La brecha digital, en sus dimensiones tecnológicas, económicas y culturales, aparece como un obstáculo que algunos músicos han logrado sortear

mediante procesos de apropiación creativa, lo que los ha llevado a desarrollar nuevas formas de producción y distribución musical.

Finalmente, el concepto de multiactividad en el oficio del músico resalta la capacidad del artista de adaptarse a las condiciones cambiantes del entorno, integrando habilidades diversas que, aunque no siempre relacionadas con la música, permiten una mayor autonomía. La pandemia mostró esta capacidad de adaptación, impulsando a los músicos hacia un uso más intensivo de las TDIC como un medio esencial para sostener sus actividades creativas y profesionales.

5. Estrategia metodológica para el estudio que los músicos dieron a las TDIC, durante la pandemia del Covid-19

El presente capítulo plantea como objetivo exponer y describir el diseño metodológico que guía el presente trabajo de investigación en búsqueda de responder la pregunta y los objetivos de investigación planteados. Se planteó una metodología de enfoque mixto con predominancia cualitativa y con un método de estudio exploratorio-descriptivo.

5. 1 Tipo de estudio

Se considera que la presente investigación es exploratoria ya que como mencionan Sampieri Hernández, Fernández Collado y Baptista Lucio (2010) este tipo de estudios se producen cuando el objetivo es analizar un problema de investigación poco estudiado. Particularmente en esta investigación, se cuenta con información sobre industrias culturales, específicamente industria musical, plataformas de *streaming* y el creciente consumo de música por este medio; no obstante se cuenta con poca información sobre los usos que hacen los músicos de las tecnologías digitales aunado a esto la pandemia por Covid-19, la cual transformó la dinámica de toda la industria musical, repercutió directamente el oficio/profesión del músico y su relación con las TDIC.

Igualmente, la investigación es considerada descriptiva, ya que, a partir de las técnicas de investigación seleccionadas tales como: entrevista, etnografía virtual y encuesta, se pretende describir los fenómenos, situaciones y contextos (Sampieri, 2010), como las cuestiones de brecha digital que fueron más visibles por el confinamiento, la diversidad de usos que le dieron o no a las tecnologías digitales durante la pandemia, pero también posterior al contexto pandémico.

5. 2 Enfoque mixto con predominancia cualitativa

La perspectiva a partir de la cual se diseñará la estrategia metodológica es de corte mixto con predominancia cualitativa, Hernández Sampieri, et al., (2010), mencionan que el tipo de metodología mixta representa un conjunto de procesos empíricos, críticos y sistemáticos de investigación, lo que implica la recolección y análisis de datos tanto cualitativos como cuantitativos, para con ello lograr una integración y discusión conjunta. Obteniendo inferencias producidas por toda la información recabada y logrando un mejor entendimiento del objeto de estudio; además nos mencionan que al ser la integración sistemática de los métodos cualitativos y cuantitativos, se puede obtener un mejor panorama del objeto de estudio.

Aunado a esto Sampieri et al., (2010), plantean que, aunque los métodos cualitativos y cuantitativos sean combinados en el método mixto, estos conservan sus estructuras y procedimientos originales. Considerando que, si bien esta es una investigación mixta, predomina la visión cualitativa, por lo que es importante puntualizar que los métodos cualitativos buscan profundizar en los fenómenos de investigación, permitiendo un acercamiento al sujeto u objeto de estudio y con ello la posibilidad de analizar detalladamente su discurso y relación con el otro, tomado en cuenta su contexto social y político (Sampieri et al., 2010).

Por otra parte, Araujo (1998), nos dice que, “la investigación cualitativa es de carácter constructivista (...) que toma en cuenta al sujeto y a la estructura que contiene el plano de lo transindividual” (p.245.) El método cualitativo implica un acercamiento a lo humano en una tentativa de análisis de los procesos subjetivos, lo cual habla más de otro tipo de cuidados como una reflexividad constante para rebasar el sentido común, tener en cuenta hasta donde interfiere la implicación que acontece durante el trabajo que se deben de tener al momento de implementar las herramientas y el perfeccionamiento de las técnicas. “La formación en este campo sólo se consigue

informalmente a medida que se desarrolla una práctica investigadora” (Araujo, 1998, p.245), es decir, la práctica de las técnicas cualitativas, más que la teoría misma, es la mejor manera de perfeccionar la técnica.

Para mantener la rigurosidad que todo proceso de investigación con predominancia cualitativa debe tener, se desarrolló un modelo analítico, el cual guía el desarrollo del trabajo de campo y de la obtención de información recabada por medio de nuestras técnicas y herramientas de investigación.

5.2 Modelo analítico

La elaboración del modelo analítico está sustentada en las dimensiones de la brecha digital, la teoría de los usos sociales y las adaptaciones que hicieron los músicos de las tecnologías digitales de la información y la comunicación durante la pandemia por Covid-19, con la intención de establecer la ruta metodológica y de análisis que permite recuperar a partir de las experiencias y vivencias de los músicos, los usos que hicieron de las tecnologías digitales:

Tabla 1. Modelo analítico para el estudio sobre el uso que los músicos le dieron a las TDIC, durante la pandemia del Covid-19

| Concepto | Dimensión | Subdimensión | Indicador | | Pregunta |
|------------------|-----------------------|-------------------|---|---|--|
| Usos TDIC | Brecha Digital | Económica | Los músicos cuentan o no con los recursos económicos para adquirir software o hardware. Previo a la pandemia, durante la pandemia, después de la pandemia | | ¿Con qué dispositivos o programas contaba durante la pandemia y con cuáles no? ¿Cómo el tener o no estos dispositivos o programas repercutió en su labor como músico? |
| | | Cognitiva | Contar con los capitales culturales y pedagógicos necesarios para hacer uso de las TDIC. contar con las competencias digitales | | ¿Qué programas, apps, redes sociales utilizó durante la pandemia? ¿Cuáles le costó más TDIC utilizar? ¿Cuáles no pudo utilizar? |
| | | Acceso | En su contexto geográfico se tenga accesos a servicios de conectividad básicos para poder hacer uso de TDIC (luz, internet, señal telefónica 4G). | | ¿Qué elementos de infraestructura son necesarios para realizar su labor artística profesional? |
| Usos TDIC | | Producción | Conforme Uso básico de las TDIC | Hacen uso de las TDIC con el objetivo de preproducción producción y post producción de música | ¿Utilizas algún programa/software para pre producir, producir o post producir? ¿Desde cuándo los utilizas? ¿Cómo fue tu experiencia con estos programas durante la pandemia? |
| | | | Adaptación Sin cambiar la función original de las TDIC adaptaron su uso para ajustarlo a sus necesidades | | |

| Concepto | Dimensión | Subdimensión | Indicador | | Pregunta |
|----------|-----------|------------------------------------|--|---|--|
| | | | Ampliación Sin cambiar la función original de las TDIC adaptaron su uso para ajustarlo a sus necesidades | | |
| | | Distribución/ Promoción | Conforme | Utilizan las TDIC para distribuir su obra musical, redes sociales (Facebook, Youtube, Instagram, Tik Tok) | ¿Haces uso de redes sociales u otros portales web para distribuir o promocionar tu música? ¿Cómo fue tu experiencia con estas herramientas de promoción/distribución durante la pandemia? |
| | | | Adaptación | | |
| | | | Ampliación | | |
| | | Streaming | Conforme | Utilizan plataformas de Streaming para distribuir y lucrar con su obra twitch, Spotify, Apple music), portales Web utilizados como plataformas para hacer concierto | ¿Utilizas plataformas de Streaming? ¿Desde cuándo utilizas plataformas de Streaming? ¿Durante la pandemia utilizaste plataformas de Streaming? |
| | | | Adaptación | | |
| | | | Ampliación | | |
| | | Enseñanza | Conforme | Ocupan las TDIC para compartir sus conocimientos musicales con sus pares o sus educandos (Zoom, Google-Meet). | ¿Tomaste o impartir algún taller/clase de música durante la pandemia? ¿Qué programas utilizas y cómo fue tu experiencia con estas herramientas? |
| | | | Adaptación | | |

| Concepto | Dimensión | Subdimensión | Indicador | | Pregunta |
|----------|-----------|--------------|------------|--|----------|
| | | | Ampliación | | |

Fuente: Elaboración propia

5.3 Diseño metodológico

La estrategia de investigación que se implementó para desarrollar la metodología de la presente investigación está conformada por tres etapas, cada etapa consta de una técnica de investigación distinta con la finalidad de cumplir el objetivo planteado para cada una.

5.4 Primera etapa del trabajo de campo

El objetivo de la primera etapa fue tener un primer acercamiento con músicos, los cuales para poder ser considerados parte de la muestra debían obtener por lo menos el 70% de sus ingresos de su labor artística/ profesional musical. Lo que interesó en esta primera etapa fue conocer si tienen acceso o no a internet y qué tipo de acceso tienen, saber qué Tecnologías de la Información y la Comunicación usaban antes de la pandemia, cuáles usaron durante la pandemia y cuáles usan actualmente; en un posible escenario post pandémico, por último, descubrir cuáles fueron las razones por las que usaron o no las TDIC.

Para lograr este objetivo se eligió como técnica de investigación la aplicación de una encuesta misma que permitió hacer de esta etapa inicial una fase exploratoria. Además, por el alcance que tiene el uso de la encuesta, se obtuvo un conocimiento general sobre los músicos ante el tema de la pandemia. Para Sampieri et al., (2010) un cuestionario consiste en un conjunto de preguntas respecto de una o más variables a medir y estas preguntas deben ser congruentes con el planteamiento del problema, también nos menciona que el contenido de las preguntas de un cuestionario puede ser tan variado como los aspectos que mide.

Por su parte García (2004) señala que el cuestionario permite la recolección de datos provenientes de fuentes primarias o en otras palabras de sujetos que poseen

información que resulta de interés para la investigación, por lo que debe seguir un patrón uniforme, que permita obtener y catalogar las respuestas; en general el tipo y las características del cuestionario son determinados con base a las necesidades de la investigación, así como los rasgos y tamaño de la población.

López-Roldan y Fachelli (2015) indican que en primera instancia la encuesta se considera una técnica de recogida de datos por medio de la interrogación de los sujetos con la finalidad de obtener de manera sistematizada medidas sobre los conceptos previamente definidos en la problemática de investigación, además mencionan que la recogida de datos se realiza por medio de un cuestionario, donde se suceden y organizan preguntas o cuestiones predeterminadas con respuestas que en su mayor parte también están o deben estar predeterminadas y son previsibles.

De este modo López-Roldan y Fachelli (2015) mencionan que la encuesta permite recoger y analizar información con una naturaleza claramente social y funciona fundamentalmente para referirse a hechos o acontecimientos de manera más objetiva donde el encuestado es el principal protagonista.

El cuestionario aplicado en esta investigación está compuesto de 14 preguntas y fue realizado para su aplicación a través de la plataforma QuestionPro (observar Anexo 1) y para su distribución fue difundido a través de diferentes grupos en Facebook: Comunidad oficial de Músicos, productores, criticos, memes y más en México; Músicos, Instrumentos Querétaro y San Juan del rio, Músicos y Cantantes en Activo Querétaro y Guanajuato, Músicos Mexicanos, Músicos CDMX y Músicos de Querétaro. Asimismo, la liga del cuestionario, en algunos casos, fue enviada de manera directa a través de WhatsApp. Ésta se concibe como una muestra no probabilística ya que ésta es la función de las respuestas; estuvo activa a partir de diciembre del 2022 y como parte de las preguntas se les solicitó a los participantes su

correo para poder contactarles para llevar a cabo una entrevista semi estructurada, siempre y cuando fuera de su interés. Se contó con la participación de 40 músicos ubicados en diferentes estados de la República Mexicana; así como municipios del estado de Querétaro.

5. 4 Segunda etapa del trabajo de campo

Un primer momento de orden exploratorio se entrevistó a dos músicos, la finalidad de este ejercicio fue detallar el planteamiento del problema, las temáticas abordadas fueron, efectos de la pandemia sobre su quehacer musical y uso de plataformas *streaming*. Lo anterior dio pauta para el diseño del segundo momento de esta etapa la cual tiene como objetivo obtener un discurso amplio que permita un análisis profundo de cómo vivieron los músicos la pandemia y cómo hicieron uso o no de las TDIC.

Se eligió la entrevista a profundidad semiestructurada como técnica de recopilación de datos, para obtener las narrativas sobre cómo fue su experiencia durante la pandemia, cómo el confinamiento cambió sus dinámicas artísticas profesionales; si hicieron uso o no de las TDIC y en caso de utilizarlas si funcionaron como una alternativa ante el contexto pandémico, y si es que en el periodo post pandémico las siguen utilizando.

La entrevista, en investigación cualitativa, permite acceder a la perspectiva de los sujetos; comprender sus percepciones y sus sentimientos; sus acciones y sus motivaciones. intentando conocer las creencias, las opiniones, los significados y las acciones que los sujetos y poblaciones le dan a sus propias experiencias. (Gutiérrez 2008). Sampieri et al. (2010) nos menciona que, las entrevistas semi estructuradas se basan en una guía de asuntos o pregunta, además el entrevistador tiene la facultad de introducir nuevas preguntas, para precisar conceptos u obtener más información sobre los temas deseados y que por ende sirvan para responder nuestras preguntas de investigación, podríamos decir que no todas las preguntas están predeterminadas.

Por otra parte, Tridade (2016), nos menciona que la entrevista se caracteriza por ser un proceso comunicativo que se da entre sujetos previamente negociado y planificado teniendo en cuenta que, con los avances tecnológicos en términos de comunicación, esta concepción fue sufriendo algunas variaciones, ya que los nuevos instrumentos existentes videoconferencias, chats, celulares con sistema 4G, brindan nuevas herramientas para llevar a cabo entrevistas.

Kahn y Cannell (1977), definen a la entrevista como una situación construida con el fin específico de que un sujeto pueda expresar en una conversación, partes esenciales de sus experiencias pasadas, presente y sobre sus anticipaciones e intenciones futuras, en este sentido, Vela (2015) nos menciona que la entrevista es un mecanismo controlado donde interactúan sujetos, un entrevistado que transmite información y un entrevistador que la recibe, en este proceso existe un intercambio de discursos pero también uno simbólico que retroalimenta este procedimiento aunado a esto menciona que la entrevista nos proporciona una lectura de lo social por medio de la reconstrucción del lenguaje, por el cual los entrevistados expresan sus pensamientos, deseos y hasta inconscientes de los entrevistados lo que la convierte en una técnica invaluable para el conocimiento de los acontecimientos sociales.

Para Bernard (1988), en la entrevista semi estructurada, misma que se tiene pensada usar en esta etapa, el entrevistador mantiene la conversación pensada en un tema en específico y le proporciona al su informante o entrevistado el espacio y libertad suficientes para definir el contenido de su narrativa, también apunta que este tipo de entrevista ayuda al entrevistador porque al contar con preguntas o temas pre establecidos, trasmite que se está frente a un persona preparada con control sobre lo que quiere en la entrevista, sin que ello implique un control sobre el entrevistado.

La guía de entrevista semi estructurada aplicada en esta investigación está compuesta de 19 preguntas, que a su vez, están divididas en tres secciones, 1) Quehacer musical, 2) Usos de TDIC, 3) Brecha digital (observar anexo 2) y se aplicará a músicos que A) hayan sido encuestados y deseen seguir colaborando en la

investigación, B) músicos que por medio de un mapeo hayan sido contactados de manera personal o digital y deseen participar en la investigación así como en la encuesta, también en la segunda etapa cualquier músico que sea entrevistado deberá tener como obtener la mayor parte de sus ingresos económicos (70%) de la música.

Se realizaron un total de 16 entrevistas donde participaron 18 músicos de diferentes géneros como la ópera, mariachi, música alternativa, clásica, rock mexicano y jazz de diferentes latitudes del país como Oaxaca, Sonora, Querétaro, Ciudad de México y Guadalajara, situación por la cual, en su mayoría fueron realizadas de manera virtual a través de las plataformas Zoom y Meet; algunas de las entrevistas en Querétaro pudieron ser presenciales.

6. Presentación e interpretación de resultados: cómo los músicos usaron la tecnología en los días de confinamiento

La investigación muestra cómo la pandemia de COVID-19 ha tenido un impacto significativo en la industria de la música en todo el mundo. Las medidas de distanciamiento social y las restricciones a los eventos en vivo han llevado a una transformación en la forma en que los músicos llevan a cabo su quehacer musical.

El objetivo principal de este capítulo es presentar la información obtenida mediante la encuesta realizada en la plataforma Questionpro, la cual estuvo activa desde diciembre del 2022, dirigida a músicos mexicanos, está integrada por 23 preguntas de las cuales 16 son de opción múltiple, mientras que 7 son abiertas, ya que dentro de estas últimas se encuentra la información personal del encuestado, edad, país etc. El objetivo de la encuesta es identificar las diferentes brechas digitales que mermaron su labor artística durante la pandemia por Covid-19.

Así mismo, se encuentra el análisis de las 16 entrevistas semiestructuradas realizadas a 18 músicos mexicanos, con la finalidad de entender cómo los músicos utilizaron las tecnologías digitales durante la pandemia para continuar con su labor artística/profesional musical y cuáles fueron las brechas a las que se enfrentaron para poder hacer uso de estas tecnologías.

El presente análisis y la posterior interpretación de resultados se llevan a cabo en el marco de las teorías francesas y latinoamericanas de los usos sociales, las brechas de acceso y los usos de TDIC enfocados en la labor del músico. Tiene un enfoque mixto con predominancia cualitativa y el análisis es tipo descriptivo.

La estructura del capítulo sigue el orden del cuadro analítico presentado en el capítulo anterior, es decir, se hará un análisis e interpretación de los datos obtenidos por dimensión, brecha o uso de TDIC y subdimensiones cognitiva, económica y de acceso.

6.1 Sistematización de información, el perfil de las y los músicos

Se realizaron tres diferentes tablas con el objetivo sistematizar y analizar la información recopilada durante las entrevistas realizadas a los músicos, sobre el uso que les dieron a las tecnologías digitales durante la pandemia por Covid-19. Estas tablas permiten organizar de manera clara y concisa los rasgos más importantes de los músicos entrevistados.

En primer lugar, se registraron datos demográficos relevantes, como la edad de cada músico, ya que esto puede influir en su adaptación a las tecnologías digitales. Asimismo, se indaga sobre el tiempo que llevan dedicándose a la música, lo que puede ofrecer perspectivas sobre la experiencia y la versatilidad en el uso de las herramientas digitales.

Otro aspecto clave será conocer el lugar de origen y la ubicación actual de los músicos, lo que proporcionará información sobre la diversidad geográfica de los entrevistados y cómo diferentes regiones se enfrentarán a los desafíos de la pandemia.

En cuanto a sus actividades musicales, se identificará si se dedica exclusivamente a tocar música, cantar, enseñar música, participar en labores de producción musical o si combina varias de estas facetas. Esto permitirá entender cómo las tecnologías digitales han influido en diferentes roles dentro de la industria musical durante la pandemia.

Además, se analizará si los músicos son parte de un grupo o si son solistas, ya que esto podría tener implicaciones en la forma en que aprovechar las tecnologías para estabilizar activos durante los tiempos de restricciones sociales. Por último, será relevante conocer si las entrevistas se llevaron a cabo de manera presencial o a través de plataformas digitales.

Tabla 2. Perfiles de las y los músicos

| Nombre | Edad | Género | Ciudad de origen | Ciudad de residencia |
|----------------------|------|--------|------------------|----------------------|
| Gabriela Bernal Jade | 36 | Mujer | Aguascalientes | Querétaro |
| ArrobaNat | 25 | Mujer | Zacatecas | Ciudad de México |
| Walter Esaú | 33 | Hombre | Michoacán | Ciudad de México |
| Todd Clouser | 42 | Hombre | Minneapolis | Guerrero |
| Roberto Verástegui | 35 | Hombre | Monterrey | Ciudad de México |
| Luis Alonso | 28 | Hombre | Querétaro | Querétaro |
| Ernesto Martínez | 70 | Hombre | Ciudad de México | Querétaro |
| Dulce Resillas | 44 | Mujer | Ciudad de México | Querétaro |
| César Alberto | | Hombre | Sonora | Sonora |
| Benjamín Gonzalez | 45 | Hombre | Oaxaca | Ciudad de México |
| Virgilio Hernández | | Hombre | Xalapa | Querétaro |
| Antonio González | 28 | Hombre | Querétaro | Querétaro |
| Carlos Sánchez | 44 | Hombre | Ciudad de México | Querétaro |
| Alejandra Gómez | 39 | Mujer | Oaxaca | Ciudad de México |
| Linda Vargas | 28 | Mujer | | |
| Dana Salguero | 33 | Mujer | Argentina | Xalapa |
| Dexter Águila | 34 | Hombre | Guadalajara | Guadalajara |

Fuente: Elaboración Propia

La tabla 2, está compuesta por los perfiles de los músicos entrevistados, por lo que presenta un total de 17 músicos, de los cuales 11 son hombres y 6 son mujeres. En cuanto a las nacionalidades, 15 son mexicanos (88.2%), una persona es argentina (5.9%) y una es estadounidense (5.9%). Los lugares de residencia se distribuyen principalmente en Querétaro, con 6 personas, y Ciudad de México, con 5 personas. Otros lugares de residencia incluyen Guerrero, Xalapa, Guadalajara y Sonora

Tabla 3. Trayectoria de las y los músicos

| Nombre | Género musical | Trayectoria | Área | | | | | | |
|----------------------|---------------------------------------|-------------|----------|------------|--------|-----------|----------|-------------------|------------|
| | | | Cantante | Compositor | Músico | Productor | Docencia | Dirección musical | Otros |
| Gabriela Bernal Jade | Jazz | 15 años | x | x | x | x | x | | |
| ArrobaNat | Rock en español | 7 años | x | x | x | | | | |
| Walter Esaú | Rock en español | 20 años | x | x | x | | | | |
| Todd Clouser | Jazz blues | 26 años | | x | x | x | | | |
| Roberto Verástegui | Jazz | 17 años | | x | x | | x | x | |
| Luis Alonso | Pop | 18 años | x | x | x | | x | | |
| Ernesto Martínez | Microritmia | 32 años | | x | x | | | x | |
| Dulce Resillas | Jazz | 25 años | | x | x | | | | |
| César Alberto | Rock | 15 años | | | x | | x | | |
| Benjamín Gonzalez | Etno jazz | 30 años | | x | x | | | x | |
| Virgilio Hernández | Clásica y Jazz | 25 años | | x | x | | x | x | |
| Antonio González | Regional mexicano, Estudiantina, Jazz | 15 años | x | x | x | | x | x | |
| Carlos Sánchez | Ópera | 20 años | x | | | | x | | |
| Alejandra Gómez | Regional mexicano (mariachi) | 24 años | | | x | | | x | |
| Linda Vargas | Regional mexicano (mariachi) | 18 años | | | x | | | | Estudiante |
| Dana Salguero | Jazz | 17 años | x | x | x | x | x | | |
| Dexter Águila | Indie pop, alternativa | 18 años | | x | x | x | | | |

Fuente: Elaboración Propia

La tabla 3 nos muestra la diversidad de actividades que los 17 músicos han realizado a lo largo de su trayectoria, con experiencias que varían entre los 7 y los 32 años en géneros como jazz, rock, pop y música regional mexicana. La mayoría de ellos ha desempeñado múltiples roles dentro de su quehacer artístico, participando en áreas como interpretación musical, composición, producción, docencia y dirección musical.

Tabla 4. Labor de las y los músicos

| Nombre | Labor | | | Entrevista | | |
|----------------------|------------|---------|-------|------------|------|------------|
| | Agrupación | Solista | Ambos | Zoom | Meet | Presencial |
| Gabriela Bernal Jade | | x | | x | x | |
| ArrobaNat | | x | | | x | |
| Walter Esaú | | x | | | x | |
| Todd Clouser | | | x | | x | |
| Roberto Verástegui | | | x | | x | |
| Luis Alonso | | x | | x | | |
| Ernesto Martínez | | | x | | | x |
| Dulce Resillas | | x | | | x | |
| César Alberto | x | | | | x | |
| Benjamín Gonzalez | | | x | | x | |
| Virgilio Hernández | x | | | | x | |
| Antonio González | | | x | | x | |
| Carlos Sánchez | | | x | | | x |
| Alejandra Gómez | | | x | x | | |
| Linda Vargas | x | | | x | | |
| Dana Salguero | | x | | x | | |
| Dexter Águila | | | x | x | | |

Fuente: Elaboración Propia

La tabla 4 nos proporciona información sobre la labor de los músicos entrevistados, revelando que varios de ellos combinan su trabajo como solistas

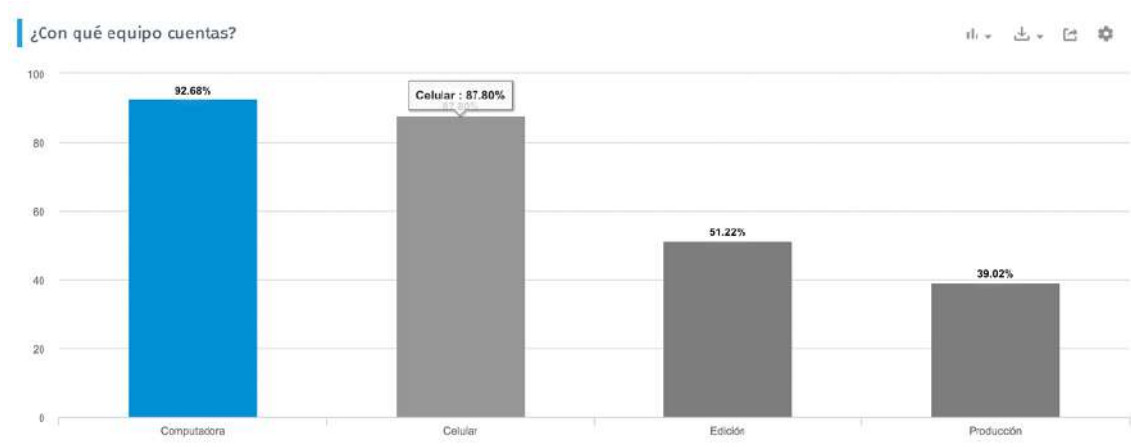
y como miembros de agrupaciones. De los 17 músicos, 3 pertenecen únicamente a una agrupación, 6 se desempeñan exclusivamente como solistas y 8 participan en ambas modalidades. Además la tabla 4 nos permite observar el medio por el cual se realizaron las entrevistas, la mayoría, 6 se llevaron a cabo a través de Zoom, 10 por Meet y una de manera presencial.

6.2 La brecha de acceso para la personas dedicadas a la música

En el ámbito de la tecnología y la sociedad, la brecha de acceso se ha convertido en un tema relevante y de gran importancia. La brecha de acceso se refiere a las desigualdades existentes en el acceso a las tecnologías digitales y su uso en diferentes comunidades y grupos de población. Esta dimensión de análisis nos permite examinar las disparidades en el acceso a las tecnologías digitales y comprender cómo estas brechas repercuten en la labor artística y profesional de los músicos, en el contexto de la pandemia.

Con base en la encuesta realizada en la plataforma QuestionPro, se preguntó a los encuestados con qué equipo contaban para su labor musical. Es así como en la Figura 1 se puede observar que la mayoría de los músicos encuestados cuentan con una computadora (92.68%) y un celular (87.80%), pero solo el 51.22% cuenta con algún software de edición y únicamente el 39.02% cuenta con equipo de producción.

Gráfica 2. ¿Con qué equipo cuentas?



Fuente: Elaboración propia

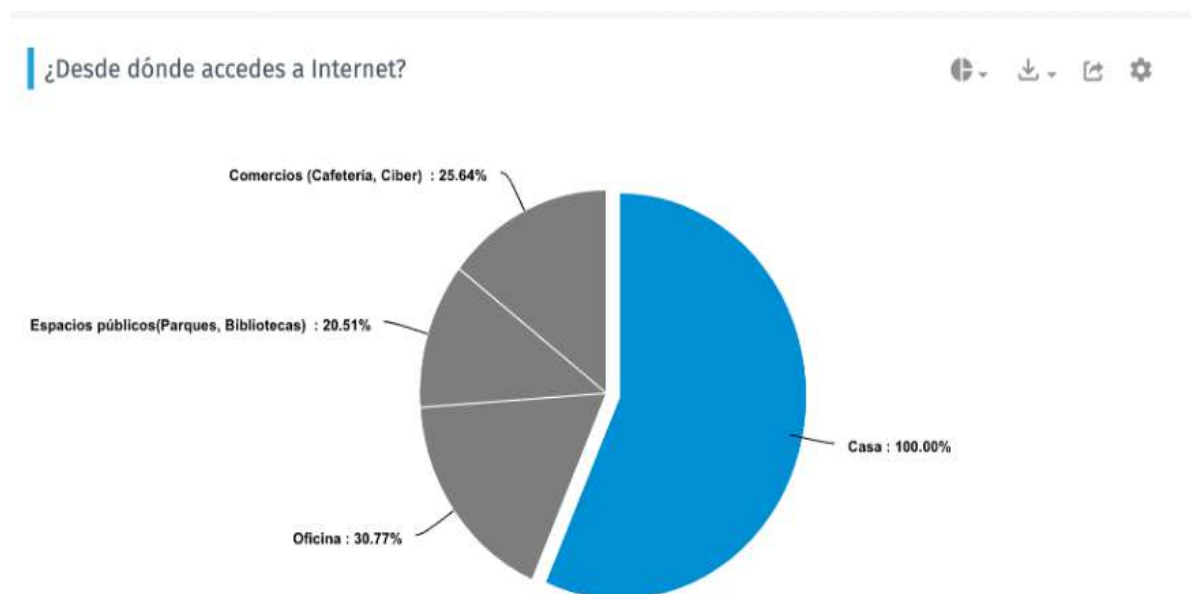
Por su parte, Carlos (2023), uno de los músicos entrevistados, durante las entrevistas semi estructuradas también se les preguntó por las distintas brechas, nos comenta que durante la pandemia no pudo generar un producto que él consideraría de calidad debido a la falta del equipo necesario. "Porque si nos tuvimos que adaptar y empezamos a trabajar, muchos cantantes son músicos haciendo videos, pero pues es horrible por una parte porque estás acostumbrado a escuchar la música en vivo, las voces como te digo, así directas, naturales y ya cuando refieres a través del micrófono, de un micrófono que no es de alta calidad; como un micrófono que tuviste al alcance. Una cámara de video que no es profesional, no tienes la iluminación que se tiene, no tienes el trabajo de edición, que es muy importante, tanto de edición de audio como edición de video para que salga un buen trabajo, para que se vea bonito como está la gente acostumbrada".

Aunado a esto, Dulce (2023) nos comenta que algunos de sus colegas solo contaban con teléfono móvil durante la emergencia sanitaria. "Pero muchos músicos a los que queríamos ayudar, pues no tenían un equipo que grabar, o sea, solo con el celular y ya ves que no se escuchaban bien. Entonces es que híjole, pues no había manera de ayudarles, era muy complicado".

Teniendo en cuenta las estadísticas de la encuesta, como los comentarios rescatados de las entrevistas, podemos considerar que la mayoría de los músicos que participaron en la investigación tenían acceso a computadoras y dispositivos móviles, pero solo una minoría contaba con equipo de producción o software de edición, lo que limitaba su labor artística profesional durante el confinamiento. Como nos menciona Trello (2006) y Camacho (2005), las condiciones de acceso en una región como Latinoamérica están directamente relacionadas con las condiciones socioeconómicas y de infraestructura.

Partiendo de la idea de Camacho (2005), donde menciona que no basta con tener acceso sino también una calidad de acceso que permita un uso adecuado de las tecnologías digitales, se les preguntó a los músicos desde dónde accedían a internet. Como se puede observar en la Gráfica 3 si bien la gran mayoría de los músicos encuestados tienen acceso a internet desde casa (100%), son recurrentes las conexiones fuera de casa, como comercios (25.64%), oficinas (30.77%) o parques y bibliotecas (20.51%).

Gráfica 3. ¿Desde dónde accedes a Internet?



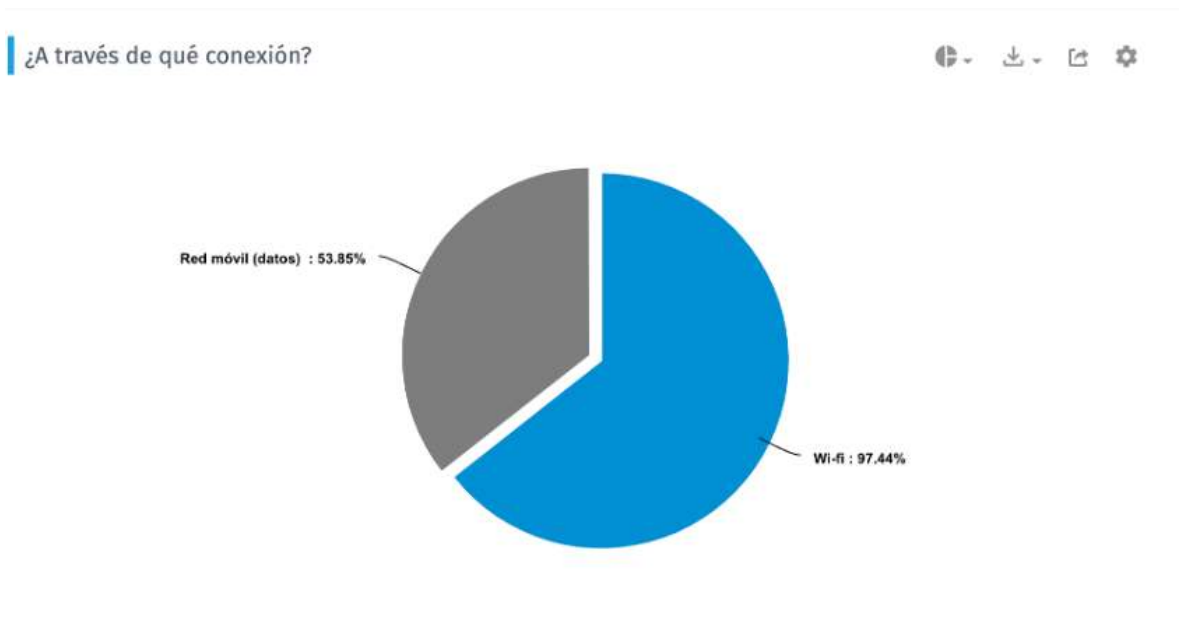
Fuente: Elaboración propia

La conexión a internet desde casa fue una herramienta útil para los músicos, ya que les permitió realizar actividades que les permitían seguir con su quehacer musical. Sin embargo, estas labores musicales, tales como dar clases en línea o realizar transmisiones en vivo, requerían una velocidad de internet considerable. En este sentido, Gabriela (2023) nos comenta "También es importante que te conectes directamente con un cable a la línea de internet, porque luego el wifi es muy traicionero".

Si bien todos los músicos entrevistados contaban con acceso a internet, era recurrente en su discurso que algunos de sus colegas no contaban con este servicio. "Sí, fue duro. Nosotros tuvimos como iniciativa que también a la vez tuvo sus problemas, por lo mismo de que no todos los compañeros tenían el acceso que tú me mencionas". (Dana, 2021)

Por otra parte, Dana (2021) nos comenta que ella pudo seguir con su labor musical gracias a que contaba con una conexión estable a internet y diferentes herramientas musicales. Sin embargo, algunos de sus compañeros músicos no contaban con este acceso. "Pero tuve el privilegio, a diferencia de otros colegas, de tener el equipo completo. Tenía mi consola, pedales, micrófono, audífonos de estudio y la computadora que podía soportar ese tipo de programas y conexión a internet".

Gráfica 4. ¿A través de qué conexión?



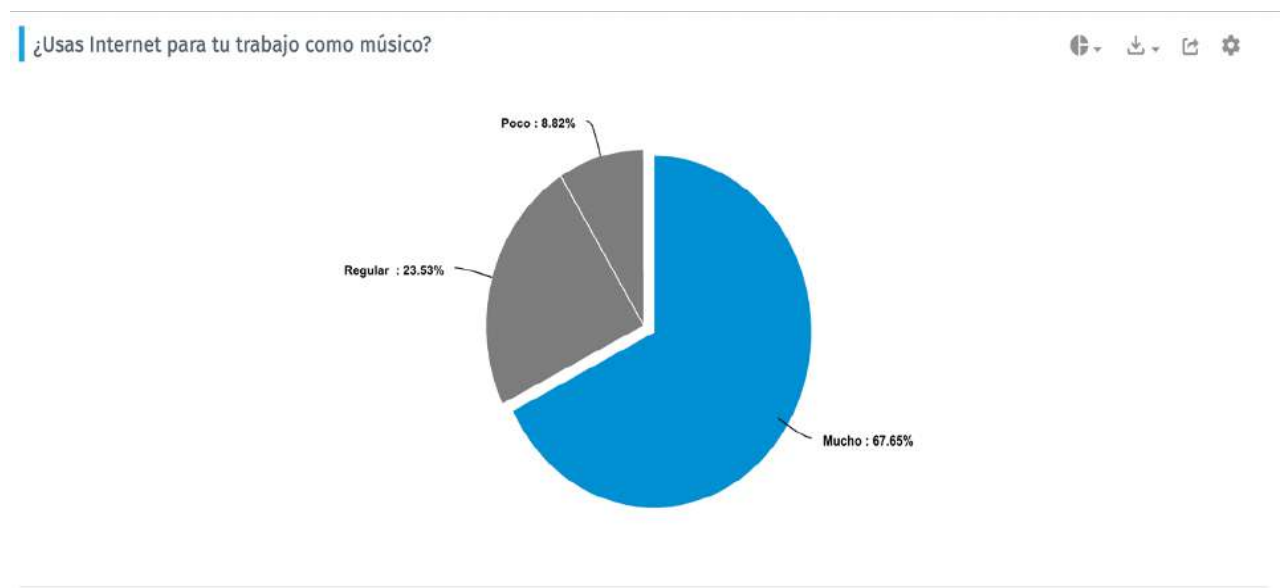
Fuente: Elaboración propia

Bajo esta idea en la Gráfica 4 podemos observar que la mayoría de los encuestados se conectan normalmente internet por medio de una red Wi-Fi 97.44%, permitiéndoles una navegación más estable y duradera, pero el 53.85% de los músicos encuestados también recurren a internet por medio de sus datos móviles lo que sugiere que algunos de ellos podrían estar teniendo problemas para acceder a una red Wi-Fi confiable o de ancho en su hogar o lugar de trabajo, complicando así su quehacer musical, derivado. Obligándolos así a jerarquizar las tareas realizadas para su quehacer musical, con la finalidad de economizar el gasto de sus datos móviles.

El acceso a la red juega un papel relevante para los músicos, ya que como se puede apreciar en la Gráfica 5 el 67.65% de los encuestados considera que usa mucho el internet para su trabajo como músico y solo el 23.53% considera que le da un uso regular, mientras el 8.82% respondió que lo utiliza poco. Esta estadística nos indica que la mayoría de los músicos encuestados utilizan el acceso a internet de manera frecuente y consideran que es una herramienta importante para su trabajo musical. Solo una minoría de encuestados considera que utiliza internet de manera

regular o poco frecuente para su labor musical. Esto sugiere que el acceso a internet es una necesidad importante para los músicos en la actualidad, especialmente en un contexto en el que muchas actividades se han trasladado al ámbito virtual debido a la pandemia.

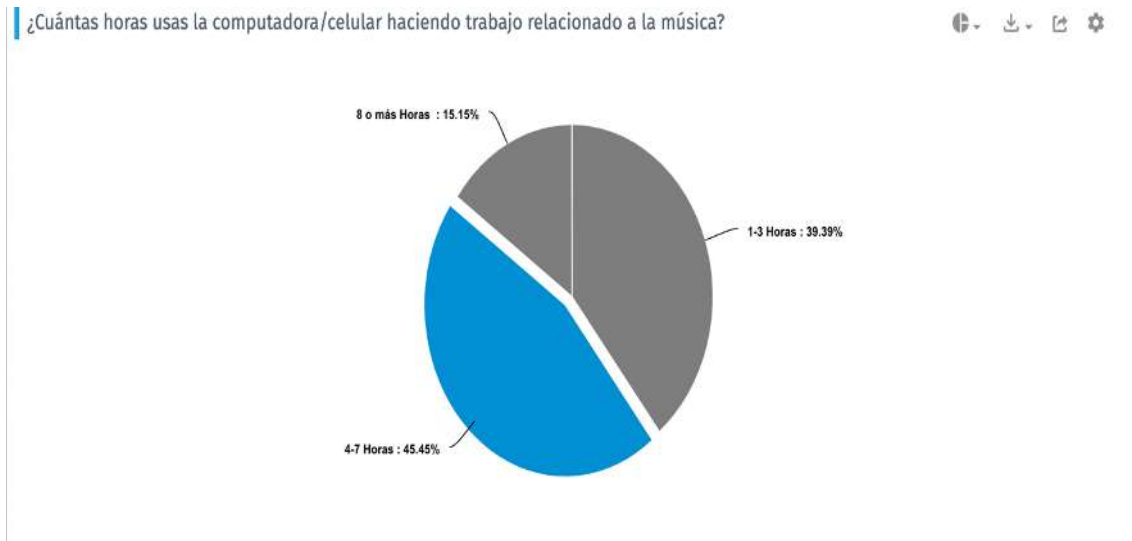
Gráfica 5. ¿Usas Internet para tu trabajo como músico?



Fuente: Elaboración propia

Para una mejor lectura de la Gráfica 5, la Gráfica 6 indica que los músicos encuestados pasan una cantidad significativa de tiempo en Internet realizando actividades relacionadas con la música. La mayoría de los encuestados (el 45,45%) dedicó de 4 a 7 horas diarias a su trabajo musical en línea, lo que indica que Internet se ha convertido en una herramienta crucial para el quehacer musical. El 39,39% de los encuestados dedica entre 1 y 3 horas diarias a su labor musical en línea, lo que sugiere que incluso aquellos que no pasan tanto tiempo en línea todavía encuentran importante el uso de Internet para su trabajo. Es importante resaltar que el 15,15% de los encuestados dedica más de 8 horas diarias a su labor musical en línea, lo que podría ser indicativo de que algunos músicos consideran que el trabajo realizado en Internet beneficia al trabajo musical. En general, los datos muestran que Internet es un recurso valioso para los músicos y que el acceso estable y rápido a la red es fundamental para su quehacer musical.

Gráfica 6. ¿Cuántas horas usas la computadora/celular haciendo trabajo relacionado con la música?



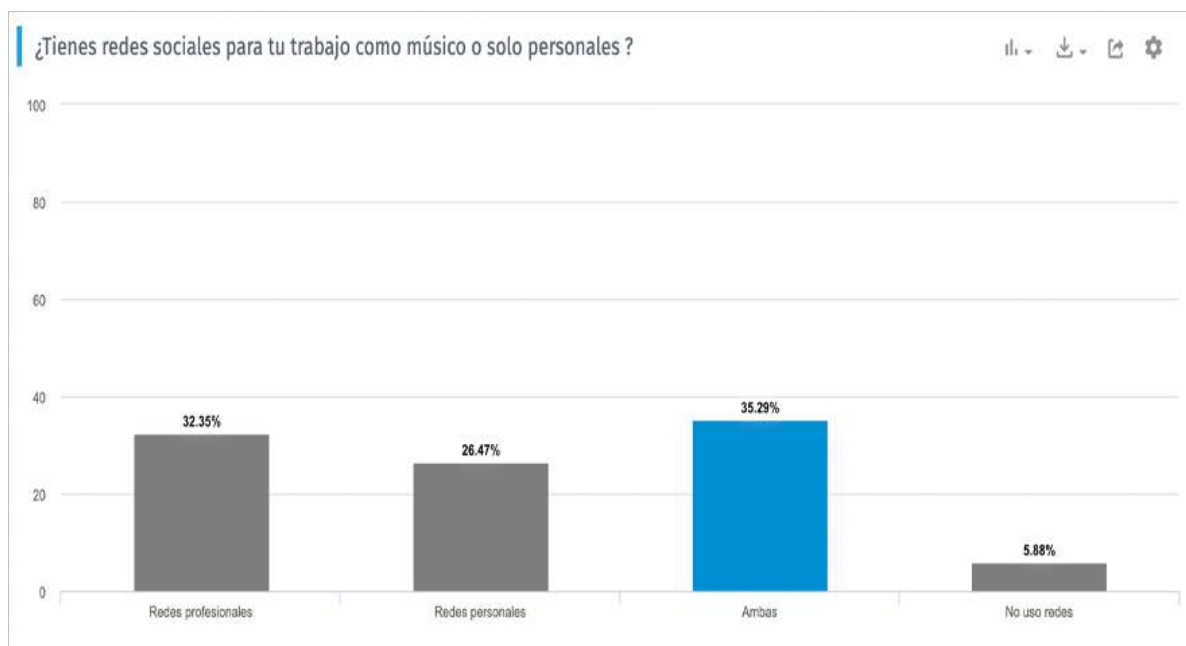
Fuente: Elaboración propia

6.3 Brecha Cognitiva, otra expresión de desigualdad para músicos

La brecha cognitiva se trata de una desigualdad en la capacidad de procesar y utilizar la información que se encuentra en la red. Esta brecha puede tener múltiples dimensiones, como la económica, la educativa y la cultural, y puede manifestarse de diversas formas, como en el acceso limitado a la tecnología, la falta de habilidades para su uso y la limitada comprensión de la información que se encuentra en línea.

Según Crovi (2008), la brecha cognitiva se ha convertido en un problema relevante en la era digital, ya que puede generar una mayor desigualdad social y dificultar la participación plena en la sociedad del conocimiento. En este sentido, esta dimensión de análisis nos permitirá identificar qué tan presente está la brecha cognitiva en los músicos participantes de esta investigación y cuál es la repercusión en su práctica musical, especialmente en el contexto de la pandemia y en su labor profesional como músicos.

Gráfica 7. ¿Tienes redes sociales para tu trabajo como músico o personales?



Fuente: Elaboración propia

En este sentido podemos observar que en la Gráfica 7, el 35.29% de los músicos menciona que cuenta tanto con redes sociales para uso profesional y para uso personal, el 32.35% cuenta solo con redes para uso profesional tales como Facebook, Instagram y más recientemente Tik Tok, mientras que el 26.47% hace uso de las redes sociales solamente para cuestiones personales, por último un 5.88% respondió que no cuenta con redes sociales. El hecho de que el 35.29% de los encuestados utilice las redes sociales tanto para uso personal como profesional puede indicar una mayor habilidad en el uso de la tecnología y en la integración de la vida personal y laboral en línea. Por otro lado, el 26.47% que utiliza las redes sociales solamente para cuestiones personales puede indicar una brecha cognitiva en cuanto al uso de estas herramientas para el ámbito laboral.

Agregado a lo anterior, Antonio (2023) nos comentó que no sabía utilizar las redes sociales de manera profesional para sacar algún beneficio para su proyecto musical: "Yo no sabía manipular muy bien redes sociales. Este... Si fue un desperdicio más grande porque me dí a conocer en redes sociales, no tenía una estrategia como

de marketing, como de esas cosas; muy limitado y muy precario, hasta que empecé a ver el trabajo de los compañeros, el trabajo de otros artistas, otros colegas artistas y dije: ay, ¿por qué no se me ocurrió eso a mí? Hasta ahora, te puedo decir con un poquito de vergüenza que hasta ahora estoy aprendiendo un poquito para explotar el poder de las redes sociales, porque me queda claro que es más grande, más grande y todo".

Por su parte, Virgilio (2023) destaca que su edad puede ser un impedimento para adaptarse a las dinámicas de las redes sociales. Considera que necesita esforzarse más que un joven para que su contenido genere el impacto deseado: "Pero la verdad es que ya con la edad, en mi caso la tecnología se me va quedando, pero relegando ante la tecnología tengo que echarle un poquito más de coco, de ver, experimentar cuando ya chavos de tu edad o más jóvenes tienen todas las herramientas o tienen otra forma estimulada de poderse adaptar más fácilmente a los usos y costumbres de las plataformas que se están dando mucho más y se acelerarán mucho más en la pandemia, ¿no?".

Además, Dulce (2023) nos comenta que tuvo que rechazar una oferta de trabajo durante la pandemia debido a la imposibilidad de adaptarse a plataformas como Zoom o Meet: "Muchas veces me propusieron dar clases de trompeta en línea, la verdad uno que otro sí acepté, pero no me acomodé. Sí, es un poco, no sé, seguramente soy un poco anticuada en ese sentido".

Por último, Dulce (2023) nos expone que para ella y algunos colegas la pandemia les dificulta en demasía su quehacer musical, ya que la alternativa era hacer uso de tecnologías digitales, las cuales ella no sabía utilizar de manera profesional: "Después de que quedaste como muy vulnerable, pues no había una opción para poder buscar algo que fuera fácil, porque en realidad muchos no usábamos y seguimos sin usar esa parte profesional, entre comillas, de los medios, de las plataformas, de todas estas cuestiones digitales, porque pues es todo un rollo dedicarle tanto tiempo, o sea, a

fuerzas que tendrías que ser como un no sé, un creador de contenido sin serlo, ¿no? Fue difícil".

A partir de la estadística presentada y las declaraciones de los encuestados, podemos inferir que existe una brecha cognitiva en el uso de las redes sociales para fines profesionales. Es decir, algunos músicos encuestados y entrevistados pueden estar limitados en su capacidad para utilizar de manera efectiva estas herramientas en el ámbito laboral, lo que podría afectar su visibilidad, alcance y la posibilidad de ampliar su quehacer musical.

Mística(2002) y Tello,(2005) destacan que la brecha cognitiva es más preocupante que la brecha digital, que se enfoca solo en el acceso a la tecnología, ya que en la brecha cognitiva se acumulan los efectos de otras brechas relacionadas con el acceso a la información, la educación.

Tello (2005) destaca la importancia de no solo medir la brecha digital en términos de acceso a la tecnología, sino también en términos de capacidad de procesamiento de información y la habilidad para crear redes de beneficio con otros individuos que puedan mejorar la calidad de vida. En este sentido, Mística (2002) señala que la brecha digital no solo es una cuestión de acceso a la tecnología, sino también de capacidad para utilizarla de manera efectiva.

Por otro lado, la edad y la falta de familiaridad con las dinámicas digitales pueden ser factores que influyan en la brecha cognitiva en el uso de las redes sociales para fines profesionales. Como menciona Virgilio (2023), el esfuerzo que se requiere para adaptarse a las nuevas tecnologías puede ser mayor para personas mayores o menos familiarizadas con estas herramientas. Esto puede generar desventajas para ellos en comparación con aquellos que sí tienen la habilidad y la familiaridad necesarias para utilizar las redes sociales de manera efectiva.

6.4 La brecha económica en la industria de la música

Los músicos se han enfrentado a una serie de desafíos en su labor profesional, desde la cancelación de conciertos y eventos en vivo hasta la necesidad de adaptarse a nuevas formas de trabajo y promoción en línea. Sin embargo, uno de los mayores desafíos que han enfrentado es la brecha económica, que ha impactado de manera desproporcionada a los artistas y músicos independientes. La pandemia ha expuesto aún más las desigualdades económicas que existen en la industria de la música.

La digitalización de la industria musical ha generado una fuerte precarización de los ingresos de los artistas. En particular, la pérdida de las ganancias proveniente de la venta de discos, que solían ser una fuente significativa de ingresos si bien las tecnologías digitales pueden ser útil para algunos aspectos de la industria, también puede generar consecuencias negativas para los artistas. Bajo esta idea Dana (2021) nos comenta “Como ahora toda la industria musical está dada como en la cuestión como más digital, eso ha hecho que se precarice como muchísimo la ganancia por discos que antes era muy significativa para los artistas”.

Aunado a esto Luis (2023) nos menciona que ha logrado recuperar ingreso, gracias a la reanudación de sus presentaciones en vivo, ya que lo que logra monetizar por medios digitales es muy poco “El trabajo es rentable gracias a las fechas de retraso, o sea, yo lo recuperaré y logro generar ese dinero como tal a través de las fechas de las presentaciones en vivo. Pero como tal yo generar o monetizar a través de plataformas digitales te puedo decir que muy poco lo que realmente se puede.”

En este sentido, como menciona Luis (2023), las presentaciones en vivo se volvieron la fuente principal de ingresos para los músicos, con la llegada de la pandemia hubo un cierre obligado de los espacios culturales, afectando significativamente sus ingresos. Dana nos reitera que “Hoy en día, nuestro mayor ingreso es puramente de los conciertos en vivo y bueno, obviamente la pandemia hizo

que se tomaran las medidas de que los primeros sectores que fuesen como censurados totalmente, cerrados, fueron los espacios culturales”

Linda (2023) nos comenta que las presentaciones en vivo eran su única fuente de ingreso, a causa de la pandemia se quedó sin ingresos y tuvo que poner en pausa su formación académica “Yo dije en el momento que yo ya no pueda trabajar, ¿qué voy a hacer? Porque yo no estaba trabajando para pagar la escuela. Entonces de aquí también salía para pagar el internet. Era bien fácil decir nada más: pues si vas a seguir las clases en línea, pero ¿cómo se paga todo lo demás, ¿no? ¿Cómo vas a ayudar en tu casa?”

Además, Dana (2021) nos resalta que otra de las consecuencias que trajo la pandemia fue que el pago por tocar en vivo disminuyó, precarizando aún más su labor musical, llegando a optar por no participar en dichos eventos “Antes de la pandemia se lograba como más espacios de música en vivo, los lugares de gastronomía se pagaban más, ahora se precariza mucho, yo de hecho ya no estoy tocando en esos rubros porque no me parece justo y no quiero precarizar ese trabajo para mi equipo”

Aunque algunos músicos buscaron fuentes alternar de dinero como dar clases, la precariedad económica seguía presente, Luis (2023) nos revela “Como que el arte en general, hablando de cualquier expresión artística, entonces es bien difícil que la educación básica se apoye como tal y que se le logre dar la importancia que al igual que las otras materias, pues es hasta el hecho de estar bien económicamente hablando, o sea el salario que es el que también, pero los maestros de arte, la música muchas veces es inferior al de otro, de otra materia, no sé cuál sea como tal esa idea, pero es algo que pasa actualmente”

Como se verá más adelante, el realizar *Streaming* fue una actividad recurrente durante la pandemia por parte de los músicos, ya sea por iniciativa propia o privada, pero la brecha económica no estuvo ausente en estas actividades, ya que para poder

realizar una transmisión de calidad era necesario invertir cierta cantidad de dinero “Y es la verdad, es complicado a tener dinero para cubrir sus gastos, es la verdad. Y en ese tiempo, si por alguna razón todos estamos más dispuestos a experimentar con nuestro tiempo, a experimentar con la tecnología y ver que que produce. Pero hay otra ahora hay cierta realidad que que complica la situación para estar haciendo *Streaming* de buena calidad con tiempo.” (Todd, 2023)

Cuando la iniciativa para realizar estas transmisiones no venía de los músicos sino de algún particular, el pago por realizarlas era menor a lo que se acostumbraba por una presentación en vivo, aunque el trabajo fuera el mismo o mayor por la poca familiaridad que tenían algunos músicos con los *Streams* “Lo que estaba presupuestado para pagarlos se fue hasta un 80% de disminución del costo de lo que normalmente nos pagaban o que nos iban a pagar en ese 15% que tuvimos se tuvo que ir en pagarle a un equipo de grabación, cámaras, micrófonos, un editor. Cosas que nosotros no podíamos y por más que le hacíamos entender a la gente de que nos contratan, decíamos que era lo que había.” (Virgilio, 2023)

Los músicos han tenido que enfrentarse a la cancelación de conciertos y eventos en vivo, lo que ha tenido un impacto desproporcionado en los artistas y músicos independientes. Las presentaciones en vivo se han convertido en la fuente principal de ingresos para los músicos, pero con la llegada de la pandemia y el cierre obligado de los espacios culturales, se vieron significativamente afectados en sus ingresos.

Es importante destacar que la precariedad económica en la industria musical no es nueva, pero la pandemia ha expuesto aún más las desigualdades económicas que existen. La pandemia y la aceleración de la digitalización de la industria musical han llevado al músico a la necesidad de adaptarse a nuevas formas de trabajo, aunado a esto, la innegable existencia de la brecha económica, cognitiva y de acceso han traído consecuencias negativas para los artistas.

6.5 Usos de Tecnologías Digitales de la Información y la comunicación

La pandemia de Covid19 ha tenido una repercusión sin precedentes en la industria de la música, ya que la cancelación de eventos en vivo ha dejado a muchos músicos y artistas sin la oportunidad de actuar frente a una audiencia en vivo, dejándolos sin su mayor fuente de ingresos, sin embargo, las tecnologías digitales de la información y la comunicación fungieron como una alternativa para llegar a su audiencia y seguir creando y compartiendo su música.

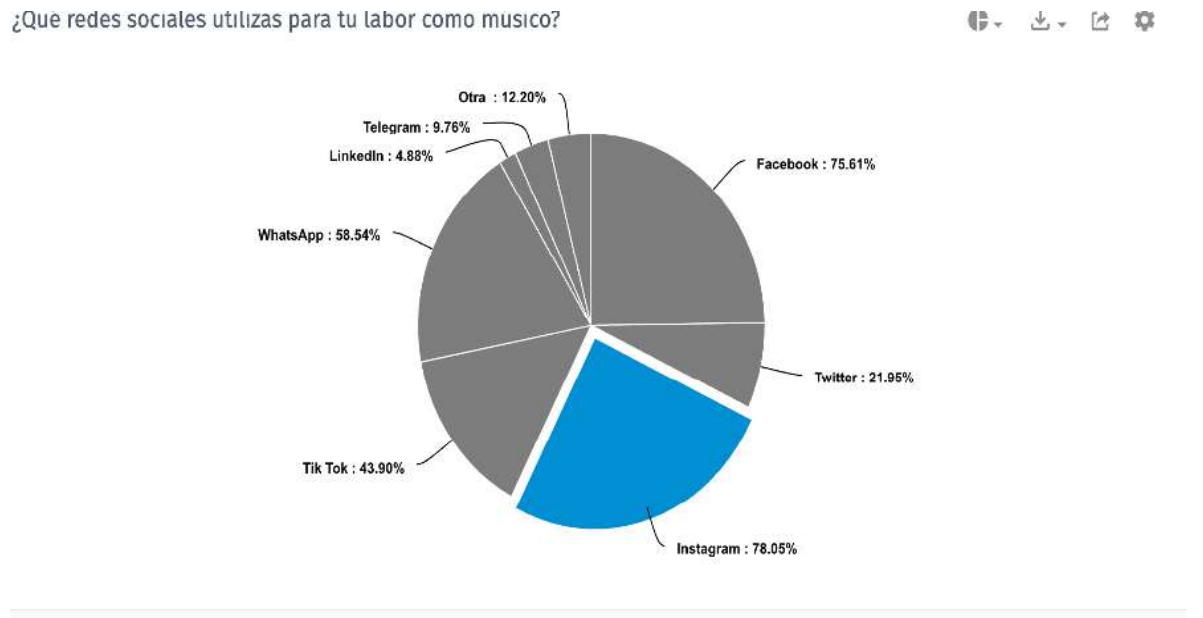
Si bien muchos músicos ya hacían uso de estas tecnologías antes de la pandemia, ésta ha servido como un punto de inflexión y aceleración en su uso. Los músicos han explorado nuevas formas de conectar con su audiencia a través de plataformas digitales como Facebook, Instagram y TikTok, y han utilizado herramientas como transmisiones en vivo, conciertos en línea y colaboraciones virtuales para mantenerse activos y presentes en la escena musical.

Bajo esta idea, se les preguntó a los músicos qué redes sociales utilizaban para su quehacer musical. En la Gráfica 8, se puede observar que el 78.05% usa Instagram, siendo esta la red más utilizada por los encuestados. Por su parte, Facebook es la segunda red más utilizada, con el 75.61%, seguida de WhatsApp con el 58.54%. Tik Tok, que tuvo un crecimiento exponencial durante la pandemia, fue la cuarta red más mencionada, con el 43.90%. Las redes menos utilizadas por los músicos son Twitter, con el 21.95%, Telegram, con el 9.76%, y LinkedIn, con el 4.88%.

Los datos muestran que el 78.05% de los músicos encuestados utilizan Instagram como su principal red social en relación a su trabajo musical. Esta información no es sorprendente, ya que Instagram cuenta con una interfaz amigable, la plataforma permitió a los músicos compartir imágenes y videos, así como realizar *Streamings* durante la pandemia. TikTok, que fue la red social que más creció durante la pandemia, fue mencionada por el 43.90% de los músicos encuestados, esto sugiere

que algunos músicos han utilizado la plataforma de video corto para promocionar su música y llegar a nuevas audiencias.

Gráfica 8. ¿Qué redes sociales utilizas para tu labor como músico?

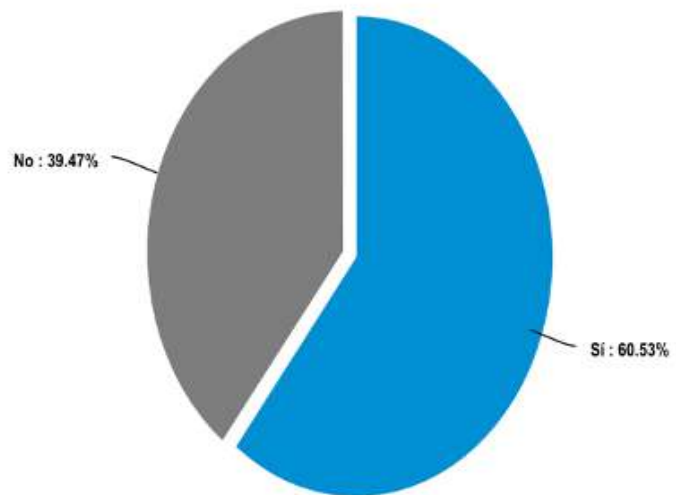


Fuente: Elaboración propia

Bajo esta idea, se les preguntó a los músicos si durante la pandemia empezaron a utilizar alguna red social. Como se puede observar en la Gráfica 9, la mayoría de los músicos (60.53%) encuestados respondió que sí, mientras que solo el 39.47% respondió que no había comenzado a utilizar ninguna red nueva. Más del 60% de los músicos encuestados han comenzado a utilizar nuevas redes sociales durante la pandemia, lo que sugiere que la crisis sanitaria ha acelerado la adopción de estas plataformas en el ámbito musical, esto podría ser resultado de la necesidad de adaptarse a las restricciones impuestas a los eventos en vivo y encontrar nuevas formas de llegar a los fans. Por otro lado, el 39.47% de los músicos que no han comenzado a utilizar nuevas redes sociales podría deberse a la falta de familiaridad o de interés en las mismas.

Gráfica 9. ¿Comenzaste a utilizar alguna red social o herramienta digital a consecuencia de la pandemia del Covid-19?

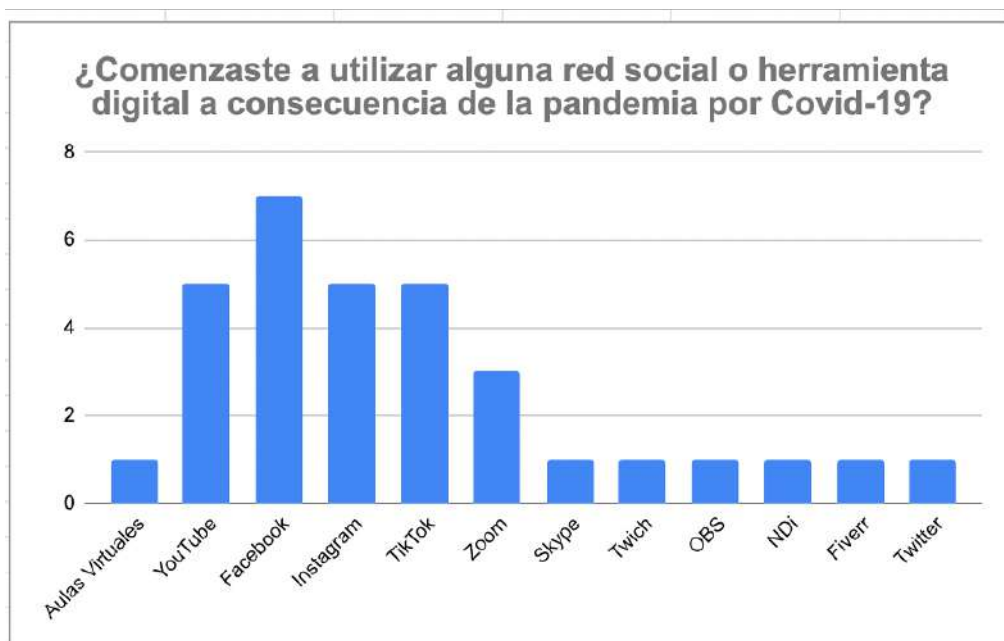
¿Comenzaste a utilizar alguna red social o herramienta digital a consecuencia de la pandemia por Covid-19?



Fuente: Elaboración propia

En la búsqueda de saber cuáles habían sido las redes sociales que los músicos habían adoptado durante la pandemia, se les pidió que especificaran el nombre de cada Red, como se puede apreciar en la Gráfica 10, las redes que más se comenzaron a utilizar fueron, Facebook, Instagram, YouTube y TikTok.

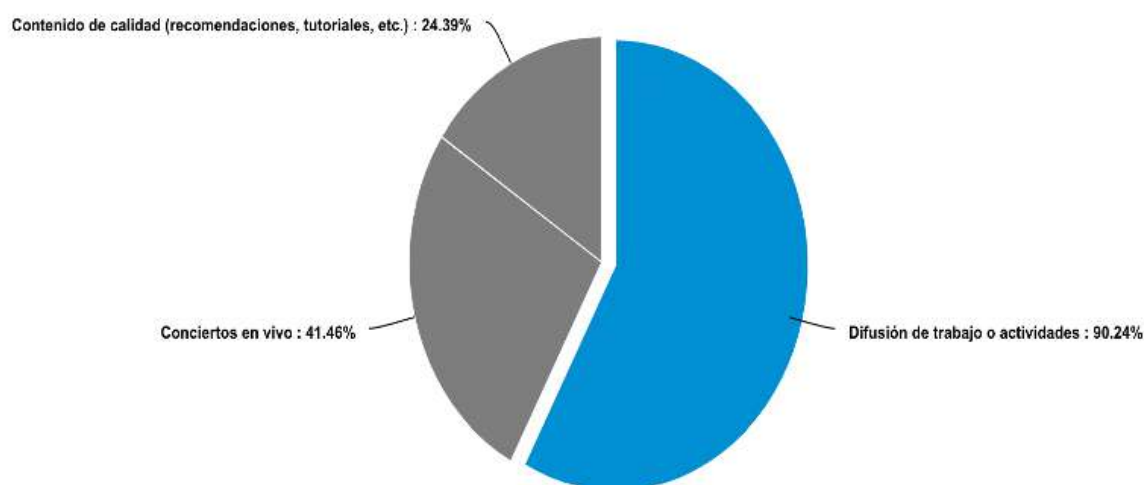
Gráfica 10. ¿Comenzaste a utilizar alguna red social o herramienta digital a consecuencia de la pandemia del Covid-19?



Fuente: Elaboración propia

Con el objetivo de saber cuál es el uso que frecuentemente los músicos dan a sus redes sociales, se les preguntó a los encuestados qué tipo de contenido suelen publicar en sus redes sociales. En el Gráfico 11, se puede observar que el 90.24% de los encuestados respondió que es para la difusión de su trabajo musical, el 41.46% indicó que es para realizar conciertos online y solo el 24.39% dijo usarlas para crear tutoriales o recomendaciones relacionadas con la música. Los resultados de esta indican que la mayoría de los músicos encuestados utilizan sus redes sociales para promocionar su trabajo musical, lo que sugiere que estas plataformas son vistas como una herramienta valiosa para la difusión de su música. Además, el hecho de que una cuarta parte de los músicos utilizan las redes sociales para realizar conciertos online demuestra que estas plataformas también se convirtieron en una alternativa viable para los músicos que buscan mantenerse activos y conectados con su audiencia sobre todo durante la pandemia.

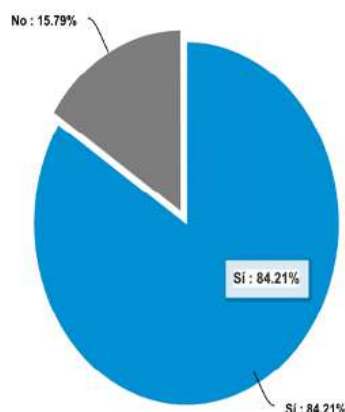
Gráfica 11. ¿Qué tipo de contenido sueles publicar en tus redes sociales?



Fuente: Elaboración propia

En la búsqueda de tener un panorama más amplio de los diferentes usos que los músicos les dieron a las tecnologías digitales, se les preguntó si durante la pandemia habían empezado a utilizar algún software o plataforma que sirviera en su labor musical. En la Gráfica 12, se puede observar que el 84.21% de los encuestados respondió que sí, mientras que solo el 15.79% respondió que no había utilizado ningún software nuevo. El resultado de esta pregunta de la encuesta nos indica que la gran mayoría de los músicos (84.21%) comenzaron a utilizar algún software o plataforma durante la pandemia para apoyar su trabajo musical. Esto podría sugerir que la pandemia aceleró la adopción de tecnologías digitales por parte de los músicos.

Gráfica 12. ¿Comenzaste a utilizar algún software o plataforma durante la pandemia del Covid-19?

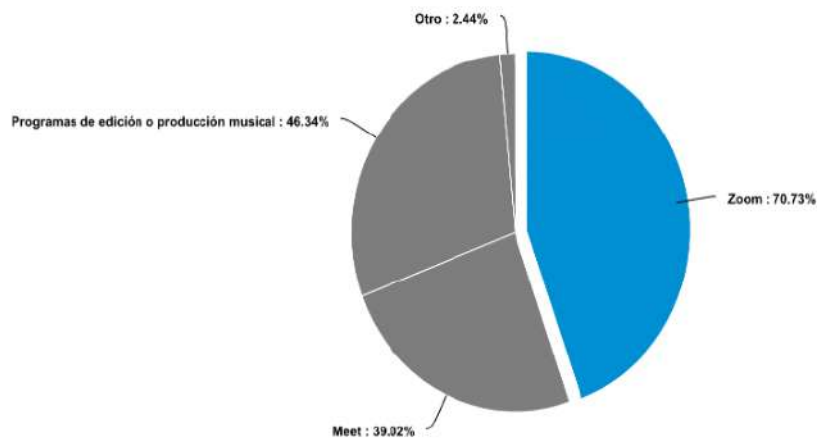


Fuente: Elaboración propia

Con la intención de saber cuáles fueron los softwares o plataformas que empezaron a utilizar durante la pandemia, se les pidió a los músicos que especificaran el nombre del software, en la Gráfica 13, podemos observar que las plataformas que funge como sala de reuniones, zoom (70.73%) y Meet (39.02%) fueron los más descargados.

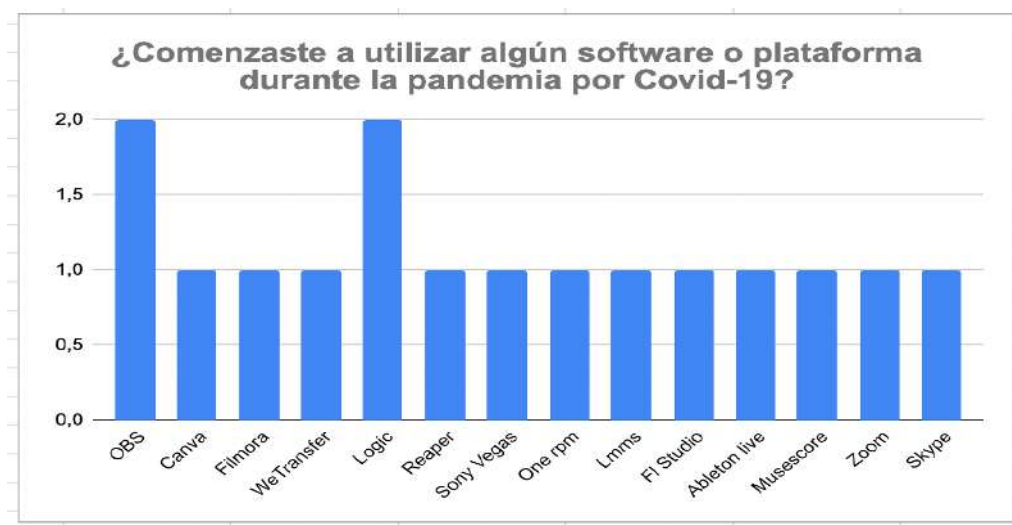
En el entendido de que la cantidad de software y plataformas que los músicos pudieron utilizar para facilitar su quehacer musical durante la pandemia es amplia, bajo el entendido de que el 46.34% de los encuestados mencionó haber utilizado algún software o hardware nuevo, se les invitó a que especificaran el nombre del programa.

Gráfica 13. Programas de edición empleados por las y los músicos



Fuente: Elaboración propia

Gráfica 14. ¿Comenzaste a utilizar algún software o plataforma, durante la pandemia del Covid-19?



Fuente: Elaboración propia

En la Gráfica 14, se puede apreciar que softwares como OBS, un programa de código abierto que sirve para la grabación de video y transmisión en vivo, o Logic Pro y Reaper, que funcionan como secuenciadores permitiendo a los músicos grabar, editar y capturar sonidos, hasta nubes de información como WeTransfer, que permite enviar archivos pesados entre usuarios.

La información recopilada en estas dos preguntas de la encuesta nos permite dilucidar que los músicos recurrieron a una variedad de herramientas digitales, como consecuencia de las nuevas condiciones impuestas por la pandemia, tales como la necesidad de realizar conciertos en línea o grabar y editar su música en un ambiente no presencial, así como dar clase de música en línea usando plataformas como Zoom o Meet.

Bajo esta idea, una de los músicos entrevistados nos comenta que la pandemia le permitió acercarse más a las TDIC, logrando utilizar en pro de su quehacer musical “pues bueno, creo que bueno, nos permitió conocer la tecnología también a mí en lo personal. Cómo hacer tocar la interfaz y poder entrar a aplicar a los programas de música, hacer edición y grabar en mi casa. Eso, eso, pues eso es lo que aprendí con la pandemia. Y pues nada de eso, pues se volvió una herramienta más para mí entonces” (Dulce, 2023)

Además, Roberto (2023) nos menciona que proviene de una formación musical tradicional, pero que durante la pandemia tuvo que ser autodidacta y aprender a utilizar nuevos softwares que le permitieran seguir haciendo música, pero en esta ocasión desde su casa “O sea, con la pandemia fue que me tuve que comprar pues varios programas necesarios de música y empezar a trabajar más cosas, pues con ese tipo de tecnologías. Yo al ser músico, ya te digo, o sea, era más las teclas y se acabó. O sea, ponme una partitura o mándame una grabación y me la aprendo de oreja y ya, pero pero sí, como que investigar más de equipo de sonido e investigar más de programas de software para para tocar en vivo o para grabar y tener un poquito más idea de eso se trabaja en el estudio.”

6.6 Nuevas formas de producir y promocionar música

A consecuencia de la pandemia los músicos se vieron obligados a encontrar nuevas formas de producir y promocionar su música debido a las restricciones

sanitarias y a la cancelación de eventos en vivo. Las TDIC se convirtieron en una herramienta fundamental para los músicos, permitiéndoles adaptarse a las nuevas condiciones y continuar produciendo música de manera creativa. En este apartado nos enfocaremos en analizar el uso que los músicos dieron a las tecnologías digitales durante la pandemia para producir música y cómo adaptaron esta actividad por la contingencia sanitaria.

En este sentido, en un primer momento podemos destacar que, para algunos músicos resultó difícil usar las TDIC para continuar con su quehacer musical, ya que requería de un uso adaptado de ciertos softwares y hardware, tomando en cuenta el contexto pandémico que les impedía reunirse en espacios de grabación convencionales, en relación a lo mencionado Virgilio (2023) nos dice que en el contexto de la crisis sanitaria, su grupo grabó un disco, por las normas establecidas en este periodo le era muy complicado reunirse para ensayar “Hicimos un disco que tenía que ver con un proyecto que tengo que se llama Orquesta de saxofones y la música era nueva, toda la que estábamos grabando y era como 7 u 8 saxofones con una base rítmica de bajo, batería, percusiones latinas, piano y reunirnos todos no fue tan fácil porque tuvimos que esperar los últimos dos ensayos para poder ya reunirnos todos. Y fue complicado porque no todos los espacios te daban un lugar abierto para hacerlo. Entonces era, no fue, no fue fácil, pero tampoco era tan sencillo, era muy caro”.

Fotografía 1. Aprender durante la pandemia



Fuente:

robertoverastegui. (s.f.). Perfil de Instagram del músico y compositor Roberto Verástegui. Instagram
<https://www.instagram.com/robertoverastegui>

Aunado a esto, Cesar Alberto (2023) comentó, que durante la pandemia le fue imposible reunirse con su banda para ensayar, buscaron diferentes programas para lograr grabar y ensayar, pero les resultó muy complicado realizar estas actividades a la distancia ya que siempre existía cierta demora en el sonido “Otra cosa que estoy recordando de la pandemia. Estuvimos buscando diferentes softwares, plataformas para ensayar a distancia encontramos uno, hemos encontrado uno, pero igual. O sea, no dejaba de tener delay, era como una versión beta y no funcionaba. Nunca dimos con uno que funcionara, que fuera práctico”.

Por otra parte Carlos (2023) nos comentó, que desde su perspectiva la música se percibe mejor en vivo, grabar música desde casa le fue complejo ya que estaba acostumbrado a la interacción con sus compañeros y el público “Pero no, no se puede

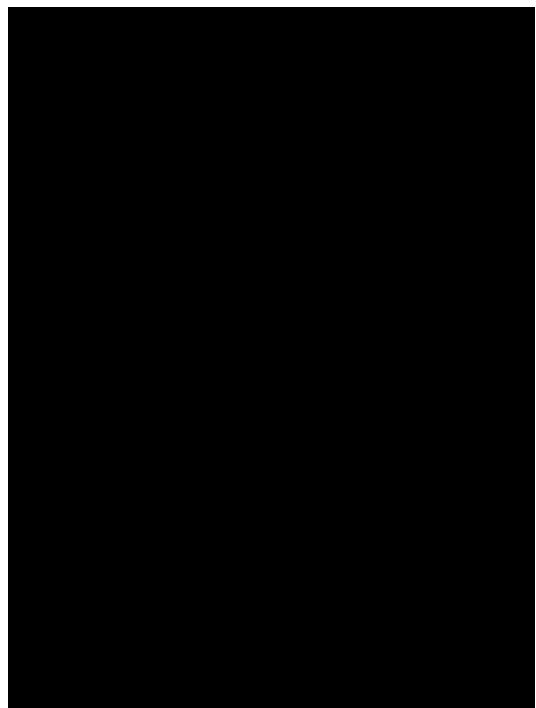
apreciar igual que la música en vivo. Entonces creo que esa fue la la peor limitante. Ya no tienes trabajo. Tuviste que cancelar y luego no tienes el contacto con el público. No tienes el contacto directo con ni siquiera con tus compañeros.”

“Ahora graba todo en tu casa. Me mandas la pista. Ahora yo canto sobre la pista y cuando estás acostumbrado a cantar en vivo, siempre y te digo sin ningún medio, siempre estás cuidándote tu forma de cantar la acústica; llegas y ya cuando estás inspirado hay notas que que a veces se alargan un poco más. Por supuesto, esto no es a capricho, no en ciertos lugares de la de las piezas y el acompañante pues va contigo, están los está uno están sincronizados, no tanto cantante como acompañante y es más padre. Esa flexibilidad y acá no es agárrate y te vas como vaya” Carlos (2023)

Fotografía 2. Ahora grabo todo en casa



Fotografía 3. Adaptar espacios



Fuente: gabrielabernalmusic. (s.f.). Perfil de Facebook de la músico y compositora Gabriela Bernal.

Facebook. <https://www.facebook.com/gabrielabernalmusic>

Fuente :dulceresillas. (s.f.). Perfil de Instagram de la pianista Dulce Resillas. Instagram.

<https://www.instagram.com/dulceresillas/>

Fotografía 4. La música en casa



Fotografía 5. La vida cotidiana



Fuente: toddclouser. (s.f.). Perfil de Instagram del guitarrista Todd Clouser Instagram.

<https://www.instagram.com/toddclouser/>

walteresauMx. (s.f.). Perfil de Facebook del músico y compositor Walter Esau. Facebook.

<https://www.facebook.com/WalterEsaumx>

Ante la constante imposibilidad de grabar en estudios, los músicos tuvieron que adaptar espacios que les permitiera componer y grabar, frecuentemente estos lugares eran sus casas o la de sus colegas. Bajo esta idea, Roberto (2023) nos dijo que durante la pandemia pudo concretar la grabación de cuatro canciones, en colaboración con su compañero de casa, todas producidas en su departamento, con softwares y hardware previamente adquiridos, pero también adaptando ciertos espacios o artefactos de su casa como un closet o escobillas, chamarras, para concretar su obra “Sí. Yo vivía con un amigo que es productor, éramos roomies, y le conté cómo la idea de LP que tenía ya pensada desde hace mucho tiempo y lo empezamos a hacer en el depa, empezamos a grabar las voces en el closet y a grabar con lo que teníamos en casa y entonces fueron cuatro canciones y todas fueron producidas en casa completamente. Solo llegamos a ir a algún estudio de un amigue para grabar voces, solamente, pero todo lo demás fue con instrumentos electrónicos o con sonidos que hacía por ejemplo, como unas escobillas simulando escobillas de batería y es como una chamarra de como haciendo el ruido, de un hecho con un estándar sencillo utilizar muchos recursos que normalmente están disponibles en un estudio de grabación y ahora pues elegimos todo casero”

En este sentido, podemos enfatizar que los músicos supieron adecuar la producción de su obra al acceso tecnológico que tenían previo a la pandemia, Dulce (2023), nos comenta que ella pudo mantenerse activa desde casa gracias a que contaba con ciertas herramientas que le permitieron continuar con su labor musical desde casa, “Sí teníamos interfaz, teníamos un monitoreo. Pues un pequeñito, pequeñito estudio en casa; teníamos micrófonos, interfaces, guitarras. Controlador midi y como que si teníamos varias cosas, pero no es lo mismo que grabar en un estudio.”

Fotografía 6. La producción a pesar de la pandemia



Fuente: dulceresillas. (s.f.). Perfil de Instagram de la pianista Dulce Resillas. Instagram.

<https://www.instagram.com/dulceresillas/>

Por otra parte, se puede destacar que algunos músicos produjeron durante pandemia, por iniciativa de terceros, el estado o festivales independientes incentivaron

a los músicos a grabar, en este sentido Gabriela (2023) nos comentó, que ella colaboró en algunas producciones, “Bueno, la verdad, sobre todo hubo un dónde toda la producción vino a mi casa, hubo otro en donde me dijeron ah, no lo hace tu trabajo con tu celular y ya; y lo grabé en mi casa. Y hubo el festival de Maxei ahí en el festival puso toda la producción, o sea, nada más. Nosotros llegamos y tocamos y ya. Y ellos nos grabaron, editaron y hubo uno del festival de Jazz que nos habían dicho que si teníamos un buen material grabado nos lo compraba.”

Como se mencionó al principio del capítulo, para algunos músicos fue complejo adaptarse al uso de la TDIC, obligados por la contingencia sanitaria, pero en el proceso fueron adecuando su uso, como Carlos (2023) que nos menciona que, derivado del delay provocado por algunas plataformas, tuvo que encontrar nuevas formas de grabar, para que no se perdiera la calidad de su obra “Por WeTransfer me mandan la pista y luego ya sobre la pista ya voy cantando. Entonces fue la mejor manera que encontré, porque por Zoom como hay un retraso, pues ya no, ya no importa. Y luego la parte del show pues tiene otra calidad, entonces uno grababa lo mejor que podía y ya después se grababa la parte del video y para eso me tenía que poner un audífono para ir escuchando la pista. Entonces encontré esa forma de mejor ponerme un audífono y era escuchando la pista, grabar la parte de la voz sola, digamos, con ciertos ruidos exteriores, carros que pasaban todo eso y ya después con un programa, juntarlas y las empatan. Para que sincronizar; pero también como no grabé partes sino toda la pieza de un solo tirón, entonces nada más empatas el inicio y ya todo lo demás ya va empatado”.

Ante las dificultades para darle un uso adecuado a las TDIC, que les permitiera concluir proyectos que iniciaron previo a la pandemia, algunos músicos recurrían a colegas o familiares, que tuvieran un mejor dominio y acceso a estas tecnologías, como Benjamín (2023) que con ayuda de un familiar pudo terminar un proyecto de grabación a la distancia “Todo fue a distancia, incluso, bueno, tengo un sobrino que es pues se dedica más a la grabación, pues tiene ahí su equipo básico como home

estudio, pues él me grabó algunas cosas y desde Whatsapp, o sea, así que creo que darle un buen uso a estas cosas, pues puedes, se te puede facilitar muchas cosas y yo creo que ahorita también mucho este ya dependiendo de la creatividad de cada, pues no sé el el en este caso Alejandro es muy bueno con la tecnología, pues se supo aprovechar este medio porque este teníamos colaboradores que estaban en Perú, otro que estaba en Bolivia, entonces fue muy interesante el equipo de trabajo nunca lo conocimos de manera física, todo era digital, pero esto es muy interesante”.

La pandemia fue un proceso complejo para todos, claramente los músicos no fueron la excepción, para algunos de ellos poder continuar con su labor artística, a la distancia o encerrados por las medidas sanitarias fue de gran ayuda, como nos menciona Walter (2023) y su proceso de producción de su disco durante la pandemia “Así que grabamos durante Pandemia, que fue también un aliviane. Había que tener muchas medidas y lo que sea, pero fue un alivio estar encerrados 22 días en un estudio que no es lo mismo que estar encerrado en el otro lado. El estudio es muy divertido y el simplemente estar haciendo música todo el día es una diversión totalmente pandemia. O sea, estamos 22 días ahí encerrados en un estudio”.

Bajo esta idea Roberto (2023), nos comenta que las obras producidas durante la pandemia tienen una carga emocional diferente, una sensibilidad producida por el encierro y la incertidumbre provocada por la pandemia “Pues siento que el trabajo en sí de grabar el disco no fue muy distinto. Era sí, estábamos mucho más sensibles que si lo hubiéramos grabado en otro momento (...)un poco por lo mismo, siento que las emociones y cómo vivimos todo sí fue distinto y siento que eso sí afecta de manera positiva en la forma en la que o o en el sonido del disco te dicen que se puede sentir un disco ahí muy sensible, que es un disco muy bonito y que tiene que ver también con eso, porque como estábamos todos muy tocados ahí del corazón.”

Por otra parte, Virgilio (2023) nos comenta de la necesidad que tienen los músicos de estar constantemente produciendo, tanto por goce personal como por

necesidad económica, los cual los llevó a que durante la pandemia siguieran produciendo y generando música “Debe hacer música, porque necesitamos hacer música para para disfrutarlo, para seguir creando, haciendo lo que hacemos, pero también para compartir nuestro trabajo y también para generar ingresos y son esos tres factores, elementos de lo que tuvimos que ajustarnos y ya salieron unas cosas interesantes entre grabaciones, streaming, las dos cosas. Pero sí fue un proceso difícil, complicado”.

Fotografía 7. A producir y colaborar, durante el confinamiento



En este sentido, Cesar Alberto (2023) nos mencionó que durante la pandemia comenzó a producir cover de distintos artistas, tanto con su banda, como en solitario y hasta en colaboración con algun colega que invitó a colaborar con él, menciona que esas grabaciones se pueden consultar en la red social Youtube “Empezamos a grabar covers, empezamos a hacer covers, versiones nuestras de covers, de covers de Juan Gabriel, de los Jackson, de los Invasores, creo que hicimos unos; los subiamos a YouTube nada más, esos no están en Spotify. Entonces... qué más, yo empecé a grabar covers también yo y obviamente solamente batería, empezaba a grabar con los Lick como ejercicios. Les pedí a otras personas que participan conmigo, que hiciéramos las colaboraciones que aumentaron bien en ese entonces; él me hablaba para que grabara alguna canción, algún cover y grabarme en video y hacer un video donde estaríamos los dos tocando y todo ese rollo.”

6.7 Distribución y Promoción, durante la pandemia del Covid-19

La llegada de las tecnologías digitales de la información y la comunicación ha transformado la forma en que los músicos promocionan y distribuyen su obra. Con el uso y la creciente popularidad de las plataformas de streaming y las redes sociales, los artistas tienen la oportunidad de llegar a diversas audiencias de una manera más accesible.



Fotografía 8. Nuevas maneras de conectar con el público

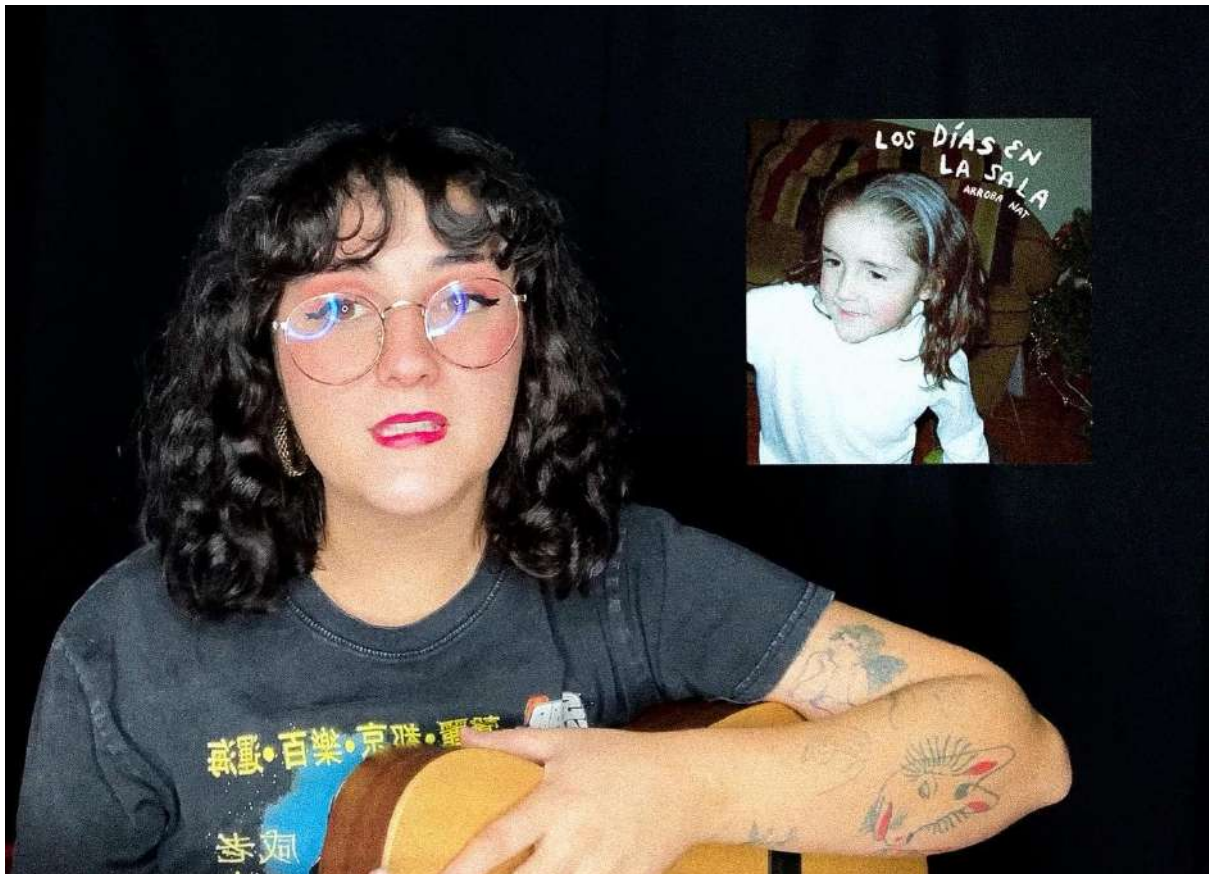
Fuente: MicroR. (s.f.). Perfil de Facebook de la agrupación Micro-ritmia del músico y compositor Ernesto Martínez. Facebook. <https://www.facebook.com/MicroR>

La pandemia por Covid-19, sin duda aceleró estas dinámicas, las restricciones sanitarias y la cancelación de eventos en vivo, provocaron que los músicos tuvieran que explorar nuevas formas de conexión con su público a través de conciertos en línea y lanzamientos de música de manera digital, la promoción de estos eventos también sufrieron modificaciones durante este periodo. Esta transformación en la promoción y distribución musical ha cambiado las dinámicas existentes dentro de la industria musical, al tiempo que ha planteado nuevos desafíos para los músicos, en este sentido, Dulce nos menciona que “de las redes sociales por supuesto que hubo un antes y un después. Creo que como músico también. Si no estás en las redes y el trabajo no está ahí, pues simplemente no existes. Entonces antes era el disco compacto. Si no tenías un disco compacto, este es tu carta de presentación. Yo siempre he dicho que es la más cara. Está presente con más ganas, pero es necesario.”

Bajo esta idea, podemos destacar que previo a la pandemia, los músicos ya hacían uso de las tecnologías digitales para promocionar productos de su proyecto musical o hacer saber a sus públicos de próximas presentaciones. A raíz de la pandemia por Covid-19 las dinámicas de promoción cambiaron, ya que la inexistencia de las presentaciones en vivo, obligó a los músicos a brindar otros servicios, tales como conciertos online o clases a distancia, actividades frecuentes por parte de los músicos durante este periodo, en este sentido Dana nos comenta que “Internet yo solamente lo utilizaba como medio de difusión, marketing antes de la pandemia si lo utilizaba, también como medio para vender boletos o merchandising, o hacer anuncios, pero no para hacer conciertos o para dar clases, eso si fue propiamente de la pandemia”

En la búsqueda de llegar a nuevos públicos y encontrar nuevas formas de generar ingresos durante la pandemia, algunos músicos comenzaron a utilizar softwares, los cuales les permitieron vender contenido exclusivo de su obra, entre mayor era la aportación de su fans, más contenido podían consumir, bajo esta idea Dulce nos comenta “Patreon es como con base patrocinadores es como... tú ofreces contenido exclusivo, contenido que no ha tenido lugar ni un YouTube ni nada, contenido a gente que da a una mensualidad una membresía. Entonces te manejan en varios niveles. Dependiendo los niveles es el contenido que vas a soltarlo al público.”

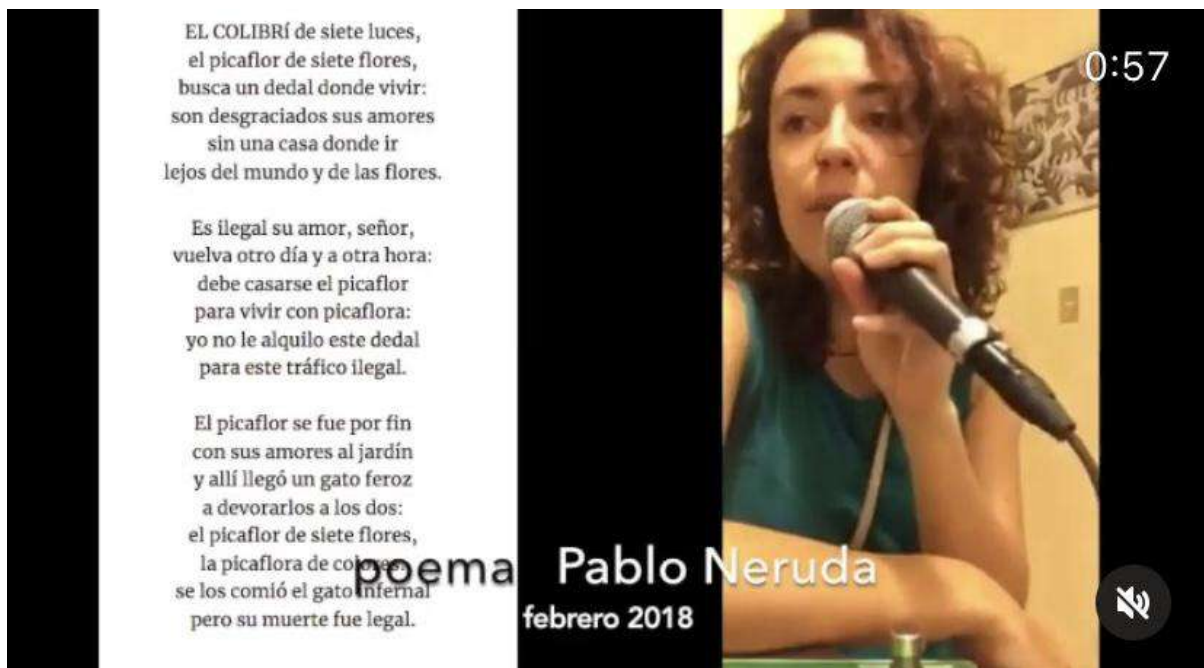
Fotografía 9. Usando Patreon para conectar con el público



Fuente: arrobanat (s.f.). Perfil de Facebook de la músico y compositora Arroba Nat.
<https://www.facebook.com/arrobanat>

Por otra parte, los músicos empezaron a compartir no sólo su obra, sino también contenido de calidad para sus públicos, aprovechando que a causa del confinamiento, las personas comenzaron a consumir diversos contenidos en las redes, aprovechando sus habilidades artísticas para seguir presente ante sus espectadores, en este sentido Cesar Alberto nos comentó “Si bien Un chingo, el compartir, compartir conocimiento, compartir por medio de videos. Compartir en Facebook, compartir. Estar enfocado un poco. Es que yo siento que es una combinación de dos cosas ser como que ¿qué le gusta a la gente qué la entretiene? Que consume la gente cuando está encerrada en su casa y que te gustaría hacer y que puedes hacer.”

Fotografía 10. Qué consumen las personas en redes sociales



Fuente: gabrielabernalmusic(s.f.). Perfil de Facebook de la músico y compositora Gabriela Bernal "jade".
Facebook. <https://www.facebook.com/gabrielabernalmusic>

Con la intención de generar contenido amigable y fácil de consumir para su público, Cesar Alberto menciona que aunque algunas canciones o géneros no eran de su total agrado, si al público le gustaba o era una canción de algún artista *Mainstream*, y lo ayudaba a mantenerse presente, recurría a adaptar ciertas canciones con su sello o género musical, "Por ejemplo, si yo se hacer, si se toca el teclado, vamos a hacer la última canción de hoy que J Balvin, que a lo mejor a mí no me gusta el reguetón, pero a mí me gusta más la cumbia o la música clásica. Vamos a adaptarla a ese rollo y vamos a sacarla luego para que el público se entretenga."

Además, ante la necesidad de generar más contenido para sus redes sociales o transmisiones en *Streaming*, los artistas se vieron obligados a alfabetizarse digitalmente, marcando la pandemia un antes y un después en su labor musical, en este sentido Virgilio nos comenta que "Antes de la pandemia lo que nosotros hacíamos era contratar a alguien externo y pedirles que hicieran nuestros videos, todo este rollo. Pero no era algo que todo el tiempo lo hacíamos"

Aunado a esto, Virgilio reitera que las dinámicas dentro de su banda cambiaron a raíz del Covid-19, post pandemia aprovechan las reuniones no solo para ensayar, sino también para generar contenido, vídeos sobre todo, que les sean útiles para promocionar próximos conciertos, en un intento de adaptarse a las nuevas exigencias de la industria musical “Ahora cada vez que nos reunimos, hacemos un video o hacemos algo para algún concierto, hago un te digo ya una persona de mi cuarteto que ya aprendió hace los videos de alguna manera los hace mucho más fluidos para la difusión de los eventos, etcétera, etcétera. Pero sí, en realidad yo creo que lo más importante es cómo... Pues adaptarse a lo que hay y esa adaptación es tratar de buscar que de hecho eso es lo que nosotros hemos hecho con el cuarteto.” (Virgilio, Querétaro, 2023).

Previo a la pandemia, la industria de la música ya estaba completamente relacionada con las redes sociales, pero durante este periodo, las lógicas de los contenidos que se consumen sufrieron algunos cambios, los músicos entendieron estas transformaciones en este ecosistema y adaptaron sus contenidos, bajo esta lógica Virgilio nos comenta que “Nuestro mercado también es más fuerte, está en Instagram, pero también como cambia muy variante mente las formas para el Instagram, pues estamos buscando tratar de tener como más presencia, ¿no? No, no nos interesa hacer vídeos más largos. La gente ya no los ve más allá de un minuto ya les da mucha pereza, ¿no?”.

Sumado a esto y derivado del arribo y la popularización de nuevas redes sociales, (véase tabla 9), los intérpretes además de adecuar sus contenidos, también tuvieron que empezar a utilizar nuevas redes sociales, como tik tok, en este sentido Antonio nos comenta “Las redes interactúe más en Facebook. Empecé a meterle mano poco a poco a Instagram y le empecé a meter mano a Instagram porque vi que se estaba poniendo de moda. Entonces dije no me puedo quedar atrás, necesito meterme a esto, ¿no? Ahorita, por ejemplo, ando muy rejego con TikTok, pero la voy a tener que usar TikTok porque necesito explotar y ya tengo algunas ideas de contenido

musical para hacerlo y ya nadamas me falta hacerme el tiempo para hacerla Hoy el tiempo nombra la hora, pero si le sumamos Facebook, luego Instagram y uno futuro va a ser también TikTok.”

Fotografía 11. Los músicos generando contenidos para redes sociales



Fuente: saxodia. (s.f.). Perfil de TikTok de la agrupación Saxodia. TikTok.
<https://www.tiktok.com/@saxodia>

También Natalia nos comenta que durante la pandemia empezó a utilizar redes que en las que previamente no interactuaba tanto, como Facebook, red que utilizó para conocer la obra de otros artistas, pero también en este lapso comenzó a utilizar la red social TikTok “Pues como que Facebook no lo usa tanto y justo ahí empecé a interactuar mucho porque empecé a hacer playlist y les decía como decía déjenme su proyecto por escucharlo. Entonces como que se hizo mucho ahí. Pero al mismo tiempo también usé Tiktok”.

Bajo esta misma lógica, Virgilio nos menciona que en su banda generar contenido bajo la lógica de Tik Tok, vídeo realizando arreglos de anime o series famosas para conectar con nuevos fans “Y tal vez la genialidad que tiene TikTokers que es un poquito, resumes porque lo que es un proyecto, entonces a veces solamente ponemos pedacitos de cosas que nosotros estamos haciendo, por ejemplo de música de animé que es un proyecto nuevo que hicimos. Ponemos algo de los arreglos de música de estudio Ghilbi y o este o de, no sé, Diamond Slayer al estilo¿ no?”.

Por último, podemos destacar que los músicos durante el periodo de contingencia, sabiendo que no podían realizar su labor artística de manera presencial y que derivado de ello había una lejanía con sus públicos, buscaron hacerse presentes en diversos espacios digitales, para seguir presentes, ya que desde su perspectiva si desapareces o dejas de estar presente por un tiempo prolongado, es probable que pierdas adeptos a su música, bajo esta premisa Cesar Alberto nos comenta “pues he de buscar la manera de de seguir vigentes, de estar presentes, de de seguir saliendo o de seguirle apareciendo a la gente en el, en el internet, en Facebook y en todos lados. Busqué la manera de no desaparecer de su público, porque cuando alguien desaparece su público por un medio. Es prácticamente como si ya no existe el grupo y cuando vuelve otra vez a derramar público otra vez, casi, casi de cero

6.8 Los conciertos en Streaming, una alternativa

Durante la pandemia de COVID-19, los músicos se vieron enfrentados a la imposibilidad de presentarse en vivo debido a las restricciones de distanciamiento social y los cierres de lugares públicos. Sin embargo, en medio de esta situación desafiante, surgió una alternativa tecnológica: los conciertos en streaming. Estos eventos virtuales permitieron a los artistas compartir su música con sus públicos desde la comodidad y seguridad de sus propios hogares o estudios. A través de plataformas en línea y redes sociales como YouTube, Facebook Live o Instagram Live,

los músicos pudieron conectarse con su audiencia en tiempo real, brindándoles una experiencia inmersiva y enriquecedora. Los conciertos en streaming no solo proporcionan una alternativa para mantener activa la industria musical, sino también una posibilidad de distracción para los músicos y audiencias durante un periodo de incertidumbre.

Fotografía 12. Los conciertos en streaming



Fuente: kumantukxuxpemusica (s.f.). Perfil de Facebook del músico Kumantuk Xuxpë.
<https://www.facebook.com/kumantukxuxpemusica>

Bajo esta idea, podemos descartar lo dicho por Dexter, quien afirma que la industria de los conciertos vía streaming existía previo a la pandemia, sobre todo entre músicos jóvenes o DJ's, quienes hacían uso de plataformas como Twitch para compartir su obra de manera online, pero fue derivado de la pandemia que el uso del Streaming empezó a ser más recurrente entre los músicos sin importar la edad o el género musical en el que se desarrolla su obra "A partir de la pandemia se volvió como una necesidad como de ingreso, este boom que te platico de sus conciertos pagados de todo tipo de artistas, de rock, en acústico, DJ's, que pues también tenía ya como ratito más de tendencia de los DJ's con Twitch y estas plataformas de *Streaming* y estos grupos de artistas más jóvenes que están acostumbrados a de repente hacer un live en Instagram o Tik Tok mostrando su música, pero fue la pandemia que trajo este cambio a los grupos, bandas, artistas, proyectos como más de la música tradicional de una banda tocando instrumentos y pues nada".

Fotografía 13. Los conciertos desde casa



Fuente: SecretariaDeCulturaMunicipal (s.f.). Perfil de Facebook de la Secretaria de Cultura del Municipio de Querétaro. Facebook. <https://www.facebook.com/SecretariaDeCulturaMunicipal>

Como se mencionó anteriormente, la imposibilidad de tocar en vivo, llevó a los músicos a buscar alternativas de manera casi obligada, por lo que los músicos que no contaban con los artefactos tecnológicos necesarios para entrar en esta nueva dinámica se vieron obligados a adquirirlos “Con el cierre de todos los escenarios y de todos los conciertos públicos y de la concentración de personas, pues se tuvo que recurrir a la tecnología, en este caso a los conciertos virtuales, y esto llevó a la cuestión de tener que comprar y adquirir productos que fueran más tecnológicos, que nos permitieran grabar un buen audio y que tuviéramos la opción de poder grabar a muchos músicos a gran distancia y está en su casa que aquí en su casa”.

En este sentido, los músicos que ya contaban con instrumentos o hardwares para realizar *Streaming*, se encontraron con otro problema, ante la inexperiencia para realizar este tipo de eventos *Online*, tuvieron que apostar por el autoaprendizaje para llevarlos a cabo, relacionado a esto, Nat nos comenta “Desde mi casa tengo interfaz y tengo mi computadora y cable de micrófono. Entonces no me acuerdo si fue pregrabado, si fue en vivo, entonces fue parte de un proyecto, porque uno tiene que aprender a utilizar todo y era usar varias cosas de YouTube y otros programas externos para poder transmitir en vivo. Fue mucho de prueba y error. Estuve probando mucho y acomodé un espacio en mi, en mi depa y conecté mi guitarra, mi micrófono y así me lancé”.

Fotografía 14. A transmitir en redes sociales, ante las cancelaciones en conciertos.



Fuente: Gabriela Bernal "jade" (s.f.). Perfil de Facebook de la músico y compositora Gabriela Bernal. Facebook. <https://www.facebook.com/gabrielabernalmusic>

Aunado a esto, los músicos buscaban producir con la mayor calidad posible, por lo que optaron por redes sociales o plataformas que les permitieran transmitir con calidad, pero derivado de su inexperiencia y de la complejidad que algunas plataformas digitales para transmitir en *Streaming*, optaban por utilizar las redes sociales de meta, por la facilidad que estas brindan para los en vivo, sacrificando la calidad de la transmisión, relacionado a esto Nat nos comenta “Justo lo que se trataba de hacer era con una cámara de video profesional, pasar ese feed a otro programa y de ese programa a YouTube, pero pues la gente cree que pedí para eso no está como bien preparado para poder transmitirlo. Creo que hubo muchos problemas de conexión, porque pues si el Instagram es la manera más fácil de transmitir, pero pues la calidad es la de tu teléfono, no tiene manera de conectar audio directo entonces, pues no, pues no es lo mismo”.

Por su parte Gabriela, mencionó que por la pandemia tuvo cancelaciones de sus presentaciones en vivo, por lo que decidió hacer transmisiones en vivo, reconociendo que por su desconocimiento en esta actividad, sus Streamings eran de

marca calidad, pero de manera autodidacta fue mejorando la calidad de su contenido “de hecho luego luego que nos cancelaron (por la pandemia) se puso de moda lo de hacer lives no y si llegamos, si llegamos a hacer varios. Llevamos a hacer un live por Face, pero ahí bueno con una calidad medio mala porque era la cámara de mi compu y pues ya esta medio chafilla y el audio también, bueno, tenemos ahí una caja de audio, pero tuvimos algunos problemas por la conexión ¿no? Y ya después de eso ya vimos cómo, o sea, vimos las partes que nos habían fallado y seguimos haciendo lives pero ya con una calidad así muchísimo mejor. (Gabriela, 2023).

En este contexto, para Dulce la posibilidad de realizar *Streamings* brindó dos grandes posibilidades a los músicos, en un primer momento seguir activos con sus seguidores, mostrar de una manera diferente su obra, pero también como una manera de sentirse ocupados ante el desazón de la situación “Y bueno, se volvió, se volvió una tendencia. Digamos que todos los músicos eran la salida que buscábamos para, digamos, con dos finalidades una, seguir mostrando nuestro trabajo. La segunda, buscar algo que hacer también porque están encerrados en casa también por una cuestión muy difícil para todos.”

Fotografía 15. La tecnología nos permitió mantenernos en activo.



Fuente: FilarmonicadeQueretaro. (s.f.). Perfil de Facebook de la Orquesta Filarmónica del Estado de Querétaro. Facebook. <https://www.facebook.com/FilarmonicadeQueretaro>

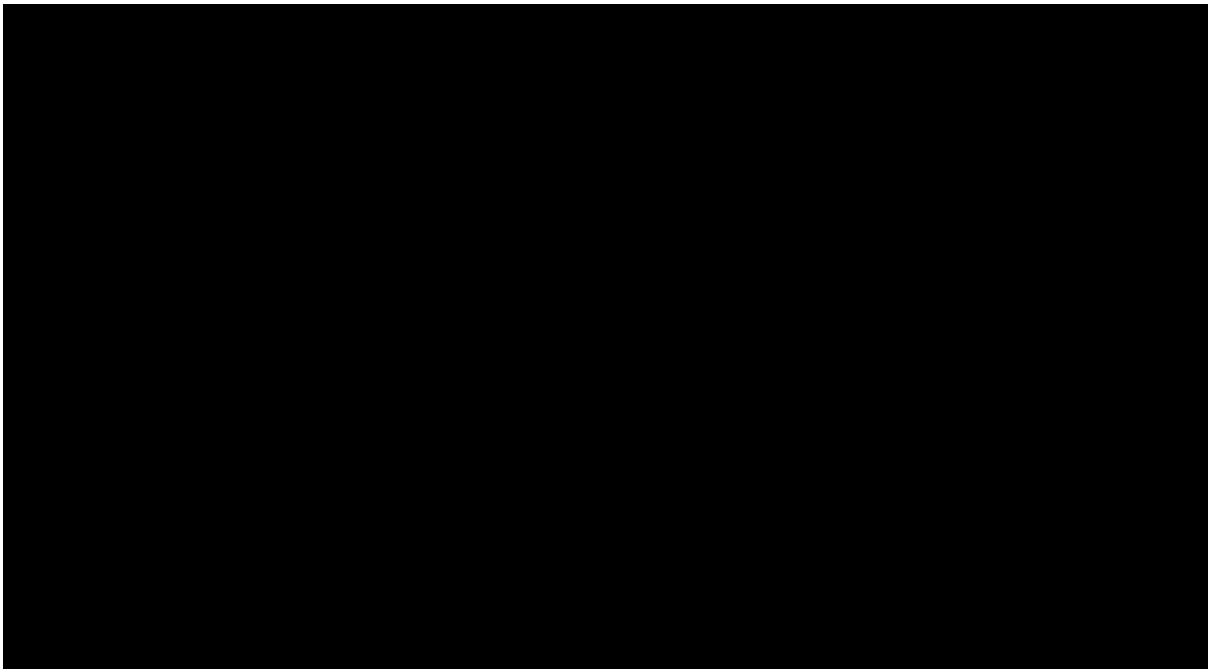
Fotografía 16. Conciertos en vivo, vía streaming.



Fuente: robertoverastegui. (s.f.). Perfil de Instagram del músico y compositor Roberto Verástegui. Instagram <https://www.instagram.com/robertoverastegui>

Bajo esta lógica Antonio, comentó que si bien durante la pandemia realizó *Streamings*, el objetivo de estos no era monetizarlos, sino disfrutar de las sesiones e interactuar con su público “Hicimos tres lives en toda la pandemia. Me acuerdo este pero bien chido porque nos dimos cuenta de que estuvo muy buena reacción de las personas, como era algo que estábamos haciendo entre amigos, que era el objetivo era disfrutarlo, no venderlo, pero sí disfrutarlo”.

Fotografía 17. Las plataformas digitales para convivir con el público



Fuente: alienigenasejdales. (sf). Perfil de Instagram del proyecto musical "Alienígenas Ejidales".
Instagram. <https://www.instagram.com/alienigenasejdales>

En un uso ampliado del Streaming, algunos músicos lo usaron no solamente para compartir su obra musical con sus fans, sino también con la intención de convivir con ellos a la distancia, en este sentido César nos comenta que, ante la imposibilidad de tocar en vivo y la desesperación que provenía de ello, a su grupo se le ocurrió que después de hacer una sesión de *Streaming*, se llevará a cabo un *Meet and Greet* virtual con algunos asistentes, donde pudieran convivir con ellos “En un arranque de locura-desesperación hicimos un evento que se llamó La Carne Asada, que este evento fue un show en vivo de Nunca Jamás, pero en línea vendimos boletos en línea, tuvimos patrocinadores e hicimos como un pequeño programa de televisión, algo así presentando el show, y al final vendimos boletos aparte para un *Meet and Greet* como el after party le llamamos donde pues ya estuvimos piteando, cenando y hablando pendejada y media.”

Si bien, el acceso al *Streaming* tenía un precio y el *Meet and Greet* otro, estos ingresos no fueron redituables para los músicos, ya que los costos de producción y las horas invertidas para realizarlo superaron lo ingresado por el evento “Creo que nos

cayó algo de feria en el show, pero no fue tan redituable para la chinga que era, pues para organizarlo” Cesar Alberto (2023).

En el sentido del uso ampliado que los músicos le dieron al Streaming, Dexter nos comenta sobre la participación de su banda en un evento patrocinado por la marca Levi’s, esta empresa brindó los requerimientos técnicos para realizar este concierto de *Streaming* “vi fue que muchos artistas al final tenían que acceder a hacer estas cosas de marca. Por ejemplo: Caloncho. Levi’s va hacer una transmisión del Día de la Tierra y pues invitaban a Caloncho a grabar un concierto que se iba a transmitir en vivo”.

Aunado a esto, Dexter nos mencionó que también realizaron conciertos *Streaming* donde además de presentar su obra; por medio de la plataforma Zoom pudieron convivir con sus asistententes, en una especie de *Meet and Greet* “hicimos mucho esto de tocar en Zoom's, que la graduación del Tec de “Fin de Año con Caloncho en vivo” y pues era una producción grandísima que incluía música, pero incluía varias cámaras, una transmisión bien ambiciosa para todos los campus del Tec”.

Como pudimos dar cuenta previamente, no todos los *Streams* realizados por los músicos fueron por iniciativa propia, por diferentes circunstancias como los costos de producción, el desconocimiento en el uso de los hardwares o las plataformas, así como un desinterés genuino de los músicos, fueron algunos de los factores para la no realización de estos eventos *Online*. Por otra parte y como también dimos cuenta, algunas marcas, escuelas, empresas o noticieros, tuvieron injerencia en la realización de estos shows digitales, en este sentido, Luis Alonso nos comentó, que un noticiero lo invitó a realizar un sesión en *Streaming*, la empresa aportó lo necesario para poderla llevar a cabo, ya que a él le fue muy complicado realizar este tipo de contenido durante la pandemia “me invitaron por parte de algunos medios locales como ADN Noticias que ellos tenían que empezar a sacar como una serie de conciertos o sesiones virtuales. Ellos venían acá a la casa, a traer tanto el equipo y logramos hacer una transmisión en vivo. Yo hasta la fecha no soy muy bueno en crear tanto contenido,

porque si demanda mucho tiempo y no por el hecho, por ejemplo, estar en casa quiere decir que tuviera todo el tiempo para estar trabajando en ello.”

Fotografía 18. La pandemia también unió a las y los músicos



Fuente:mariachi_amazonas. (sf). Perfil de Instagram del grupo de mariachi femenino "Mariachi Amazonas de México". Instagram. https://www.instagram.com/mariachi_amazonas

Además de las iniciativas privadas y la de los músicos, durante la pandemia surgieron colectivos o grupos de músicos que realizaron festivales en *Streaming*, juntando a artistas de diferentes países, en este sentido, Nat nos comenta que fue invitada a un festival , en el pudo conocer la obra de colegas “Sí, me invitaron a un recital que eso creo que les llamaba Cuarentena Fest. Invitaban a diferentes artistas de Centroamérica y estuvo muy padre(...) y también está padre lo que estuvo padre del streaming es que la que es gente que no tiene oportunidad de ir a ver un show, gente que está en otro país tal vez, pues tuvo la oportunidad de tener ver un pedacito del show” por una parte reconoce que hacer sesiones online no le agrada, pero entiende que en el contexto pandémico, fue una manera de llevar música a la gente durante el confinamiento “La verdad que no lo disfrutaba (...) también está padre lo que estuvo padre del streaming es que la que es gente que no tiene oportunidad de ir a ver un show, gente que está en otro país tal vez, pues tuvo la oportunidad de tener ver un pedacito del show”.

Fotografía 19. El streaming también sirvió para quien no tiene oportunidad de ir a los conciertos



Fuente: nuncajamasband. (sf). Perfil de Instagram de la banda de rock regional "Nunca Jamás".

Instagram. https://www.instagram.com/banda_de_nuncajamas

En algunos casos, estos colectivos no solo buscaban llevar entretenimiento a sus fans, sino recaudar fondos para sus colegas músicos o gente dedicada a la industria musical que a consecuencia de la pandemia, se quedaron sin fuentes de ingreso, en este sentido Dulce nos comenta “Nos tocó hacer un par de en plena pandemia donde nadie sabía nada. Entonces sí, nos tocó una transmisión que hicimos de una guitarrista que se llama de Joely Garay, que vive en Nueva York, y ella decidió este pues hacer una donación. Hizo su concierto, lo grabó y para los que no podían

hacer su grabación, pues donó ese dinero. De lo que se juntó y pues ya se le hizo llegar a la persona que más, cuál es la que más lo necesitará.

Es importante destacar que si bien, el *Streaming* brindó a los músicos la posibilidad de seguir con labor artística, fue tanta la oferta que llegó a un punto de saturación, dulce destacó que si bien, la primeras recaudaciones fueron exitosas, con el tiempo los escuchas dejaron de apoyar y seguir los *Live* “Pero fue muy complejo. Fue muy complejo porque al principio la gente donaba, pero de pronto hubo. Yo creo que te diste cuenta que una sobresaturación de videos a la casa, a todo mundo estaba subiendo videos de calidad buena, mala y de todo tipo. Y eso saturó todo y eso ya la gente ya no, ya no hubo nada, sabes? Entonces las formas de poder ayudar pues eran más difíciles y pues esa fue la experiencia que tuvimos nosotros aquí”.

6.9 Uso enseñanza

Durante la pandemia de Covid-19, la educación presencial fue suspendida en todos los niveles y áreas de enseñanza, como parte de las medidas para mitigar la propagación del virus. Esta situación forzó al sector educativo a adaptarse rápidamente, recurriendo a las tecnologías digitales como única alternativa viable para continuar con las actividades formativas. Desde la enseñanza básica hasta la educación superior y las disciplinas artísticas, todos los sectores tuvieron que enfrentarse al reto de trasladar sus clases al ámbito virtual. Los músicos que combinan su labor artística con la docencia, o que encontraron en la enseñanza una alternativa ante la cancelación de eventos y conciertos, no fueron la excepción.

En este contexto, las plataformas digitales se convirtieron en herramientas esenciales para quienes buscaban continuar impartiendo clases y talleres. Los músicos, acostumbrados a la interacción directa con sus estudiantes, se vieron obligados a modificar sus métodos de enseñanza para adaptarse a las dinámicas de la educación en línea. Un ejemplo de este proceso de adaptación es el caso de Todd,

quien durante la pandemia llevó a cabo una serie de talleres virtuales para Casa del Lago en la Ciudad de México, centrados en la composición musical. A través de la plataforma Zoom, Todd pudo adaptar su enfoque pedagógico al entorno digital, logrando impartir clases de manera remota.

Todd relata que este proceso le permitió descubrir una nueva faceta dentro de su carrera como músico y docente: "Sí, di clases en un par de ocasiones e hice una serie de talleres para Casa del Lago en la Ciudad de México sobre composición por Zoom, y la verdad es que disfruté bastante". Según Todd, la enseñanza a distancia no solo le permitió compartir sus conocimientos, sino que también le ayudó a reconocer el valor de su propio trabajo: "Yo creo que abrió como otra faceta para mí y me permitió realmente compartir lo que hago. Es algo que a mí me cuesta hacerlo, pero que es único y valioso para ofrecer".

Durante la pandemia, Dana fue contactada por personas que querían clases y talleres en línea, muchas de ellas buscando una guía personalizada para sus proyectos creativos: "Me empezaron a escribir personas de 'quiero tomar clases contigo por internet', 'quiero que me guíes'". Para Dana, el perfil de los estudiantes que llegaban a sus clases era principalmente de personas que se encontraban en las primeras etapas de composición o producción, buscando una dirección clara para sus proyectos.

Por su parte, Luis Alonso, al igual que otros músicos, tuvo que adaptarse a las herramientas digitales durante la pandemia, encontrando en plataformas como Zoom y Meet la manera de continuar con sus actividades. En su caso, Zoom se convirtió en su plataforma preferida para llevar a cabo proyectos colaborativos a distancia. "A mí en particular me gustaba muchísimo Zoom porque Meet en ese entonces aún no estaba tan con tantas herramientas", comenta, resaltando cómo la facilidad para compartir pantalla y audio en tiempo real fue crucial para su trabajo. En uno de los proyectos, trabajó con estudiantes en la grabación de la canción *Lucha de Gigantes* a través de Zoom, donde pudo guiar el proceso en vivo sin problemas de sincronización ni

retrasos: "Lo trabajamos bastante bien en Zoom... iban viendo el proceso en tiempo real y sin tanto delay".

Gabriela también encontró en la enseñanza en línea una oportunidad para expandir su proyecto musical y cultural, aprovechando las ventajas que ofrecía la modalidad virtual. Al impartir clases a través de plataformas digitales, Gabriela no solo pudo mantener a sus estudiantes locales, sino que logró atraer a alumnos de otros países, lo cual abrió una nueva dimensión en su trabajo. "Gracias a esta modalidad de clases en línea aún conservo alumnos que viven en otro país, no en otro continente", comenta, destacando cómo la distancia dejó de ser un obstáculo para su labor docente.

No obstante, la virtualidad no sólo benefició a Gabriela desde el punto de vista económico y pedagógico, sino también en términos de desarrollo personal y artístico. La pandemia le permitió dedicarse a proyectos que quizás en otras circunstancias no habría podido realizar. "Benefició mucho a todo mi proyecto y a mi quehacer cultural", reconoce, ya que, además de impartir clases, aprovechó el confinamiento para formarse aún más. "Pude tomar varios cursos, me puse a escribir mucho. Escribí un libro, compuse rolas".

Ernesto comentó que conoce casos de colegas que, al adaptarse tan bien a la enseñanza en línea, decidieron no regresar a la modalidad presencial cuando las restricciones terminaron: "Conozco mucha gente... que la pandemia los benefició porque se fortaleció las clases en línea y de hecho, cuando se acabó la pandemia, ya no regresaron a clases presenciales". Esta transición al mundo digital permitió una mayor flexibilidad y comodidad tanto para los docentes como para los alumnos, creando un modelo de trabajo que perduró más allá del confinamiento.

Además Virgilio, en un uso ampliado de las tecnologías digitales y a diferencia de muchos músicos que optaron por plataformas populares como Zoom o Meet durante la pandemia, él encontró en WhatsApp una herramienta más eficaz para impartir sus

clases a distancia. Aunque probó otras plataformas, ninguna logró satisfacer sus necesidades específicas en cuanto a la calidad de sonido y video. "Me probé las otras plataformas, no me sirvieron", menciona, refiriéndose a cómo en otras aplicaciones siempre había algún compromiso, ya fuera en el video o en el sonido. Sin embargo, WhatsApp le ofreció una solución sencilla pero efectiva: "WhatsApp tiene algo muy particular que en realidad el sonido viaja muy bien. Era como estos viejos walkie talkies".

Para Virgilio, la clave estaba en optimizar el uso de WhatsApp para mejorar la dinámica de sus clases. La estrategia que implementó consistía en alternar el uso del micrófono entre él y sus alumnos. "Yo explicaba, me daba el punto o tocaba, les explicaba el ejercicio y ponía en mute mi micrófono para escucharlos a ellos", señala. Este método permitía que el flujo de sonido fuera más claro y sin interferencias, evitando los problemas habituales de plataformas que graban tanto el sonido como el video simultáneamente, lo que a menudo distorsiona la calidad del audio.

Además, Virgilio diseñó un sistema de enseñanza en el que sus alumnos grababan los ejercicios antes de cada clase y se los enviaban por WhatsApp para que él pudiera revisarlos. Esto le permitía ofrecer retroalimentación detallada y personal: "Antes de las clases tenían que mandarme los ejercicios grabados para yo escucharlos y decirles 'aquí te falta esto', 'necesitas mejorar en esto otro'". Esta dinámica no solo le facilitaba adaptar las lecciones a las necesidades de cada estudiante, sino que también le daba más tiempo durante las clases en vivo para enfocarse en aspectos prácticos, como la interpretación y la técnica.

Virgilio mencionó que no descarta las otras plataformas, pero reconoce que para él, esta herramienta fue más eficiente: "Yo no digo que las otras plataformas no se puedan usar, pero para mí WhatsApp fue mucho más sencillo de poderlo plasmar". Mientras que otras plataformas no le ofrecían la calidad de sonido que necesitaba, WhatsApp le permitió trabajar de manera más fluida y efectiva.

Roberto, como muchos otros músicos, enfrentó un gran desafío al adaptar sus clases de ensamble a la modalidad virtual durante la pandemia. Las clases de ensamble, especialmente en géneros como el jazz, dependen en gran medida de la interacción en tiempo real entre los músicos, lo que implica aprender a tocar en grupo, coordinarse y asumir la responsabilidad individual dentro del conjunto. "Mucho de lo que les enseño es a aprender a tocar en grupo, cuál es la responsabilidad individual de cada quien y cómo juntar esas responsabilidades individuales para crear un sonido en grupo", explica Roberto. Sin embargo, con sus estudiantes dispersos en diferentes ubicaciones y la imposibilidad de reunirse presencialmente, tuvo que cambiar completamente la dinámica de sus clases.

La solución que encontró fue transformar las sesiones de ensamble en proyectos de grabación a distancia, una práctica que muchos músicos adoptaron durante la pandemia. "No nos estábamos juntando a tocar, sino que muchos músicos empezaron a grabar a distancia y hacer producciones así", comenta, haciendo referencia a cómo esta nueva forma de trabajar se extendió en la comunidad musical. Aunque la situación alteró la naturaleza de sus clases, Roberto no lo vio como un tiempo perdido, ya que continuó enseñando los principios clave de la música: armonía, melodía, ritmo y el desarrollo individual de sus estudiantes.

Cada estudiante enviaba sus grabaciones individuales, y Roberto les proporcionaba retroalimentación, ajustando las piezas para que, aunque trabajaran por separado, sus contribuciones se alinearan en los proyectos finales. "Cada quien me mandaba sus trabajos individuales y yo les decía: 'No, mira, cámbiale esto, aquí tiene que alinearse con esto'". De este modo, lograron crear producciones a distancia que culminaron en proyectos de grabación al final del semestre, sustituyendo el tradicional recital en vivo por una presentación grabada y editada, reflejando el esfuerzo conjunto de todos los estudiantes.

Por último, durante su entrevista Luis Alonso, nos contó que tuvo que adaptar su metodología de enseñanza durante la pandemia, especialmente en clases donde

los estudiantes solían trabajar en grupo. Dando también un uso adaptado de las tecnologías digitales, su reto de enseñanza consistió en que cada alumno grabara su parte de manera individual y enviara el audio para que él lo integrara.

Para facilitar el proceso, les asignaba diferentes voces y les proporcionaba una guía de referencia para asegurar que el fraseo y la afinación coincidieran, minimizando problemas de edición: "Les di una voz guía, esa voz guía tiene que coincidir para que suene más o menos del mismo tiempo, la misma afinación".

Cada clase se enfocaba en una sección específica de la canción. Los estudiantes enviaban sus grabaciones y Luis Alonso las iba juntando y editando poco a poco. Aunque reconoce que el proyecto fue largo y laborioso debido a la cantidad de cortes y ajustes necesarios, el resultado final reflejaba el esfuerzo gradual de cada alumno. "Había muchos cortes y mucha edición... pero se fueron agregando con el paso del tiempo". Además, se enfrentó al desafío de asegurar que sus estudiantes grabaran con la mejor calidad posible, adaptándose a las limitaciones tecnológicas de cada uno: "Se las tenían que ingeniar para ir grabando con calidad", ya fuera con celulares, manos libres u otros recursos.

7. Conclusiones

A lo largo de esta investigación se han explorado los impactos de la pandemia de Covid-19 en el quehacer de los músicos mexicanos, con un enfoque particular en el uso de las Tecnologías Digitales de la Información y la Comunicación (TDIC) como herramientas clave para la adaptación a las nuevas circunstancias. Las restricciones impuestas por la pandemia obligaron a los músicos a replantear sus métodos de trabajo, destacando el papel central de las plataformas digitales para la continuidad de su labor artística y profesional. En las conclusiones que se presentan a continuación, se analizan los logros alcanzados en relación con los objetivos planteados, los alcances y limitaciones de este trabajo, así como las líneas de investigación futuras que emergen de los resultados obtenidos.

El objetivo general de este trabajo fue analizar los usos artísticos y profesionales que los músicos mexicanos le dieron a las TDIC (Tecnologías Digitales de la Información y la Comunicación) durante la pandemia de Covid-19, lo cual representa un tema de gran relevancia en el contexto de una crisis mundial que afectó a múltiples sectores, incluido el cultural. En este estudio, se destaca que la pandemia impactó profundamente la manera en que los músicos llevan a cabo su trabajo. La imposibilidad de realizar presentaciones en vivo, una de las principales fuentes de ingreso y promoción para los músicos, obligó a este gremio a buscar alternativas en el ámbito digital, destacando el *streaming* y las redes sociales como los medios principales de difusión.

Mediante el análisis de entrevistas, encuestas y observación etnográfica, el trabajo permitió observar que las TDIC se convirtieron en una herramienta clave para que los músicos pudieran seguir desempeñando su labor, adaptándose a las nuevas circunstancias. Muchos músicos encontraron en las plataformas digitales una alternativa viable para continuar con sus actividades artísticas, crear y promocionar su música, e incluso monetizar sus contenidos. Sin embargo, este proceso de adaptación no fue homogéneo. Hubo músicos que ya tenían conocimientos previos sobre el uso de tecnologías digitales, lo que facilitó su transición hacia el entorno virtual, mientras

que otros tuvieron que aprender a utilizar nuevas herramientas en un periodo corto de tiempo, lo que evidenció una brecha digital dentro del gremio musical.

El análisis también reveló que la pandemia no solo cambió el entorno de trabajo de los músicos, sino que transformó su relación con las audiencias. La interacción directa, habitual en los conciertos presenciales, fue sustituida por interacciones virtuales, modificando no solo la manera de conectar con el público, sino también las expectativas de los mismos y la manera de consumir su obra.

Por otra parte, la pandemia de Covid-19 tuvo una repercusión considerable en el sector cultural y en el trabajo cotidiano de los músicos. Se pudo constatar que el cierre de espacios de presentación en vivo, así como la cancelación de eventos musicales, afectaron la estabilidad económica de los músicos, quienes se vieron forzados a encontrar alternativas para continuar con su trabajo. La pandemia también exacerbó las desigualdades ya presentes en el gremio, ya que no todos los músicos contaban con los recursos o el conocimiento para adaptarse rápidamente al uso de tecnologías digitales. En este sentido, la crisis sanitaria obligó a los músicos a reinventarse, transformando el uso de las herramientas digitales en una cuestión de supervivencia profesional.

Los datos obtenidos mediante las entrevistas y encuestas reflejan que muchos músicos mexicanos recurrieron a plataformas como Spotify, YouTube y redes sociales para seguir promoviendo su trabajo. Sin embargo, los ingresos generados por estas plataformas distan mucho de lo que solían obtener mediante presentaciones en vivo, lo que evidenció la precariedad laboral en la que se encuentran muchos músicos. Además, el impacto no solo fue económico, sino también emocional y creativo, ya que muchos artistas enfrentaron dificultades para mantener la motivación y la inspiración en medio de un contexto tan adverso.

Aunado a esto, el uso de las TDIC durante la pandemia fue diverso y multifacético. Entre las herramientas más utilizadas destacaron el *streaming* en vivo y las redes sociales como Facebook, Instagram y YouTube, que se convirtieron en los

principales medios para que los músicos pudieran seguir presentándose ante su público, aunque de manera virtual. Además de las transmisiones en vivo, los músicos comenzaron a crear contenido exclusivo para sus redes sociales, buscando maneras de interactuar con sus seguidores de manera más cercana y constante. La producción casera de música, videos y otros contenidos multimedia también aumentó, ya que muchos músicos aprovecharon la tecnología para continuar produciendo y promocionando su trabajo.

El estudio reveló que el uso de plataformas de *streaming* fue clave no solo para la difusión de conciertos, sino también como una herramienta para mantener la relevancia de los músicos en un panorama musical altamente competitivo. Asimismo, el *streaming* ofreció nuevas formas de monetización, aunque los ingresos fueron limitados y, en muchos casos, insuficientes para sostener la carrera de los músicos a largo plazo. De igual forma, el estudio evidenció que la pandemia aceleró el uso de tecnologías que antes eran utilizadas de manera esporádica, como el software de edición y grabación de audio y video, que permitió a los músicos realizar producciones con calidad aceptable sin necesidad de salir de casa.

Bajo esta lógica, también se pudo identificar que, el uso del *streaming* durante la pandemia tuvo repercusiones significativas en el quehacer del músico mexicano, tanto positivas como negativas. Por un lado, permitió a muchos músicos mantenerse activos y conectados con su público a pesar de las restricciones sanitarias. Además, las plataformas de transmisión en vivo ofrecieron la posibilidad de explorar nuevos modelos de ingresos, como la venta de boletos virtuales y la creación de contenido exclusivo. Sin embargo, también reveló las limitaciones del *streaming* como un sustituto de las presentaciones en vivo. La interacción virtual, aunque efectiva en ciertos aspectos, no logró replicar completamente la experiencia de un concierto en vivo, lo que afectó tanto a los músicos como a sus audiencias.

A largo plazo, el *streaming* ha dejado una huella en la forma en que los músicos gestionan su carrera. Aunque algunos continuarán usando estas plataformas como

complemento a sus actividades presenciales, la pandemia evidenció la necesidad de desarrollar habilidades digitales para sobrevivir en un entorno musical que está cada vez más mediado por la tecnología.

Por último, se identificó que el proceso de adaptación fue desigual y dependió en gran medida de los recursos disponibles para cada músico. Aquellos que ya contaban con cierta familiaridad con las plataformas digitales lograron adaptarse más rápidamente, mientras que otros, especialmente aquellos menos familiarizados con la tecnología, tuvieron que aprender nuevas habilidades en un corto periodo de tiempo. A pesar de estas diferencias, el estudio muestra una notable resiliencia en el gremio musical, ya que la mayoría de los entrevistados expresó que, aunque enfrentaron dificultades, lograron adaptarse al nuevo entorno digital. Esta adaptación no solo implicó aprender a utilizar nuevas herramientas tecnológicas, sino también cambiar la manera en que concebían su trabajo artístico y cómo se relacionaban con su público.

7.1 Alcances y Limitaciones de la Tesis

El presente trabajo tiene el mérito de haber proporcionado un análisis detallado sobre cómo los músicos mexicanos afrontaron la pandemia mediante el uso de TDIC, logrando una comprensión profunda del proceso de adaptación que vivieron estos artistas. A lo largo de la investigación, se ha logrado identificar no solo las herramientas utilizadas, sino también las repercusiones de estas en la vida profesional y personal de los músicos. Además, la tesis ha documentado las diferentes formas en que los músicos han utilizado las plataformas digitales para continuar con sus actividades, lo que ofrece un panorama actualizado de las transformaciones que ha sufrido la industria musical en México.

Los hallazgos de este estudio también son valiosos porque permiten vislumbrar las tendencias que podrían seguir moldeando el futuro de la música en el contexto post pandemia. La dependencia del *streaming* y de las redes sociales ha marcado un

cambio que posiblemente continuará siendo relevante para los músicos, independientemente de las condiciones sanitarias globales.

Una de las principales limitaciones de este trabajo es su enfoque en el contexto mexicano, lo que dificulta la generalización de los resultados a otros países con diferentes condiciones sociales, culturales y tecnológicas. Además, la brecha digital observada entre los músicos también supuso una limitación para el estudio, ya que no todos los entrevistados contaban con los mismos recursos tecnológicos, lo que restringió la profundidad de algunas de las conclusiones.

Otra limitación es la rápida evolución de las plataformas digitales y las herramientas tecnológicas utilizadas por los músicos. Dado que el panorama digital está en constante cambio, algunos de los datos y conclusiones obtenidos en este estudio podrían quedar desactualizados en poco tiempo, lo que subraya la necesidad de seguir investigando el tema en el futuro. Finalmente, la investigación no aborda de manera exhaustiva las diferencias de género en la adopción de estas tecnologías, lo que representa otra oportunidad para estudios futuros.

Anexos

ANEXO 1

Cuestionario

| Tema | Pregunta |
|---------------------|--|
| Información general | Edad Género País Estado último grado de estudios: cuentas con formación académica musical : |
| Hardware | 1.- Selecciona el equipo con el que cuentas . Computadora A. Celular B. Edición y/o producción 2.- ¿Cuántas horas usas la computadora/celular haciendo trabajo relacionado a la música? . 1-3 horas A. 4-7 horas B. 8 o más |

| Tema | Pregunta |
|-----------------|--|
| Acceso Internet | <p>a 3.- ¿Usas internet para tu trabajo como músico?</p> <p>Mucho Regular Poco Nada</p> <p>4.- ¿Desde dónde accedes a internet?</p> <p>. Casa</p> <p>A. Oficina</p> <p>B. Espacios públicos (biblioteca, parque)</p> <p>C. Comercio (cafetería, ciber)</p> <p>5.- ¿A través de qué conexión?</p> <p>. Wi-fi</p> <p>A. Red móvil (datos)</p> <p>6.- ¿A través de qué equipo(s) accedes a internet?</p> <p>. Computadora de escritorio</p> <p>A. Computadora portátil</p> <p>B. Tablet o iPad</p> <p>C. Teléfono inteligente</p> |

| | |
|-----------------------------|--|
| <p>Redes sociodigitales</p> | <p>7.- ¿Tienes redes sociales para tu trabajo como músico o solo personales ?</p> <p> Redes personales profesionales Ambas No uso redes Redes </p> <p>8.- ¿Qué redes sociales utilizas para tu labor como músico?</p> <p> A. Facebook B. Twitter C. Instagram D. TikTok E. Snapchat F. WhatsApp G. LinkedIn H. Telegram I. OTRA </p> <p>9.- ¿Utilizas redes o herramientas para compartir o almacenar archivos relacionados con tu labor musical?</p> <p> A. Drive B. Dropbox C. Soundcloud D.MEGA E.Media Fire Otra (Especifique)___ </p> <p>10.- ¿Qué tipo de contenido sueles publicar en tus redes sociales?</p> <p> . Difusión de trabajo y/o actividades A. Conciertos en vivo B. Contenido de calidad (recomendaciones, tips, etc) </p> |
|-----------------------------|--|

11.- ¿Comenzaste a utilizar alguna red social o herramienta digital a consecuencia de la pandemia por COVID-19?

Sí (especifica cuál) No

| Tema | Pregunta |
|------------|--|
| Programas | <p>12.- ¿Comenzaste a utilizar algún software o plataforma durante la pandemia?</p> <p>Sí No</p> <p>13.- Especifica cuál</p> <p>A. Zoom</p> <p>B. Meet</p> <p>C Programas de edición o producción musical</p> <p>D. Otro (Cuál)</p> <p>14.- ¿Qué usos les diste?</p> <p>A. Producir/Editar Contenidos musicales</p> <p>B. Lucrativos (conciertos, clases en línea)</p> |
| Entrevista | <p>15.- Si te interesa seguir formando parte de esta investigación, escribe tu correo electrónico en el siguiente apartado para realizar una entrevista.</p> <p>Correo electrónico _____</p> |

ANEXO 2

Guía de entrevistas para entrevista semi estructurada

| Tema | Pregunta |
|------------------|--|
| Datos generales | Nombre Edad Género País Estado ¿Formas parte de un grupo o eres solista? ¿Cuánto tiempo llevas dedicándote a la música? ¿Géneros musicales? |
| Quehacer musical | ¿Cómo repercutió en tu quehacer musical la pandemia por COVID-19? |

| | |
|--------------|--|
| Usos de TDIC | <p>¿Qué programas, aplicaciones o redes utilizaste durante la pandemia?</p> <p>¿Para qué las utilizabas?</p> <p>¿Durante este proceso tuviste que adaptarte al uso de algunas de éstas?</p> <p>Utilizas algún programa/software para pre producir, producir o post producir?</p> <p>¿Desde cuándo los utilizas?</p> <p>¿Cómo fue tu experiencia con estos programas durante la pandemia?</p> <p>¿Haces uso de redes sociales u otros portales web para distribuir o promocionar tu música?</p> <p>¿Cómo fue tu experiencia con estas herramientas de promoción/distribución durante la pandemia?</p> <p>¿Utilizas plataformas de Streaming?</p> <p>¿Desde cuándo utilizas plataformas de Streaming?</p> <p>¿Durante la pandemia utilizaste plataformas de Streaming?</p> <p>¿Tomaste o impartir algún taller/clase de música durante la pandemia?</p> <p>¿Qué programas utilizas y cómo fue tu experiencia con estas herramientas?</p> |
|--------------|--|

| Tema | Pregunta |
|----------------|---|
| Brecha Digital | <p>¿Con qué dispositivos o programas contabas durante la pandemia y con cuáles no?</p> <p>¿Cómo considera que tener o no estas herramientas permeo tu labor como musico durante la pandemia por covid-19?</p> |

ANEXO 3

Guía de observación etnografía

Nombre o usuario del músico:

Red social o portal web observado:

Fecha de la observación:

¿Usa frecuentemente sus redes sociales o algún portal web?

¿Desde el inicio de la pandemia el uso de sus redes sociales inicio o se incrementó?

¿Durante la pandemia utilizó alguna TDIF para difundir su quehacer musical?

¿Participó en algún concierto o presentación Streaming?

¿Utilizó alguna plataforma alternativa como Zoom para realizar su quehacer musical?

¿Colaboró o recibió algún apoyo de las iniciativas para recaudar fondos (por medio de donaciones a un portal web) para los músicos desempleados durante la pandemia de Covid-19?

Bibliografía

Adorno, T (1975), "Introducción a la sociología de la música", Taurus.

Adorno, T (1948), "Filosofía de la nueva música" , Sur

Aranda (2020). Contenido en plataformas digitales: espacio de monetización menos afectad. <https://musicamexicocovid19.com/plataformas-digitales/>

Arango, C., & Correa, D. (2017). Música y comunicación: lo digital en las formas de pensar, producir y comunicar la música..

Arango Archila, F. (2016). El impacto de la tecnología digital en la industria discográfica 36–50.

Araujo, G. (1998) "la entrevista grupal herramienta de la metodología cualitativa de la investigación" para comprender la subjetividad. Investigación cualitativa en salud reproductiva y sexualidad, 245p

Akrich M. (1990) De la sociología de las técnicas a la sociología de los usos. La imposibilidad de integrar el videograbador en las redes de cable de primera generación", Técnicas y cultura.

Anderson, C (2006) The Long Tail, Hyperion

Barbero, J. M. (2008), Políticas de la Comunicación y la cultura: claves de la investigación Documentos CIDOB Dinámicas Interculturales.

http://www.cidob.org/es/publicaciones/documentos/dinamicas_interculturales/politicas_de_la_comunicacion_y_la_cultura_claves_de_la_investigacion

Banquero(1990), R. Vygotsky y el aprendizaje escolar.

Bernard, H (1988) entrevistas no estructuradas y semiestructuradas, Métodos de investigación en antropología cultural

Benghozi Pierre-Jean y Patrick Cohendet. (1999) "La organización de la producción y la toma de decisiones frente a las TIC", en E. Brousseau & A. Rallet (eds.) Tecnologías de la Información, Organización y Desempeño Económico

Bouerdiu, P. (1998). La distinción: criterios y bases sociales del gusto. Taurus

Brown, Hugh. (2012). Valuing Independence: Esteem Value and Its Role in the Independent Music Scene. ... pp. 519–539. DOI: 10.1080/03007766.2011.600515.

Campoverde, P., & Montalvo, P. (2021). El movimiento musical indie en el ecuador y sus prácticas comunicativas durante el confinamiento por la pandemia del covid-19. <http://dspace.ups.edu.ec/bitstream/123456789/5081/1/UPS-CYT00109.pdf>

Calvi, C. (2006). Plan integral de apoyo a la música y a la industria discográfica. ISBN: 84-96653-14-5

Camacho, K (2006).La brecha digital, <https://www.iade.org.ar/noticias/la-brecha-digital>

Cabello, A. (2004). El sonido de la cultura postmoderna. Una aproximación desde la sociología, Saberes.

Caravaca, R. (2013). La gestión de las músicas actuales, Agencia española de cooperación internacional para el desarrollo.

Cardon, Dominique, Zbigniew Smoreda,. (2005) "Sociabilidades y entrelazamiento de los medios", texto inédito, París: Laboratorio SUSI, France Telecom R&D

Castro, Pérez y Alarcón (2021). La gestión de las relaciones con los públicos en los festivales de música durante la pandemia. El caso de Bilbao BBK Live. Revista Internacional de Relaciones Públicas, XI (21), 121–144. <https://doi.org/10.5783/rirp-21-2021-07-121-144>

Castro, Pérez y Torres. (2020). Eventos musicales online durante la crisis de la COVID-19 en España. Análisis de festivales en redes sociales y de sus estrategias de comunicación. 41–56.

CEPAL. (4 de Julio 2020). COVID-19 podría provocar el cierre de 2,7 millones de empresas y la pérdida de 8,5 millones de empleos en la región, advierte la Cepal. <https://coronavirus.onu.org.mx/covid-19-podria-provocar-el-cierre-de-27-millones-de-empresas-y-la-perdida-de-85-millones-de-empleos-en-la-region-advier-te-la-cepal>

Cortina, F. (Marzo 19 2020) Coronavirus y el impacto en la industria musical en vivo. Forbes. <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/coronavirus-impacto-industria-musical-vivo-mundo/>

Crovi, D. (2010). Acceso, uso y apropiación de las tic en comunidades académicas. Diagnóstico en la unam, Universidad Nacional Autónoma de México.

Crovi, D. (2010). Dimensión social del acceso, uso y apropiación de las tic en comunidades académicas. Diagnóstico en la UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México.

Cohen, S. (1999). “Ethnography and Popular Music Studies”, Popular Music

CV MISTICA (2002) Trabajando la internet con una visión social. Documento colectivo de la Comunidad Virtual Mística

Díaz, S. (2019). El impacto tecnológico en la industria musical actual. Universidad de Jaén.

Eglash, R., (2004). Appropriating Technology: Vernacular Science and Social Power. Minnesot: University of Minnesota.

Eco, U. (1973) “La canción de consumo” Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas

Estalella, A. (2018). “Etnografías de lo digital: Remediaciones y Recursividad en el Método antropológico”. Revista de Antropología Iberoamericana

Espinosa, L. (2020) ¿Es México la capital de la música streaming? Este es el comportamiento de consumo en el país. Marca 2.0. <https://www.merca20.com/es-mexico-la-capital-de-la-musica-streaming-este-es-el-comportamiento-de-consumo-en-el-pais/>

Esquivel, G. (2020). Los impactos económicos de la pandemia en México.

Flichy, P (2010), le sacré de l’amateur. Sociologie des passions ordinaires a l’érenumeriéque.

Flichy, P(2003). Lo imaginario de Internet. Madrid: Tecno.s.

Follari, M. (2020). La música en vivo y las respuestas ante la pandemia global de COVID-19. 1–46.

Forbes Staff. (abril 10 2021). México es el tercer país con más muertes por Covid-19 en el mundo. <https://www.forbes.com.mx/mexico-es-el-tercer-pais-con-mas-muertes-por-covid-19-en-el-mundo/>

García, F. (2004). “el cuestionario” Recomendaciones metodológicas para el diseño de los cuestionarios.

Gómez Acebo, P. F. (2018). Análisis de la viabilidad económica del modelo actual de streaming de música a largo plazo desde el punto de vista del artista. Pontificia Universidad Comillensis.

Gómez-Mont, (2002). Los usos sociales de las tecnologías de información y comunicación Fundamentos teóricos. UAM-X

Gomis, R., & Ceceña, I. (2019). Vivir del arte: modelos de negocio en la actividad económica de los músicos independientes en Tijuana, México. Trabajo y sociedad, XX(33), 181–190.

Giménez Montiel, G. (2005). Teoría y análisis de la Cultura. Intersecciones, p. 331

Gómez, H. (2015) Netlabels: Los otros sellos musicales. La experiencia de los sellos digitales en la difusión de música en la ciudad de buenos aires.

Granjón, F. (2004) Algunos elementos programáticos para una sociología crítica de los usos sociales de las TIC.

Granjón, F. (2014). Problematizando los usos sociales de las tecnologías de la información y la comunicación: una perspectiva crítica francesa. Canadian Journal of Communication Vol. 39

Gutiérrez, B. (2008) “Dinámica del grupo de discusión”. Centro de investigación, sociológicas.

Herrero, J., EFE (17 marzo 2020). La música en vivo en España podría perder más de 600 millones de euros por coronavirus. 20 Minutos.

<https://www.20minutos.es/noticia/4190809/0/la-musica-en-vi-vo-en-espana-podria-perder-mas-de-600-millones-por-coronavi-rus/?autoref=true>

Herrera-Aguilar, Martínez, Medina (2013) Los estudiantes posgraduados en bibliotecología y los modelos de búsqueda de información, Revista Mexicana de Ciencias de la Información.

Herrera-Aguilar, M. (2015). Flichy y sus aportaciones en la comprensión de los "nuevos medios".

Hormigos, R. (2012). La sociología de la música, teorías clásicas y puntos de partida en la definición de la disciplina. <http://dx.doi.org/10.20932/barataria.v0i14.102>

Huchín, E (2021, 21 de octubre) ¿Escuchas aquel sonido? Es la precariedad. Gatopardo. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/el-trabajo-y-los-musicos-la-precariidad-laboral/>

IFPI, (2 abril 2019) Informe Global de Música IFPI 2019. <https://www.ifpi.org/ifpi-global-music-report-2019/>

IFPI, (23 marzo 2021) IFPI emite Global Music Report 2021. <https://www.ifpi.org/ifpi-issues-annual-global-music-report-2021/>

INEGI, (2019) Resultados del módulo de eventos culturales seleccionados (modecult). https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2019/EstSociodemo/modecult2019_07.pdf

Jauregui, J. (2017). Streaming musical en Spotify : ubicuidad entre géneros y estados de ánimo. January 2015, 76–90. <https://doi.org/10.18861/ic.2015.10.2587>

Jouet, Josiane. (2011). De los usos de la telemática a los Estudios de Internet. En J. Denouël & F. Granjon (Eds.), *Comunicar en la era digital. Perspectivas sobre la sociología de los usos* (págs. 45–90).

Kahn, R, Cannell C (1977) Entrevista. Investigación social, Enciclopedia internacional de la Ciencias Sociales

Laborde, J (2022), Nuevas tácticas digitales del sector musical El *Streaming* en las estéticas del Sur ante la pandemia de Covid-19. *Questión/cuestión*

Lamacchia, M. (2012), Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones, *AVATARES de la comunicación y la cultura*

López-Roldan, P, Fachelli S, (2015), Metodología de la investigación social cualitativa, Universidad Autónoma de Barcelona.

López, P. M. (2011). Tendencias emergentes de consumo de música digital Internet y el futuro de la industria discográfica Spotify un análisis desde la publicidad. 1–22.

Machillot, D. (2018). La profesión del músico, entre la precariedad y la redefinición. *Sociológica (México)*, 33(95), 257–289.

Mallein & Toussaint. (1994) “La integración social de las tecnologías de la información y la comunicación. Una sociología de los usos”, *Tecnologías de la información y sociedad*.

Morin, E. (1994), “La industria de la canción” *Sociología, Tecnos*.

Morales S. (2017). Prácticas juveniles de apropiación tecno-mediática: qué hacen los estudiantes con las computadoras del Programa Conectar Igualdad. *Psicología, Conocimiento y Sociedad*, 7(2), 86-109. Disponible en: <http://revista.psico.edu.uy/>

Melo, L. (2007). Música y músicos como problema sociológico, *Revista Crítica de Ciências Sociais*.

Moreno, F Quiña, G (2018) la industria musical argentina en tiempos de negocio digital: un análisis del lugar de las NTICs en las prácticas y discursos de los actores, Hipertextos Vol. 6.

Montejano Hernández, Y., & Rojas Pedraza, G. (2020). Música maestro, escenarios virtuales en tiempos del COVID-19. *Perifèria. Revista d'investigació i formació en Antropologia*, 25(2), 154. <https://doi.org/10.5565/rev/periferia.729>

Moschetta, P. H., & Vieira, J. (2018). Música na era do streaming : curadoria e descoberta musical no Spotify. 49, 258–292.
<https://doi.org/http://dx.doi.org/10.1590/15174522-02004911>

Olivier De Schutter. (4 septiembre 2020) La recesión económica causada por la pandemia de la COVID-19 puede provocar que 176 millones de personas caigan en la pobreza, alerta experto de la ONU. <https://coronavirus.onu.org.mx/la-recesion-economica-causada-por-la-pandemia-de-la-covid-19-puede-provocar-que-176-millones-de-personas-caigan-en-la-pobreza-alerta-experto-de-la-onu>

Palominos, S. Farías, E. Utreras, G. (2009), Producción simbólica en tiempos de globalización, Música en tensión.

Pedrero-esteban, L. M., Barrios-rubio, A., & Medina-ávila, V. (2019). Adolescentes , smartphones y consumo de audio digital en la era de Spotify. July.
<https://doi.org/10.3916/C60-2019-11>

Perriault, Jacques. (2002). Éducation et nouvelles technologies: théories et pratiques.

Perriault, Jacques. (1991). Las máquinas de comunicar y su utilización lógica.
Barcelona: Gedisa.

Proulx, S. (2002) Trajectoires d'usages des technologies de communication: les formes de appropriation d'une culture numérique comme enjeu d'une société du savoir

- Proulx S. (2005) Pensando sobre los usos de las TIC hoy: problemas, modelos, tendencias en Lise Vieira y Nathalie Pinède, eds, Problemas y usos de las TIC: aspectos sociales y culturales
- Pérez C., Castro-Martínez, A. (2019). Análisis de la narrativa de los festivales de música moderna en España a través de sus carteles. En Sierra J. y Lavín, J.M. (Coord.) (2019): Redes Sociales, tecnologías digitales y narrativas interactivas en la sociedad de la información.
- Pink, S. Horst, H. Postill, J. Hjorth L. Lewis T. Tacchi J. (2019) “La etnografía en un mundo digital”. Etnografía digital, principios y práctica.
- Rivera, S. (2020). Música y Músicos en Querétaro (siglos XIX-XXI) Notas para una obertura. La escena de la trova en Querétaro. (pp. 89-116).
- Rivero-Borrel, D., & Rueda, S. (2020). Fuera de los reflectores La industria de los conciertos de las bandas independientes en el AMG en tiempos de covid-19. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.
- Rodríguez, O. (2021). Lo sonoro , lo musical y lo social en tiempos de pandemia y viralización. 2. <https://doi.org/10.34096/oidopensante.v9n2.8468>
- Ruiz, M, A, Aguilar, A (2015) Etnografía virtual, un acercamiento al método y a sus aplicaciones, Estudios sobre las Culturas Contemporáneas.
- Sampieri, R. Fernández C. Baptista, M. (2010) Metodología de la investigación
- Severin, W., & Tankard, J. (2001). Communication Theories: Origins, Methods, and Uses in the Mass Media. New York: Longman.
- Simmel, G. (2003), “Estudios psicológicos y etnológicos sobre música”, Gorla.

Tello, E, (2005) Las tecnologías de la información y comunicaciones (TIC) y la brecha digital: su impacto en la sociedad de México, Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento

Tridade, A. (2016) "Entrevistando en investigación cualitativa y los imprevistos del trabajo de campo, técnicas y estrategias de la investigación cualitativa

Torres, D (2020) Análisis de la viabilidad económica del modelo actual de streaming de música a largo plazo desde el punto de vista del artista. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XXVI, núm. Esp.6

UNESCO. (20 abril 2020). ¿Cómo la crisis de la COVID-19 afecta al sector cultura en América Central?. <https://es.unesco.org/news/como-crisis-covid-19-afecta-al-sector-cultura-america-central>

Varano, J. I. (2020). Estrategias y desafíos de la industria musical en tiempos de pandemia y virtualidad. Periodismo/Comunicación, 1–14.

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/5984/5142>

Varela, J. (2001). La dura realidad: Usos y Gratificaciones aplicadas a los "Reality Shows", Razón y Palabra

http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n24/24_jvarela.html

Vela, F (2015) Un acto metodológico básico de la investigación social: la entrevista cualitativa, Observar, Escuchar y Comprender sobre la tradición cualitativa en la investigación social

Weber, M. (1993), "Los fundamentos racionales y sociológicos de la música", en Economía y sociedad, Madrid.

Yeung, T. Y-C. (21 de agosto 2020). Did the COVID-19 Pandemic Trigger Nostalgia? Evidence of Music Consumption on Spotify. SSRN.

<https://doi.org/10.2139/ssrn.3678606>

Zavala, K. (2015) "Industrias musicales y copyright: del modelo de música 1.0 a 2.0 hacia nuevas formas de apropiación, distribución y promoción musical en escenarios comunicativos de internet"