

Practicando escalas: la música en la obra de Howard S. Becker

Fernán del Val
UNED, España 

<https://dx.doi.org/10.5209/poso.101184>

Envío: 25 febrero 2025 • aceptación: 28 octubre 2025

Resumen: Este artículo propone conocer las formas en las que Howard S. Becker (1928-2023) se acercó al análisis del hecho musical a lo largo de su extensa obra. Becker, que fue músico profesional, siempre tuvo presente la música en sus trabajos. La propuesta de Becker permite una comprensión de lo musical flexible y poliédrica, que parte de marcos teóricos diferentes de los habituales en la sociología de la cultura, enriqueciéndose de la sociología de las profesiones, y entendiendo la cultura como una faceta más de los procesos de acción colectiva.

La obra de Becker abrió caminos diversos para la sociología de la música, y de la cultura. Sus trabajos sobre desviación han inspirado interesantes estudios sobre el rock o la ópera, mientras que su concepto de mundos del arte inició una línea de análisis sobre los procesos creativos basados en la cooperación. Autores como Claudio Benzecry, Antoine Hennion, Tia DeNora o Paul Lopes han profundizado en esas ideas, al tiempo que las han criticado y problematizado.

En este artículo se revisarán los principales aportes de Becker a la sociología de la música, así como las discusiones que se han desarrollado a partir de sus trabajos, dentro del campo sociológico.

Palabras clave: Howard S. Becker; sociología de la música; sociología de la cultura; mundos del arte; Outsiders; músicos de jazz.

ENG Practicing scales: music in the work of Howard S. Becker

Abstract: This article explores the ways in which Howard S. Becker (1928–2023) approached the analysis of music throughout his extensive body of work. Becker, who was a professional musician, always kept music in mind in his work. Becker's approach allows for a flexible and multifaceted understanding of music, which departs from the usual theoretical frameworks of cultural sociology, drawing on the sociology of professions and understanding culture as another facet of collective action processes.

Becker's work opened new avenues for the sociology of music and culture. His work on deviance has inspired interesting studies on rock and opera, while his concept of art worlds initiated a line of analysis on creative processes based on cooperation. Authors such as Claudio Benzecry, Antoine Hennion, Tia DeNora and Paul Lopes have explored these ideas in depth, while also criticizing and problematizing them.

This article will review Becker's main contributions to the sociology of music, as well as the discussions that have developed from his work within the field of sociology.

Keywords: Howard S. Becker; sociology of music; sociology of culture; art worlds; Outsiders; jazz musicians.

Sumario: 1. Introducción: música, desviación y acción colectiva. 2. Músicos y autenticidad. 3. Mundos del arte, convenciones e inercias. 4. La ejecución musical conjunta. 5. Trazos de Becker. 6. Conclusiones. 7. Bibliografía.

Como citar: del Val, F. (2025). Practicando escalas: la música en la obra de Howard S. Becker. *Polít. Soc. (Madr.)* 62(3), <https://dx.doi.org/10.5209/poso.101184>

1. Introducción: música, desviación y acción colectiva

“Al igual que un músico,
el sociólogo tiene que practicar sus escalas.
Tiene que ejercitar constantemente
su mirada y su capacidad para hacer preguntas. A lo largo de
su carrera, Becker perfeccionó sus escalas sociológicas” (Pessin, 2017: 20)

Escribir un texto sobre la música en la obra de Howard Becker, intentando desgajar lo musical del resto de elementos de su obra (las drogas, las inercias, las etiquetas) es forzar un argumento, dado que la música es una parte más de una teoría compleja.

Aun así, vamos a intentar bucear en la música como un elemento muy presente en la obra de este autor, a través de diversos ejemplos, y de algunas investigaciones concretas. Es bien sabido que Becker se ganó la vida como pianista de jazz en los años cuarenta y cincuenta, lo que dejó en él un poso¹, tanto en su forma de mirar a los músicos, como en la forma de enfrentarse al oficio de investigador:

Como sociólogo, creo que me protegió de adoptar los prejuicios convencionales acerca de la sociedad en la que vivía y que estudiaba. Yo ya tenía un saber de primera mano (sobre la policía, las drogas, la música, sobre las ‘personas importantes’, todo eso) (en Ralón y Ralón, 2014: 262).

La música es un elemento importante en la vida, y en la obra de Howard S. Becker. Su experiencia como músico en clubes de jazz, en continuo contacto con la comunidad afroamericana de Chicago, facilitó el acercamiento de Becker a los músicos de jazz y a los fumadores de marihuana. Por eso, en *Outsiders* hay dos capítulos dedicados a los músicos y a sus vicisitudes, que ya habían sido publicados como artículos en 1951 y en 1953.

Este artículo tiene un doble objetivo: primero, conocer cómo la música está presente en las investigaciones de Howard S. Becker, de formas muy diversas, tanto en sus trabajos iniciales, centrados en desviación, como en su obra posterior, más volcada en los mundos artísticos. El segundo objetivo es el de rastrear el impacto de Becker en la sociología. Observar, a partir de algunos ejemplos y trabajos, cómo las ideas y conceptos de Becker han ayudado a desarrollar investigaciones ligadas a la sociología de la música.

Como ya hemos apuntado, la obra de Becker es diversa, compleja, con una evolución notable. No es sencillo situarla dentro de un canon sociológico, o encuadrarla en algún paradigma, ya que en sus textos Becker no dialoga de manera explícita con autores pasados, ni coetáneos. Se ha apuntado (Pessin, 2017: x) que en la conformación de su pensamiento es fundamental su paso por la Escuela de Chicago, su maestro Everett Hughes, así como la perspectiva del interaccionismo simbólico (Herbert Blumer, Ernest Burgess), o de contemporáneos como Erving Goffman². Ahora bien, si buscamos diálogos o discusiones con clásicos de la sociología de la música y de la cultura (Max Weber, Theodor Adorno), autores coetáneos (Pierre Bourdieu³, Richard Peterson) o posteriores (Antoine Hennion, Tia DeNora), las menciones son muy escasas. Para Pessin (2017: 20) esto tiene que ver con que Becker no encontró en la sociología clásica (especialmente en Adorno) elementos que le ayudaran a explicar las dinámicas de los músicos de jazz, ni tampoco en la sociología del arte, más centrada en el “arte con mayúsculas” que en los músicos corrientes.

Hay que tener en cuenta también la particular visión de Becker sobre la teoría sociológica: una visión crítica, sobre todo con la gran teoría que establece *a priori*, que condicionan la mirada del investigador desde el inicio. Pero, como apunta el sociólogo William Kornblum, recogiendo unas palabras de Bruno Latour: “En los planteamientos de Becker hay una manera perfectamente teorizada de no tener teoría” (citado en Pessin, 2017: xi).

Es una pequeña boutade el afirmar que no hay teoría en la obra de Becker. Están presentes las influencias antes mencionadas, la sociología de las profesiones es clara en *Outsiders*, y en *Los mundos del arte* se manifiesta el influjo de Thomas S. Kuhn y del concepto de paradigma (la sociología del conocimiento es clave en el pensamiento de Becker), de igual forma que en sus últimos trabajos hay un diálogo con Latour y la sociología de la ciencia.

Un ejemplo de la dificultad para situar su obra lo encontramos al rastrear en qué paradigmas se ha encuadrado a Becker cuando se ha hecho un estado del arte en sociología de la cultura. Tia DeNora (1995) lo coloca dentro de la producción de la cultura, junto a Richard A. Peterson. Claudio Benzecry (en Becker, 2009), en cambio, lo entiende como una influencia para Richard A. Peterson o Paul Dimaggio, mientras que Roy Dowd (2004) lo posiciona en paralelo a esa corriente, pero no dentro de ella⁴.

En cualquier caso, el rechazo de Becker a ser introducido en escuelas y en corrientes de forma manifiesta es lo que ha permitido que su obra sea libre en muchos sentidos, profundamente original, y no por ello menos sociológica. Podemos pensar en que la sociología de Becker pretende entender los comportamientos

¹ *Jazz en acción* está repleto de recuerdos, autoetnografías y anécdotas de su época como músico. También en “Jazz places” se pueden recuperar vivencias de Becker de esos años, así como en el capítulo 5 de *Outsiders*.

² Para una semblanza en castellano de la vida y la obra de Becker, véase “Elogio de Howard Becker”, escrito por Claudio Benzecry en la web *Nueva Sociedad*, tras el fallecimiento de Becker: <https://nuso.org/articulo/elogio-de-howard-becker/>

³ Es bien conocido el diálogo de Becker con Pessin en torno a los conceptos de mundo del arte y campo, en el que Becker se muestra crítico con el pensamiento de Bourdieu. Para una versión en castellano de la entrevista (publicada previamente en francés y en inglés) véase Becker y Pessin (2024).

⁴ En opinión del autor, las diferencias epistemológicas de Becker con los trabajos de Peterson y la llamada teoría de la *producción de la cultura*, por ejemplo, son notables, tanto a nivel teórico como metodológico.

humanos en colectividad, buscando regularidades a partir de realidades diversas, no desde marcos teóricos concretos, como podría ser la sociología de las artes. Es muy revelador el texto del año 1973 “Art As Collective Action”, en el que el autor define el arte como acción colectiva. El arte, la música, el cine interesan a Becker en tanto que manifestaciones de formas de organización de la acción de los sujetos. Becker no intenta construir una sociología del arte, ni una sociología de la música, sino que su mirada es más amplia y compleja, buscando estudiar los comportamientos colectivos desde ejemplos diversos.

Los sociólogos argentinos Ornela Boix y Pablo Semán (2019: 8) aportan una clave interesante para descifrar el pensamiento de Becker: el sociólogo norteamericano no se pregunta por las motivaciones de los sujetos (los porqués), sino por el cómo, entrando en los procesos sociales de interacción, más que en el análisis de valores y creencias. ¿Cómo alguien empieza a fumar marihuana? ¿Cómo improvisan los músicos de jazz? En esas preguntas, que se fijan en procesos diferentes, hay un sustrato común: entender las formas de hacer de los sujetos de manera colectiva.

Pero, volviendo a las cuestiones iniciales de este texto: ¿de qué maneras los conceptos *beckerianos* nos sirven para analizar fenómenos musicales? En los siguientes apartados vamos a detenernos en algunos conceptos clave del autor (convención, cooperación, inercia) a partir de tres obras centrales: *Outsiders*, *Los mundos del arte* y *Jazz en acción*. Analizando las mismas, vamos a ir desgajando la mirada de Becker hacia los músicos y su oficio, la música entendida como acción colectiva, o la improvisación musical como resultado de la cooperación.

En el último apartado prestaremos también atención a los legados de Becker, a su impacto en la sociología de la música, y en algunos autores y autoras contemporáneos que han dialogado con la obra de Becker.

2. Músicos y autenticidad

Outsiders (publicada originalmente en 1966) es una referencia básica en el trabajo de Becker, un texto canónico en la llamada sociología de la desviación. El libro se sumerge en algunos mundos fuera de lo normativo, como son el de los músicos de jazz y el de los fumadores de marihuana (mundos a su vez conectados). De hecho, las primeras publicaciones de Becker (1951, 1953) están dedicadas a los músicos de jazz, desde una perspectiva ligada a la sociología de las profesiones.

Becker entiende a los músicos como *outsiders*, como desviados, por su forma de vida, por sus dificultades de conciliación familiar, y por el propio rechazo de los músicos a formar parte de vidas estandarizadas. Más allá de esta primera lectura, podemos percibir que Becker está anticipando algunas discusiones (tensiones entre arte y comercio, la autenticidad como fuente de prestigio) que van a ser centrales para la sociología de la música y para los estudios sobre músicas populares.

Becker recoge una cuestión fundamental de los mundos artísticos: el prestigio y la autonomía de los músicos a la hora de dirigir su carrera. El autor detecta a través de su trabajo de campo que para los músicos de jazz hay un conflicto entre el éxito comercial y los estándares artísticos del propio músico: ¿toco lo que puede gustar al público, o lo que yo quiero tocar? Volverse comercial, en los términos de los músicos de jazz, puede implicar perder el respeto de sus iguales.

Becker también muestra cómo los músicos se ven a sí mismos como un colectivo diferente al de los ciudadanos normales, los “cuadrados”. Su forma de vida, su empleo, que su ocio sea su oficio, los diferencia de los sujetos normativos, con empleos estables y horarios fijos. No solo es la forma de vida lo que les diferencia del resto de la sociedad: es también su capacidad para hacer música, que viven como un don especial.

El primer argumento, que podríamos condensar como el conflicto entre arte y mercado, es una discusión clave en el mundo de las músicas populares, y del arte en general: la idea de que el discurso del artista se ve distorsionado por las exigencias del mercado, lo que puede generar que pierda autenticidad y honestidad, dado que su obra, su ejecución, no surgen desde una verdad interna, sino desde un cálculo racional. Esta discusión, muy ligada a cierta herencia romántica en las músicas populares, ha sido ampliamente discutida por autores como Simon Frith (1981), pero treinta años más tarde de que Becker analizase estos elementos. Lo auténtico sería un elemento en disputa, que se construye desde ópticas diferentes. Esta mirada romántica de la autenticidad se puede caracterizar por la creación de un sentimiento de comunidad, la importancia de las raíces o la honestidad. Se entiende también que el músico debe ser capaz de articular en sus canciones pensamientos e ideas compartidos por los miembros de la comunidad⁵.

Otro elemento que también Frith (1981) trabajó, y que Becker analiza, es el desarrollo de la profesión de músico como una comunidad alternativa, como parte de un mundo bohemio; la idea de que los músicos son sujetos diferentes, porque lo que para otros es ocio, para ellos es su trabajo. Eso dificulta la vida personal, el sostenimiento de una vida en pareja, de unas dinámicas de cuidado. A su vez, esa comunidad es frágil en términos económicos, se sostiene a partir de redes personales informales, que son las que aseguran el poder seguir trabajando.

Por tanto, la originalidad del planteamiento de Becker estriba, en gran medida, en basar sus hallazgos en entrevistas personales con músicos, lo que le aportó una información de primera mano que no era habitual en la sociología de la época, ni lo fue en trabajos posteriores⁶.

⁵ Para una revisión crítica del concepto de autenticidad, véase Val (2010).

⁶ La influencia de la Escuela de Chicago es patente en la mirada metodológica de Becker, si bien en los años en los que Becker investiga no era tan habitual el trabajo etnográfico. Para un análisis de la Escuela de Chicago, en el que se profundiza además en el papel de las investigadoras, véase García Dauder (2010). Agradezco a Amparo Lasén sus comentarios al respecto.

3. Mundos del arte, convenciones e inercias

Si en *Outsiders* Becker ya realizó una aproximación a lo artístico y lo musical, la obra en la que se focaliza en estos aspectos es *Los mundos del arte*, publicada originalmente en inglés en 1982, y traducida al castellano en 2008. Una obra de gran impacto en la sociología de la cultura y de las artes, de la que podemos extraer algunos conceptos clave en el pensamiento del sociólogo, de gran utilidad para la sociología de la música.

A pesar de la distancia de Becker con la obra de Pierre Bourdieu, hay en *Los mundos del arte* una percepción de lo artístico que es compartida con el sociólogo francés, Richard A. Peterson, y con la sociología de la cultura y de las artes que se desarrolla en la segunda mitad del siglo xx⁷: una mirada escéptica hacia el arte, hacia la idea del genio artístico, incidiendo en que “las obras de arte no son los productos de individuos, de ‘artistas’ que poseen un don raro y especial. Son más bien los productos colectivos de todas las personas que cooperan por medio de las convenciones características de un mundo de arte para concretar esos trabajos” (Becker, 2008: 55). El arte es producto de interacciones, de relaciones, que van más allá del talento individual de un sujeto.

A su vez, también podemos establecer otro nexo con el Bourdieu de *Las reglas del arte* y el Peterson de *Why 1955?*: el evitar las teorías del reflejo (la idea de que el arte es un reflejo de las estructuras sociales), proponiendo una mirada más compleja, analizando el espacio social en el que el arte se desarrolla, y profundizando en las instituciones y agentes (industrias, galeristas, *managers*, críticos, periodistas...) que pueblan esos espacios⁸.

Por otro lado, lo que distancia a Becker de los autores mencionados es su énfasis en lo cooperativo, que es lo que caracteriza al concepto de mundos del arte, y que define como “una red de personas cuya actividad cooperativa, organizada a través de su conocimiento conjunto de los medios convencionales de hacer cosas, produce el tipo de trabajos artísticos que caracterizan al mundo del arte” (Becker, 2008: 10).

Para que exista cooperación son necesarias ciertas convenciones compartidas por los miembros del mundo de arte: “Muchas de las cosas que los artistas y el personal de apoyo hacen cuando coordinan sus actividades surgen de una serie de formas posibles de hacer lo mismo, cualquiera de las cuales es aceptable con la condición de que todos la usen” (Becker, 2008: 77). El arte se apoya en formas asentadas y repetidas de hacer las cosas, que facilitan a los miembros de los mundos artísticos su cooperación. Las convenciones son elementos fundamentales: pensemos en las escalas tonales, o en los géneros musicales: formas de tocar basadas en secuencias de acordes que se repiten⁹, temáticas de letras, formas de cantar. Las convenciones a su vez facilitan el trabajo artístico, porque las decisiones que surgen en los procesos creativos pueden tomarse rápidamente, no hay una constante discusión sobre cómo hacer las cosas, y los artistas pueden dedicar más tiempo a su trabajo (Becker, 1973: 771).

Las convenciones también pueden ser vistas como limitantes, ya que constriñen la innovación, al basarse en formas de hacer asentadas y no discutidas. Un pequeño cambio en una convención puede implicar muchos cambios en toda la cadena de interacciones (Becker, 1973: 773). En otro texto de Becker, *El poder de la inercia*, el sociólogo amplía estas dinámicas al profundizar en la idea de inercia, y en su importancia para las convenciones. La inercia es una fuerza social de primer orden, que establece formas de hacer que son difíciles de modificar. En este texto Becker introduce la noción de “paquete”, tomada del pensamiento de Bruno Latour, para hacer referencia a cómo se generan entramados en los que cada pieza está ligada a las demás, y su modificación es muy compleja, ya que acaba convirtiéndose en una dinámica hegemónica.

Para Becker la innovación está muy ligada a otro concepto clave en su pensamiento, el de etiquetamiento. Viendo que la inercia y la hegemonía pesan mucho en las formas de hacer de los mundos artísticos, aquellos que deciden hacer las cosas de otra manera, que rompen consensos, pueden ser entendidos como innovadores, o también como sujetos molestos, que se desvían de la norma (Becker, 2018: 105). La forma en que se producen estas innovaciones, para Becker, tiene mucho que ver con cómo Thomas S. Kuhn explicó las revoluciones y los paradigmas científicos. Para Becker las teorías del arte, las convenciones, las formas de hacer, se modifican cuando “las teorías anteriores no logran dar adecuada cuenta de las virtudes de trabajos que aceptan los miembros idóneos del mundo de arte relevante” (Becker, 2008: 176).

También son de relevancia para la innovación y la transformación de los mundos artísticos los avances tecnológicos. Normalmente el desarrollo técnico no suele estar dirigido a los mundos del arte, se suele producir en otras áreas para después aplicarse en la producción, distribución o consumo (Becker, 2008: 349).

Para Becker un ejemplo de innovación fue, en su momento, el rock, que generó espacios propios de desarrollo, sin seguir los patrones marcados por géneros previos:

¿Pueden los innovadores crear un aparato propio, que haga todas las cosas que el otro sistema hacía para los tipos de obra más antiguos? De alguna manera, por lo menos por un tiempo, uno podía decir que el rock hizo esto, creando una red de lugares donde tocar e instituciones educativas por fuera de lo existente. El rock no ocupó los lugares de jazz, o reclutó a su audiencia; encontró lugares nuevos (el Auditorio Fillmore de San Francisco, por ejemplo, reemplazó el salón de baile para mayores de treinta, cuyos clientes estaban muy viejos para bailar) y creó un público nuevo (Becker, 2008: 108).

⁷ Este argumento más desarrollado puede leerse en Val, 2022.

⁸ En siguientes apartados veremos una mirada crítica a estos planteamientos por parte de autores como Antoine Hennion.

⁹ Para un desarrollo de la idea de convención en el blues, véase Pedro (2021). Para una aplicación de las teorías de Becker al caso del jazz en Barcelona, véase Casals (2018), así como el artículo de esta autora incluido en el dossier.

4. La ejecución musical conjunta

Aunque la música está muy presente en los trabajos de Becker, a través de numerosos ejemplos, en pocos textos se profundiza en el análisis de una manifestación musical. Una magnífica excepción es el trabajo que Becker firma con Robert Faulkner *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario* (2011). El texto parte de esa mirada curiosa que caracteriza a Becker, sobre procesos o dinámicas sociales aparentemente intrascendentes; lo que se preguntan estos sociólogos es ¿qué ocurre cuando unos músicos que apenas se conocen se suben a un escenario y comienzan a tocar juntos? ¿Cómo es posible que se produzca una ejecución musical conjunta competente, cuando esos músicos pueden que ni siquiera hayan ensayado nunca esa canción entre ellos?

El abordaje de la ejecución conjunta de los músicos tiene origen en un texto clásico de Alfred Schütz (2003 [1964]), quien plantea que, para que los músicos puedan tocar juntos, es importante que cada uno de ellos se anticipe a los movimientos de sus compañeros. Para que el tiempo compartido sea el mismo, los músicos se basan en interpretaciones corporales, gestos, movimientos, a través de los que coordinarse con sus compañeros y no perder el ritmo. El libro de Faulkner y Becker ahonda en estas ideas, partiendo de una metodología diferente: si bien el texto parece etnográfico, los autores aclaran que no se ha realizado una etnografía en un sentido clásico, sino que se han basado en entrevistas, observaciones, y en anotaciones y recuerdos de su propia experiencia, ya que Robert Faulkner también es músico.

Si bien en el título se habla de músicos de jazz, los autores aclaran que su mirada se fija en lo que llaman “músicos comunes”, esto es, músicos competentes en una variedad de estilos, con querencia por el jazz, pero abiertos a interpretar lo que demande la situación (Faulkner y Becker, 2011: 39). Y, para adentrarse en las dinámicas musicales de estos ejecutantes, los autores establecen un minucioso análisis sobre su formación, sobre los contextos de ejecución (los espacios), y sobre la propia situación de ejecución.

Aunque hemos comentado la importancia del concepto de convención en el trabajo de Becker, el mismo no es utilizado en el libro (si bien la idea de negociación sí que está presente en diversos apartados). Los autores optan por basar buena parte de su argumentario en el concepto de destrezas compartidas, esto es, una serie de capacidades que los músicos aprenden, desarrollan y afianzan, y que son las que los van a permitir ejecutar de manera solvente repertorios variados.

Entre esas destrezas destacan la capacidad para leer música y entender una partitura. Esas primeras destrezas los músicos las adquieren en su fase formativa, a través de las partituras, de escuchar discos, de escuchar música en la radio, de ir a conciertos y, sobre todo, tocando con otros. Otra destreza es el oído musical: ser capaces de identificar y reproducir intervalos entre las notas de una melodía. También lo es el conocer cadencias, escalas, patrones, progresiones armónicas que se repiten, y que hacen que los músicos intuyan la estructura de las canciones apenas las están tocando. Los autores reconocen que gran parte de la música popular se basa en patrones sencillos, en fórmulas que se repiten, así que una vez que un músico ha interiorizado un repertorio amplio, no le es difícil anticipar cómo se puede desarrollar una canción. En el trasfondo de estos planteamientos, los sociólogos muestran que, de lo que se está hablando, es de conocimiento compartido, y de cómo se gestiona. Un conocimiento compartido que tiene cierta uniformidad, y que es lo que permite a los músicos alcanzar acuerdos, sin estar tan formalizado como en otros combos musicales (como podrían ser las orquestas, en las que se toca con partituras).

En esta obra percibimos que Becker se adentra en una dimensión que no había sido explorada hasta el momento, que es la cuestión espacial. Faulkner y Becker (2011: 42) plantean que son muy importantes las circunstancias y los contextos de la ejecución musical. No es lo mismo diseñar un repertorio para un concierto que para estar tocando en un bar, o en un restaurante. En cada espacio hay que adaptarse al entorno, a lo que el público espera, o a lo que los dueños del establecimiento esperan. Como veremos después, las ideas de Becker han sido retomadas desde conceptos como el de escena musical, que se adentran en lo espacial como elemento que forma parte de las interacciones musicales. De hecho, para este libro Becker recupera un texto, *Jazz places* (2001), que ya había publicado como parte de un texto seminal en la idea de escena (Bennet y Peterson, 2001), del que hablaremos después.

Los autores intentan responder a su pregunta inicial, a partir de una descripción detallada de cómo se producen y se resuelven los procesos de decisión del repertorio conjunto (Faulkner y Becker, 2011: 66). La elección del tema a tocar puede depender de muchas cuestiones, y se decide a través de formas verbales y no verbales. Un músico puede empezar a tocar un fraseo, o un riff, para instigar al resto a seguirle. Se discute en qué tono está una canción, se dan indicaciones vagas pero que los músicos son capaces de entender (“es un blues”; “suena como X canción”). Las destrezas compartidas son las que permiten que estos procesos de decisión duren pocos segundos, menos de un minuto.

El texto aporta algunas ideas novedosas en el pensamiento *beckeriano*. La primera es la idea del concierto, de la actuación en directo, como un proceso vivo, inesperado, inacabado: “La actuación de una noche requiere atención constante por parte de cada uno de ellos. Todos deben estar alerta a lo que están haciendo los otros, y ajustar continuamente lo que hacen según lo que van oyendo (y, de vez en cuando, viendo)” (Faulkner y Becker, 2011: 269).

Esto nos adentra en una idea que la “sociología musical” (Val: 2022) ha abordado: la de la música, y el arte en general, como proceso, no como objeto. Lo que los autores sostienen es que los ejecutantes se encuentran en tensión, ajustándose y reajustándose a lo que hacen los otros participantes (Faulkner y Becker, 2011: 276). Veremos también posteriormente a sociólogos como Antoine Hennion, que han reivindicado el pensamiento de Becker como una forma de ruptura con la “sociologización” de las prácticas y los consumos

artísticos. En este juego de influencias, vemos también cómo Becker se acerca a los planteamientos más contemporáneos de la sociología del arte.

Becker y Faulkner abordan con estas ideas cuestiones ligadas a la acción colectiva y a los procesos de negociación, cuestión que ya hemos visto que está en la base del trabajo de Becker. Para introducirse en estos debates los autores se detienen en el concepto de repertorio. A lo largo del libro el concepto se utiliza en diversas ocasiones: el repertorio es aquello que los músicos van a interpretar, el conjunto de canciones. A su vez, el repertorio también es propio: cada músico conoce un repertorio.

El concepto de repertorio es habitual en los estudios sobre movimientos sociales, en autores como Charles Tilly o Sidney Tarrow. El repertorio, en el fondo, vendría a implicar que los sujetos, cuando actúan en situaciones específicas, no actúan de manera mecánica, siguiendo unas normas o convenciones culturales. Más bien, los sujetos elegimos de entre el repertorio del que disponemos, en función de contextos, motivaciones y situaciones de interacción. Faulkner y Becker (2011: 279) se sorprenden de que, aunque el concepto de repertorio tiene su origen en el mundo de las artes, la sociología de la cultura y de las artes apenas lo ha utilizado para describir y analizar este tipo de procesos.

5. Trazos de Becker

En este apartado vamos a analizar de qué forma las ideas y formas de mirar al mundo social de Becker han calado en trabajos que, desde la sociología, la historiografía o los estudios sobre músicas populares, se han acercado a cuestiones musicales. Los trabajos que vamos a comentar son textos de autores que han trabajado en profundidad el pensamiento de Becker, apoyándose en él, al tiempo que problematizándolo de diversas maneras.

5.1. Músicos, trayectorias, oficios y aficionados

Como ya nos hemos referido, una forma de acercarse a los trabajos de Becker son investigaciones que han seguido el modelo de *Los Mundos del arte*, esto es, que describen y analizan un espacio social, una comunidad musical en un período de tiempo determinado. Dos ejemplos ampliamente citados son los trabajos de Paul Lopes (2004) y de Gustavo Blázquez (2008). En el caso de Lopes, su abordaje se basó en un recorrido histórico sobre el desarrollo del jazz en los Estados Unidos desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX. Si bien el texto parte de una definición canónica de los mundos del arte, atendiendo a las interacciones entre actores e instituciones, el desarrollo del trabajo tiene un marcado perfil historiográfico, recurriendo sobre todo a la prensa como fuente de información. Así, el trabajo no termina de entrar en la lógica *beckeriana* de análisis. Como el propio Lopes indica en las conclusiones de la obra, su trabajo es también deudor del concepto de campo cultural de Bourdieu, pudiendo percibirse esa influencia como más determinante en este libro.

En el caso de Blázquez, su objeto de estudio es el cuarteto, género musical de gran popularidad en Argentina, sobre todo en la zona de Córdoba. El trabajo también parte de una revisión histórica del cuarteto como comunidad, basándose en gran medida en entrevistas, combinadas con observación. El autor profundiza y expresa las posibilidades teóricas que el concepto de mundo del arte brinda, por ejemplo, incluyendo en la enumeración de sujetos e instituciones que forman parte del mundo a colectivos poco citados, como son los vendedores de comida¹⁰, así como a la policía.

En otros trabajos encontramos que el influjo de Becker se ha tomado desde otro lugar: desde la mirada que aplica a músicos y fumadores de marihuana en *Outsiders*. Ese abordaje hacia colectivos alternativos, “desviados” para la sociología de la época, buscando en ellos regularidades, explicaciones, identidades compartidas, formas de interacción y de participación, respetando la mirada antropológica hacia el nativo, hacia lo *emic*, es lo que impregna algunos de las investigaciones que vamos a comentar.

Ejemplo de ello es el clásico trabajo de H. Stith Bennett *On Becoming a Rock Musician*, publicado originalmente en 1981 y republicado en 2017. El trabajo, pionero en su momento en los estudios sociológicos sobre rock, trata de fijarse en los procesos de aprendizaje no estandarizados, preguntándose por cómo un sujeto se puede formar como músico de rock. ¿Cómo se aprende el oficio de rockero? El autor plantea cómo el rock aparece en los años sesenta para tejer un mundo del arte nuevo, diferente, que innovó en las formas de hacer música, así como en las formas de escribir y anotar música también.

Bennett parte de un diseño metodológico que nos sonará: una observación/ etnografía/ autoetnografía, basada en su experiencia como músico aficionado en bandas de diverso pelaje. Sus recuerdos, sus observaciones, las conversaciones informales con otros miembros de las bandas, inundan el trabajo. Recurriendo a algunos conceptos clásicos de Becker, Bennett utiliza la idea de convención para explicar cómo los músicos acaban generando acuerdos estéticos propios, en las formas de notación y de ejecución, que distinguen al rock de las músicas cultas, por ejemplo. Otro elemento *beckeriano* en el texto es la referencia a la importancia del prestigio adquirido en función de con quién has tocado. En estos espacios poco estandarizados, el currículum se construye a partir de las redes, de en qué bandas o con qué músicos has colaborado, cuestión que en *Outsiders* Becker ya planteaba con los músicos de jazz de Chicago.

Otro autor que parte de la mirada de Becker en *Outsiders* es el sociólogo argentino Claudio Benzecry, quien ha divulgado buena parte del trabajo de Becker en la Argentina, ya sea traduciendo o prologando varios artículos y libros del autor norteamericano. En su obra *El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión*,

¹⁰ Imposible no recordar la mención que Becker (2024) hace en su conocida entrevista con Alain Pessin a los encargados del *catering* en el cine, y su importante labor.

Benzecry se sumerge en un mundo que la sociología ha considerado coto de las clases altas: los aficionados a la ópera. Pero en este caso el autor se fija en un subgrupo muy particular: el de los aficionados que compran entradas de a pie, que son más baratas.

Benzecry se acerca a estos aficionados desde la mirada aparentemente inocente de Becker, desde esa curiosidad que intenta desentrañar qué procesos sociales hay en ir a la ópera. En su proceso autoetnográfico, y en las entrevistas en profundidad, Benzecry va descubriendo que los modelos *bourdianos* de la sociología del gusto no sirven para explicar a sus informantes, sujetos más propios de las clases medias argentinas (que son unas clases medias muy particulares, como Benzecry aclara) que de las clases altas. La propuesta del autor es acercarse desde una sociología pragmatista, cercana a la idea del amante del arte, y al concepto de apego, siguiendo también los trabajos de Antoine Hennion (2001, 2007).

El abordaje cualitativo permite al autor salir de las lógicas de la encuesta como elemento jerarquizador de los gustos, y mostrar las contradicciones y los matices de los apegos y las identificaciones. Retomando las ideas de Becker sobre los consumidores de marihuana, Benzecry sostiene que el disfrute de la ópera es un aprendizaje. Los sujetos del Teatro Colón, que son el colectivo que investiga el autor, tienen trayectorias muy diversas en sus formaciones, unidos por su pasión hacia la música y la ópera. El introducirse en esa comunidad de aficionados exige de estos apasionados un esfuerzo en formarse y autoformarse, a partir de charlas y eventos, pero también a partir del compartir con el resto de melómanos, a través de conversaciones informales en los viajes hacia otros teatros, en las colas de acceso, en los entreactos, en los debates en periódicos y boletines..., pero para Benzecry (2012: 114), si bien estos procesos están basados en prácticas de socialidad, estos sujetos reivindican un disfrute individualizado, no colectivo, distanciándose de los planteamientos de Becker.

Benzecry (2012: 189) rompe con otro baluarte de la sociología de la cultura, la idea del prestigio social que va ligado a ciertas formas de consumo, al explicar que estos aficionados se perciben como estigmatizados por su excesivo apego, por su fanatismo. El mundo exterior juzga y etiqueta sus comportamientos como no normativos, por lo que estos aficionados deben aprender a convivir con ese estigma y con ese proceso de etiquetaje. El fanático deviene en *outsider*.

Otro de los hallazgos sorprendentes de Benzecry (2012: 143) son los conflictos que se generan dentro de estos espacios, que van más allá de los conflictos simbólicos, y que entran de lleno en la lucha física: al tratarse de entradas que son de pie, lograr los espacios de mejor visibilidad es una batalla en la que los sujetos despliegan tácticas y técnicas diversas para imponerse físicamente a los demás. A su vez, las percepciones estéticas sobre la calidad de las óperas generan también conflictos abiertos (aficionados que abuchean frente a otros que aplauden) y que pueden llegar a la violencia física. Benzecry recurre a la figura de las barras bravas del fútbol argentino, del *hooligan*, para mostrar cómo la alta cultura puede ser consumida siguiendo patrones de la cultura popular o plebeya, profundizando en la idea de que las fronteras simbólicas que se sostienen en los discursos se desmontan cuando observamos las prácticas.

5.2. Escenas musicales

El concepto de escena musical tiene un largo recorrido en el periodismo, siendo incorporado por los estudios sobre músicas populares en los años noventa¹¹. En síntesis, a través de la participación en escenas musicales los sujetos desarrollan identidades individuales y colectivas, de formas muy diversas, atendiendo a las múltiples ocupaciones y posiciones que ayudan a desarrollar una escena (músicos, representantes, periodistas, trabajadores de la industria, aficionados...), así como a los lugares de interacción (locales de ensayo, tiendas de discos, bares, salas...) y a las instituciones que promocionan las escenas (sellos discográficos, fanzines, radios...). Andy Bennet y Richard A. Peterson (2004: 3) señalan que prefieren usar el concepto de escena al de subcultura, que se consolidó en los años setenta para hablar de identidades juveniles, consumo y música, ya que este da una idea más flexible de las identificaciones en este tipo de agrupamientos, en consonancia con la idea de las identidades múltiples y flexibles.

Bennet y Peterson reconocen la influencia de la sociología del arte de Howard Becker y Pierre Bourdieu en estos planteamientos. Es significativo que el texto que acompaña a la introducción de la seminal obra de Bennet y Peterson sea precisamente un texto de Howard Becker, titulado "Jazz places". El texto realiza un recorrido por algunos de los lugares en los que el joven Becker trabajó como músico en Chicago, recordando las características y particularidades de estos espacios.

Como hemos visto, la definición de las escenas como espacios conformados por interacciones múltiples tiene una resonancia profundamente *beckeriana*. El concepto de escena surge en un contexto ideológico y académico en el que las visiones marxistas de la cultura son puestas en cuestión, y en el que, frente a la centralidad de la clase como elemento definitorio de los consumos, se propone el estilo de vida como forma de entender la conformación de identidades colectivas¹². Metodológicamente, el concepto de escena implica también un abordaje de tipo etnográfico, que deja de lado la decodificación de símbolos que proponían los estudios subculturales (Hebdige, 2002) en pos de la observación directa: estudiar lo que la gente hace, no signos ni símbolos (DeNora, 1995).

La fluidez con la que Becker entiende los mundos artísticos, la desjerarquización de las interacciones presentes en esos espacios, encaja con la forma en que las escenas son concebidas. La dimensión espacial de las escenas ha sido analizada en diversos trabajos, sobre todo desde el punto de vista de la relevancia del

¹¹ Para una revisión crítica del concepto en castellano, véase Pedro, Piquer y Val (2018).

¹² Para una explicación más profunda de este argumento, véase Bennet (2013).

espacio como lugar de interacción y de consolidación de las escenas. Por ejemplo, Connell y Gibson (2001: 101) destacan la importancia de que las escenas dispongan de lugares para su crecimiento en red: estudios de grabación, salas de ensayo, tiendas de discos, clubes... todos ellos elementos importantes para generar y sostener las interacciones entre los participantes.

Lo relevante en este caso es la idea de introducir la dimensión espacial como otro elemento más que participa de esas interacciones, y que limita o amplía las posibilidades de las escenas. Becker (2004) sostiene que los espacios físicos, ya sean clubes, fiestas privadas o eventos al aire libre, están conformados por una serie de expectativas compartidas entre las personas que acuden a los lugares, los músicos que tocan, y los empresarios que financian los eventos. Es también significativo que este texto fuese incluido posteriormente en el libro *Jazz en acción*, como un breve capítulo, y que Becker y Faulkner profundizasen en la dimensión espacial como elemento que constriñe a los músicos a la hora de elegir el repertorio a interpretar: no es lo mismo tocar en una boda que en una fiesta de cumpleaños, o en un club nocturno; cada uno de estos lugares y eventos tienen unas características propias y los asistentes esperan un repertorio adaptado a los mismo.

5.3. Música, mediaciones y vida cotidiana

A finales del siglo xx la sociología del arte, y por ende la sociología de la música, vivieron un proceso de discusión teórica que sigue resonando en la actualidad. Autoras y autores como Tia Denora, Georgina Born o Antoine Hennion problematizaron las convenciones de la sociología de los años setenta, planteando que la sociología, en su intento por desmontar la idea del genio artístico, terminaba por desprestigiar la obra de arte, centrándose en los aspectos sociales que rodean a la música, pero sin analizar la dimensión estética de estos objetos (Val: 2022). Si bien la obra de Becker no escapa de estas críticas, su perspectiva también ha sido retomada por algunos de estos sociólogos a la hora de producir lo que se ha denominado “una nueva sociología de las artes”. Vamos a centrarnos en dos de los principales referentes de este giro epistemológico, como son Antoine Hennion y Tia Denora.

El trabajo del sociólogo francés Antoine Hennion, encuadrado dentro del pragmatismo sociológico, ha problematizado en gran medida los hallazgos de la sociología de herencia *bourdiana*, aquella que tiende a cosificar los procesos culturales, reduciéndolos a aspectos contextuales (la clase, el género, los capitales). La propuesta de Hennion pasa por entender la música como proceso, a partir del concepto de mediación, tomado de los trabajos de Bruno Latour. La idea es que la música no es reflejo de las estructuras sociales, surge de las interacciones entre humanos y no humanos. Como explican Boix y Semán (2019: 3), las mediaciones abren un mundo de posibilidades para el ejercicio musical: cada mediación invita, inhibe, condiciona. Pero hay que tener en cuenta que mediación no es sinónimo de intermediación: no se plantea simplemente una actividad de contacto entre entidades preexistentes, sino de una red a partir de la cual se constituye el objeto musical.

Como apuntan Boix (2020) y Gandolfo (2024), en la mirada de Hennion hay una reivindicación del trabajo de Becker, no exenta de cierta crítica, pero que asume su trabajo como un punto de partida. Ya hemos comentado que la forma de abordar Becker el estudio los mundos del arte está distanciada de los planteamientos de Bourdieu. Su acercamiento a los artistas y a las obras es pragmático, no hay unos presupuestos, no se anticipan las acciones. Hay una mirada que trata de entender qué hacen los sujetos y, sobre todo, cómo lo hacen. Gandolfo (2024) plantea que la coincidencia entre ambos autores se centra en “desociologizar”¹³ la práctica artística, esto es, analizar la obra, y las interacciones y mediaciones que la producen.

Aun así, Hennion (2002: 84) apunta críticamente a algunos paralelismos entre la obra de Bourdieu y Becker; aunque ambos autores rechazaran los reduccionismos de los análisis internos y externos de las obras artísticas, terminan por introducir una instancia intermedia (el campo, el mundo del arte), que es la que explica el funcionamiento del arte. Esta forma de entender el arte no ha prestado atención a los productores (artistas) ya que “en el fondo, para esta, no son ellos, en realidad, los que producen el arte, sino sus receptores o, más exactamente, el sistema de creencias que constituye el conjunto de un ‘mundo del arte’” (Hennion, 2002: 128).

Por otro lado, la propuesta de Becker de entender que el arte es producto de una red de relaciones se antoja básica para el concepto de mediación que propone Hennion. Sobre todo, por la idea de que esa red está basada en una interdependencia generalizada, en donde Becker iguala en importancia al artista y los empleados de una *catering*, por ejemplo. En palabras de Hennion (2002: 140): “esta interdependencia generalizada es la simple hipótesis que debe acabar con las cuestiones de esencia. El arte no es un objeto que el sociólogo intente definir, sino el producto del trabajo de los actores que intentan definirlo”.

Para Hennion la importancia de Becker se puede percibir en una reproducida cita en la que el sociólogo francés pone en valor la forma de mirar a los objetos culturales que hay en *Los mundos del arte*. Bajo la apariencia de un libro que puede parecer “anodino”, que puede decepcionar por la “neutralidad del estilo” que solo habla de ocupaciones.

Intentad hablar de arte como antes. Todo lo que digáis habrá cambiado de sentido. El conceptor es un obrero, el público un productor, el teórico un remendón. Si ninguna definición es definitiva, ninguna frontera estable, si ningún principio resiste a una actividad de la que todo depende y en la que uno se las arregla, todo debe ser repensado. La habilidad de este libro falsamente modesto reside en este contraste entre la simplicidad de una hipótesis y la enormidad de las consecuencias que entraña (Hennion, 2002: 142).

¹³ Se puede entender que la sociologización de la realidad se basa en cosificar los fenómenos sociales, anulando las subjetividades, reduciéndolas a variables.

Tras lo que parece una mirada descriptiva hacia el arte, hacia los oficios que lo pueblan, Hennion descubre un cambio de paradigma, una forma diferente de mirar, un proyecto que el propio Hennion consolida al plantear que la música es pura mediación, y que si eliminamos de esa cadena cualquiera de los mediadores (sujetos, objetos, instituciones, lugares), la obra cambiará irremediabilmente.

Ejemplo de ello es cómo Hennion (1989) entiende que el trabajo de los productores musicales es el de representar al público, a las audiencias, durante el proceso de grabación. Su oído es el oído del público, y su labor durante la grabación es la de tratar de anticipar qué va a gustar y qué no al público, intentando reducir la distancia que hay entre producción y consumo. Esta afirmación conecta con una idea de Becker que Hennion recupera en *La Pasión Musical* (2002: 140): “El crítico que formula un juicio no adivina un nivel de calidad latente, sino que lo produce, al modificar el sentido de la obra criticada y al apoyarse él mismo en una serie de anticipaciones a propósito de su propio público, su carrera y el público de la obra”. La anticipación que el crítico realiza sobre el gusto del lector, o las que realiza el productor sobre el oído del público, son un buen ejemplo de la idea de mediación: aunque el público no esté presente en la composición, o en la crítica, productores y periodistas lo tienen en cuenta en su trabajo, ya que, en el fondo, sí son parte de esa obra.

Gandolfo (2024: 233) observa una evolución en las formas de analizar las obras de arte en Becker, que se retroalimenta de los planteamientos de Hennion, y sobre todo de Latour, ya que en los trabajos de su última etapa (Becker, 2006) el objeto toma un lugar que no aparecía en el pasado, así como la idea de la obra como proceso inacabado, que toma formas diversas en función de contextos, recepciones y demás mediaciones. Benzecry (2023) explica que este giro surge a partir de su interés por la sociología del conocimiento y por establecer un diálogo con los estudios sociales de la ciencia (de ahí conceptos como dispositivo, paquete y aparato).

En el caso de DeNora, (1995) su propuesta también tiene claras influencias de Becker, al plantear cómo la música forma parte de nuestras relaciones sociales. No de cómo las refleja sino de cómo, a partir de ella, generamos relaciones sociales. La música no refleja la sociedad, sino que es un elemento que ayuda a construirla (DeNora, 2010: 151).

Al defender un enfoque que investiga cómo el arte y lo social se coproducen, DeNora, al igual que Hennion, no sugieren combinar un análisis interno de las propiedades de los objetos con un análisis contextual de las estructuras sociales, sino que esbozan una alternativa para ver cómo lo social y los objetos artísticos se constituyen mutuamente.

Metodológicamente tanto DeNora como Hennion coinciden con Becker en la importancia de la observación directa, de la entrevista, de la etnografía. Buen ejemplo de ello es la obra *Music in everyday life* (2000) en donde DeNora analiza, a través de etnografías y entrevistas, cómo los sujetos utilizan la música para conseguir un estado de ánimo concreto: para estar tranquilos en momentos de estrés, para estar animados en momentos que exigen esfuerzos, para bloquear el entorno y concentrarse, para generar entornos apacibles... A partir de algunas dimensiones estéticas que sus entrevistados toman en cuenta (ritmos, armonías, estilos...), eligen la música que esperan que les sitúe en el estado emocional deseado. Por tanto, la conclusión de DeNora es que la música está presente en múltiples actividades cotidianas (hacer ejercicio, trabajar, comer, leer, dormir...) y nos ayuda a regular nuestras emociones, nuestro estado de ánimo, a recordar nuestro pasado y, en definitiva, a construir una identidad.

También los trabajos de Hennion (2001, 2007) sobre el apego y el consumo de música, apuestan por lo cualitativo. Hennion analizó la forma en que los sujetos escuchan música clásica, eliminando el término “consumidores”, y sustituyéndolo por el de “amantes de la música” (*music lovers*). De esta forma, observando lo que la gente hace y cómo lo hace, más que lo que la gente dice que hace o que le gusta, se observan nuevos patrones de actuación: las emociones, los placeres que se reciben a través de la práctica musical, las relaciones sociales que se establecen a partir de ella. Para Claudio Benzecry en la introducción a *Outsiders*, en estos trabajos se manifiesta también la influencia de las ideas de Becker sobre el consumo de marihuana, en el sentido de la importancia del trabajo de autodisciplina que supone el poder disfrutar plenamente de un producto cultural.

6. Conclusiones

Las ideas y trabajos de Howard Becker han abierto diversos caminos para el estudio de la cultura en general, y de la música en particular, desde la óptica sociológica.

Uno de los elementos que podemos resaltar de los abordajes de Becker es la importancia de la etnografía (no siempre aplicada de forma canónica, como se puede ver en *Jazz en acción*) como forma de aproximación a las escenas musicales. Desde sus primeros trabajos, con los músicos de jazz, Becker extrae de sus conversaciones y observaciones conclusiones que innovan, que aportan nuevas formas de entender los procesos sociales, y que escapan de ciertas formas de categorizar socialmente. Desde la perspectiva del gusto y del consumo, los trabajos, como los citados de Benzecry (2012), que han profundizado en abordajes etnográficos han problematizado con sus hallazgos algunos marcos fuertemente consolidados en la sociología de la cultura, como el de la separación entre alta y baja cultura. Esto abre una línea de trabajo muy fructífera para seguir pensando en las evoluciones de los consumos y en el desarrollo de la cultura popular como una cultura legítima.

Metodológicamente también es importante el cambio de pregunta que se hace Becker: del por qué al cómo; de los motivos a las formas de hacer, a los modos, a las interacciones. En la sociología de Becker encontramos una forma de entender lo social que se basa en la interacción, en el encuentro entre sujetos (y objetos), y en observar de qué formas esas interacciones se producen y son mantenidas. En el texto

algunos autores y autoras han definido esas formas como desociologizar la sociología, esto es, pensar lo social más allá de categorías clásicas. Becker nos propone entender lo social desde una mirada neutra, que no anticipa posiciones ni lugares, pero incisiva, que profundiza en las formas de hacer, de organizarse, de cooperar.

Se ha discutido en el texto de qué maneras Becker se relacionaba con autores referentes de la sociología de la cultura y de la música, y cómo planteaba la dimensión teórica de la investigación. La propuesta teórica de Becker es original en ese sentido, saliendo de los marcos teóricos habituales, y enriqueciéndose de otras áreas, como la sociología de las profesiones o la sociología de la acción colectiva. Es valorable también la evolución de su pensamiento, acercándose en sus últimos trabajos a la sociología de la ciencia y del conocimiento, e incorporado elementos de esta a sus estudios.

El legado conceptual de Becker para la sociología de la música es muy valioso. Conceptos como convención han ayudado a explicar de qué forma los músicos construyen acuerdos, y a profundizar en elementos tan básicos como los géneros musicales. La conceptualización de los mundos del arte ha tenido diversas aplicaciones, desde la sociología, la historiografía o los estudios sobre músicas populares, afianzando una forma de entender las comunidades musicales como espacios de cooperación en un sentido amplio, en el que es tan relevante el músico como el productor o el aficionado, y que reivindica aquellos oficios que pueden parecer más accesorios.

En la propuesta de Becker en *Jazz en acción* en la que recupera el concepto de repertorio encontramos también una conexión con los planteamientos de Shyon Baumann (2007) en torno a cómo los estudios sobre movimientos sociales pueden ser de utilidad para los estudios sobre sociología del arte, y de la música, dado que tanto movimientos sociales como movimientos artísticos buscan ser legitimados (cultural o políticamente) y reconocidos. Habría que añadir, como ya apuntó Becker, que tanto los movimientos sociales como los movimientos artísticos son instancias de acción colectiva, con más elementos en común de lo que la sociología de la cultura, principalmente, ha explorado.

7. Bibliografía

- Baumann, S. (2007): "A general theory of artistic legitimation: How art worlds are like social movements", *Poetics*, 35, pp. 47-65. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2006.06.001>
- Becker, H. S. (1951): "The Professional Dance Musician and His Audience", *American Journal of Sociology*, 57 (2), pp. 136- 144. <https://doi.org/10.1086/220913>
- Becker, H. S. (1953): "Some Contingencies of the Professional Dance Musician's", *Human Organization*, 12 (1), pp. 22-26. <https://doi.org/10.17730/humo.12.1.gu18466m415l25p2>
- Becker, H. S. (1973): "Art as Collective Action", *American Sociological Review*, 39 (6), pp. 767-776. <https://doi.org/10.2307/2094151>
- Becker, H. S. (2004): "Jazz places", en A. Bennett y R. Peterson, eds., *Music scenes*, Vanderbilt University Press, pp. 17-27. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v6>
- Becker, H. S. (2006): "The Work Itself", en H. S. Becker, R. R. Faulkner y B. Kirshenblatt-Gimblett, eds., *Art from start to finish: Jazz, painting, writing, and other improvisations*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 21-30
- Becker, H. S. (2008): *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. S. (2009a): "El poder de la inercia", *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15, pp. 99-111.
- Becker, H. S. (2009b): *Outsiders: Hacia una sociología de la desviación*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Becker, H. S. (2018): "La creatividad no es un bien escaso", *Apuntes de Investigación del CECYP*, 30, pp. 102-114
- Becker, H. S. y A. Pessin (2024). "Diálogo sobre las nociones de Mundo y Campo. Una conversación entre Howard S. Becker y Alain Pessin", *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 24 (1), pp. 1-12.
- Bennett, H. S (2017 [1981]): *On becoming a Rock Musician*, Nueva York, Columbia University Press. <https://doi.org/10.7312/benn18284>
- Bennett, A. y R. Peterson, eds. (2004): *Music scenes. Local, translocal and virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>
- Bennett, A. (2013): *Music, Style and Aging, Growing Old Disgracefully?*, Philadelphia, Temple University Press.
- Benzecry, C. E. (2012): *El fanático de la ópera: Etnografía de una obsesión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Benzecry, C. E. (2023): "Elogio de Howard Becker", en *Nueva Sociedad*, agosto. Disponible en web: <https://nuso.org/articulo/elocio-de-howard-becker/> [Consulta: 10 de febrero de 2025]
- Blázquez G. (2008): *Músicos, mujeres y algo para tomar. Los mundos de los cuartetos de Córdoba*, Córdoba, ediciones Recovecos.
- Boix, O. (2020): "Antoine Hennion: música y gusto en una sociología de las mediaciones", en V. Capasso, A. Bugnone y C. Fernández, eds., *Estudios sociales del arte: Una mirada transdisciplinaria*, La Plata, Universidad de La Plata, pp. 103-116.
- Boix, O. y P. Semán (2019): "Etnografía, mediaciones y pragmatismo", *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 9(1), pp. 1-12. <https://doi.org/10.24215/18537863e048>
- Bourdieu, P. (1998): *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Casals, M. (2018): *Los músicos y su profesión. Trabajo artístico y profesionalización en el jazz y la música moderna. Un análisis sociológico*, tesis doctoral inédita, Universidad de Barcelona.
- Connell, J. y C. Gibson (2001): *Soundtracks. Popular Music, identity and place*, Londres, Routledge.

- DeNora, T. (1995): "The musical composition of social reality? Music, action and reflexivity", *The Sociological Review*, 43 (2), pp. 295-315. <https://doi.org/10.1111/j.1467-954X.1995.tb00605.x>
- DeNora, T. (2000): *Music in everyday life*, Cambridge, New York. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489433>.
- DeNora, T. (2010): *After Adorno: rethinking music sociology*, New York, Cambridge. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511489426>.
- Dowd, T. (2004): "Production perspectives in the sociology of music", *Poetics*, 32, pp. 235-246. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2004.05.005>
- Faulkner, R. R., y H. S. Becker (2011): *El jazz en acción: La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.
- Frith, S. (1981): *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*, New York, Pantheon Books.
- Gandolfo, A. (2024): "Arte en acción y colaboración: Howard Becker y Antoine Hennion", en G. Nardacchione y M. Paschkes, comp., *El lado b de la sociología. Un recorrido del pragmatismo en la teoría social*, Buenos Aires, Teseo, pp. 221-250.
- García Dauder, D. (2010): "La historia olvidada de las mujeres de la Escuela de Chicago", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 131, pp. 11-41. <https://doi.org/10.5477/cis/reis.131.11>
- Hebdige, D. (2002): *Subcultura. El significado del estilo*, Londres, Routledge.
- Hennion, A. (1989): "An Intermediary between Production and Consumption: The Producer of Popular Music", *Science, Technology, & Human Values* 14 (4), pp. 400-424. <https://doi.org/10.1177/016224398901400405>.
- Hennion, A. (2001): "Music Lovers. Taste as Performance", *Theory, Culture, Society*, 18 (5), pp. 1-22. <https://doi.org/10.1177/02632760122051940>.
- Hennion, A. (2002): *La pasión musical*, Barcelona, Paidós.
- Hennion, A. (2007): "Those Things That Hold Us Together: Taste and Sociology", *Cultural Sociology*, 1 (1), pp. 97 - 114. <https://doi.org/10.1177/1749975507073923>
- Lopes, P. (2004): *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Pedro, J. R. Piquer y F. del Val (2018): "Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas", *Cuadernos de Etnomusicología*, 12, pp. 1-16.
- Pedro, J. (2021): *El blues en España: hibridación y diversidad cultural desde los orígenes al auge de la escena madrileña*, Valencia, Tirant lo Blanch.
- Pessin, A. (2017): *The Sociology of Howard S. Becker. Theory with a Wide Horizon*, Chicago, University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226362991.001.0001>
- Peterson, R. A. (1990): "Why 1955? Explaining the advent of rock music", *Popular music*, 9 (1), pp. 97-116. <https://doi.org/10.1017/S0261143000003767>
- Ralón, G. y L. Ralón (2014): "Los mundos de Howard S. Becker. Un recorrido por sus trayectorias, perspectivas y proyectos", *Revista de la Carrera de Sociología Entramados y Perspectivas*, 4, pp. 259-268
- Schütz, A. (2003 [1964]): "La ejecución musical conjunta. Estudio sobre las relaciones sociales", *Estudios sobre teoría social. Escritos II*, Amorrotu, pp. 153-170.
- Val, F. (2020): "El canto del loco: el debate sobre la autenticidad en el rock", en J. Noya, F. Val, y C. M. Pérez Cólman, eds., *MUSYCA. Música, sociedad y creatividad artística*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 145-158.
- Val, F. (2022): "De la sociología de la música a la sociología musical. Nuevos paradigmas en los estudios sobre música y sociedad", *Revista Internacional de Sociología*, 80 (2), pp. 1-22. <https://doi.org/10.3989/RIS.2022.80.2.20.135>

