


El oficio de músico: profesionalización y trabajo artístico en la escena del jazz y la música moderna en Barcelona

Marta Casals-Balaguer

Universitat de Barcelona, España ✉ <https://dx.doi.org/10.5209/poso.101540>

Envío: 8 marzo 2025 • Aceptación: 17 julio 2025

Resumen: El artículo analiza la percepción que tienen los músicos sobre la profesionalización de su actividad, centrándose en la autodefinición de los intérpretes de jazz y música moderna en Barcelona. Partiendo del enfoque teórico de Howard S. Becker sobre los “mundos del arte” y los tipos sociales de artistas, el estudio se estructura en torno a dos ejes principales. En primer lugar, se examina la concepción del músico profesional y los procesos de profesionalización de la práctica artística, explorando la dicotomía entre ser artista y ser músico. En segundo lugar, se analiza la construcción de la identidad social del músico profesional a partir de los perfiles predominantes en la escena local. A través de un enfoque cualitativo, basado en entrevistas semiestructuradas y observación participante, se investigan las dinámicas internas de esta comunidad musical. El estudio ofrece nuevas perspectivas sobre la configuración de la identidad profesional del músico y los desafíos que enfrenta en el proceso de legitimación dentro del ámbito artístico, tomando como referencia el contexto específico de Barcelona.

Palabras clave: prácticas artísticas; profesionalización; mundos del arte; músico; jazz; Barcelona.

ENG The musician's craft: professionalization and artistic work in the jazz and modern music scene in Barcelona

Abstract: The article analyses musicians' perceptions of the professionalisation of their activity, focusing on the self-definition of jazz and modern music performers in Barcelona. Based on Howard S. Becker's theoretical approach to “art worlds” and social types of artists, the study is structured along two main axes. Firstly, it examines conceptions of the professional musician and the processes involved in the professionalisation of artistic practice, exploring the dichotomy between being an artist and being a musician. Secondly, it analyses the construction of the social identity of the professional musician, based on the predominant profiles within the local scene. Adopting a qualitative approach, drawing on semi-structured interviews and participant observation, the study investigates the internal dynamics of this musical community. It offers new perspectives on the configuration of musicians' professional identity and the challenges they face in the process of legitimation within the artistic sphere, using the specific context of Barcelona as a reference.

Keywords: artistic practices; professionalisation; art worlds; musician; jazz; Barcelona.

Sumario: 1. Introducción. 2. Marco teórico. 3. Metodología. 4. Análisis y resultados. 5. Discusión y conclusiones. 6. Bibliografía.

Como citar: Casals-Balaguer, M. (2025). El oficio de músico: profesionalización y trabajo artístico en la escena del jazz y la música moderna en Barcelona. *Polít. Soc. (Madr.)* 62(3), <https://dx.doi.org/10.5209/poso.101540>

1. Introducción

Históricamente, la profesionalización en las prácticas artísticas es una temática que ha generado debate tanto dentro de los contextos artístico-culturales como en el ámbito académico. En el caso de los músicos, la autopercepción en relación con la profesionalización de sus prácticas, en particular, la dicotomía entre “ser músico profesional” y “ser artista”, refleja tensiones históricas y contemporáneas en torno a la identidad del músico y su posicionamiento dentro del mercado cultural. Dentro de las escenas jazzísticas y de música

moderna, estas tensiones se intensifican debido a la naturaleza híbrida de estos géneros, que combinan un alto grado de virtuosismo técnico con una fuerte carga expresiva y creativa.

En las sociedades contemporáneas, la figura del músico profesional ha experimentado una transformación en cuanto a sus posibilidades de empleo, lo que ha llevado a la mayoría de ellos a desempeñar prácticas artístico-musicales distintas a las que habían proyectado durante su formación (Perrenoud, 2007, 2009; Menger, 2006). La nueva realidad de dichas prácticas está marcada por las oportunidades y las dificultades vinculadas al paradigma de la digitalización (Pecourt y Rius-Ulldemolins, 2018; Bataille y Perrenoud, 2021), los obstáculos de regularización de las actividades profesionales artísticas, sobre todo a la hora de superar los retos de intermitencia y precariedad laboral (Menger, 2006; Perrenoud, 2007; Guadarrama, 2014; Throsby y Zednik, 2011), así como los desafíos para consolidar trayectorias estables que permitan el crecimiento artístico de sus miembros.

Este artículo tiene como objetivo indagar sobre la percepción que los músicos tienen actualmente en relación con la profesionalización de la actividad musical en la escena del jazz y la música moderna en Barcelona, una ciudad con un destacado legado histórico en estos géneros (Pujol, 2005) y un dinamismo constante marcado por la presencia de numerosos músicos tanto locales como internacionales. Para ello, se analizará cómo estos músicos conceptualizan su rol dentro de la industria y qué significados otorgan a términos como “músico profesional”, “instrumentista” y “artista”. A través del marco teórico propuesto por Howard S. Becker en su estudio sobre los “mundos del arte” (2008) y la sociología del trabajo artístico, así como de su análisis sobre los tipos sociales de artistas (Becker, 1976) y las dinámicas en las escenas jazzísticas (Faulkner y Becker, 2009), se abordará la relación entre técnica, creatividad e identidad profesional. Relacionado con el objetivo expuesto, se presenta la siguiente pregunta de investigación: “¿Qué supone ser un profesional de la música hoy en día y cómo los propios miembros del colectivo lo perciben?”. Desde una perspectiva metodológica cualitativa, y a partir de las técnicas de la entrevista semiestructurada y la observación participante, el estudio busca arrojar luz sobre los procesos de profesionalización dentro de esta comunidad artística y su impacto en la construcción de la identidad del músico contemporáneo.

2. Marco teórico

2.1. Los mundos del arte de Howard S. Becker

Uno de los planteamientos teóricos que resultan básicos para articular una propuesta de análisis en el campo de la sociología del arte es la perspectiva del sociólogo estadounidense Howard S. Becker sobre los “mundos del arte”. Becker definía los “mundos del arte” como las redes de cooperación formadas por “todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que este mundo, y tal vez también de otros, definen como arte” (Becker, 2008: 54). Todos los miembros que participan de la actividad artística conforman, según Becker, “una red establecida de vínculos cooperativos entre los participantes” (2008: 54) y será a lo largo de esta red de cooperación donde se desarrollarán las diferentes etapas de producción y distribución de la obra artística. La capacidad de creación y producción de una obra artística requerirá no solo del aprendizaje y la especialización de un artista en una disciplina artística, sino de una logística de los diferentes momentos del proceso creativo, donde a menudo se verán involucrados varios agentes que tendrán más o menos vinculación y proximidad con la práctica artística en cuestión. La producción del arte, por lo tanto, requerirá, en la mayoría de los casos, de la necesidad de cooperación y organización de un equipo de gente que será responsable no solo de pensar e idear, sino de ejecutar, construir, interpretar y llevar a cabo el resto de las actividades que permitirán que la obra artística vea la luz (Becker, 1982; Crane, 1992). Estas formas de cooperación pueden ser puntuales o repetirse periódicamente, lo que condicionará que se creen múltiples y diversos “patrones de actividad colectiva que podemos llamar un mundo del arte” (Becker, 2008) y que facilitarán la producción de las obras artísticas.

Por su parte, la perspectiva del sociólogo francés Pierre Bourdieu introduce el análisis de las relaciones de poder dentro del campo artístico (Bourdieu, 1987). Según él, el arte no solo se produce en redes cooperativas, sino también en un espacio social estructurado por luchas y jerarquías. Los distintos agentes ocupan posiciones diferenciadas en función del capital económico, cultural, social y simbólico que poseen, y estas posiciones condicionan su capacidad de influir en la definición de lo que se considera arte legítimo. Según su perspectiva del campo artístico, o campo de producción cultural, los artistas pertenecientes a diferentes formas de arte configuran “espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus propias leyes de funcionamiento” (Bourdieu 1987, p. 108).

Becker afirma que “todo arte se basa en una extendida división del trabajo” (2008: 30) y esta división del trabajo artístico estará llena de conflictos de intereses y tomas de decisiones por parte de los diferentes agentes. Una vez la obra haya sido creada y producida, habrá que establecer los mecanismos que permitirán que esta llegue al público. Y no solo eso, será necesario que el público al cual estará dirigida la obra reaccione emocional e intelectualmente (Becker, 2008: 21). Es durante este proceso que Becker focaliza el análisis para estudiar qué decisiones se van tomando de la mano del artista como principal responsable de creación de la obra. Así pues, la cadena de creación y producción de las obras artísticas requerirá de una estructura compleja y articulada de diferentes agentes del sector que facilitarán y ayudarán a conducir esta obra desde el creador/artista hasta el receptor/público. Según Bourdieu (1987), los agentes participantes en la creación, interpretación y producción de obras de arte compartirán un mismo código, normas y convenciones estilísticas y serán resultado, entre otras cosas, de la posición social que ocupará el artista, el control que tendrá de las convenciones estilísticas mencionadas y los canales de entrada al mercado del arte y al público a los

cuales tendrá acceso. De esta manera, mientras Becker subraya la dimensión colaborativa y procesual de la creación artística, Bourdieu pone el foco en las desigualdades y disputas que atraviesan el campo cultural.

Poniendo como ejemplo la aparición del jazz, como recuerda el sociólogo estadounidense Paul Lopes, este género “era una expresión colectiva de un gran número de individuos que no necesariamente compartían todos ellos un único objetivo” (Lopes, 2004: 2) y que, además, no solo involucró a los artistas del jazz, sino a “productores de discos, productores de conciertos, propietarios de clubes, críticos musicales, editores de revistas y diversos públicos. Todos estos diferentes actores de jazz formaban el que Howard Becker (1982) llama ‘un mundo del arte’”.

El hecho de que el artista no exista, *a priori*, de manera aislada, condiciona el uso del lenguaje artístico que utilizará, de modo que este pueda ser comunicado y entendido dentro de la comunidad artística y transmitido al público que consumirá la obra. Becker comenta que “las convenciones hacen posible una coordinación eficiente y fácil de la actividad entre artistas y personal de apoyo” (Becker, 2008: 48). Sin embargo, recalca que siempre podrán aparecer artistas que rompan con las convenciones artísticas mencionadas y desarrollen toda una línea alternativa de producción artística, y en estos casos deberán buscar nuevos canales de difusión y un renovado circuito de público receptor. Becker menciona que esta elección que hará el artista entre crear “arte convencional” y “arte no-convencional” condicionará inevitablemente el valor estético y de reconocimiento que recibirán las obras. Becker recalca que “las limitaciones de la práctica convencional no son totales. Siempre se pueden hacer las cosas de otra manera si se está dispuesto a pagar el precio de un mayor esfuerzo o una menor circulación del propio trabajo” (Becker, 2008: 53).

En relación con esta cuestión, Becker presentó una tipología de cuatro tipos artísticos principales que se pueden encontrar en los mundos artísticos contemporáneos. El primer grupo son los que denomina “profesionales integrados”, que serán aquellos artistas que están “plenamente preparados y capaces de producir la obra de arte canónica”, que se acotan a las convenciones y tradiciones artísticas del momento y que están “plenamente integrados en el mundo del arte (...) y todas sus obras encontrarán una larga y receptiva audiencia” (Becker, 1976: 706). En el caso de la música, por ejemplo, los “profesionales integrados” producirán obras que podrán ser leídas e interpretadas por instrumentos que ya existen. Una de las cuestiones que Becker comenta en relación con esta figura artística es el riesgo que “un mundo del arte completamente profesionalizado podría llegar a ser esclavo de las mismas convenciones” (Becker, 1976: 707) y que el trabajo artístico se convierta en un trabajo rutinario sin ápice de creatividad u originalidad. El ideal, pues, de este grupo de artistas será establecer un balance para alcanzar la creatividad dentro de los márgenes de las convenciones.

El segundo grupo son los artistas que Becker denomina los “inconformistas” (*maverick*), o “rebeldes”, aquellos que en un inicio formaban parte del mundo del arte convencional pero que, llegados a un punto, han decidido no asumir todas las convenciones artísticas impuestas y que, por lo tanto, se alejan de las actividades “oficiales” del mundo del arte. Desarrollando, pues, una actividad artística y creativa en paralelo a las convenciones establecidas pueden llegar a crear una red de nuevas audiencias y, junto a otros artistas, reivindicar un reconocimiento dentro del mundo del arte de las convenciones alternativas que ellos proponen (Becker, 1976: 709). Es más, la propia obra “inconformista” puede llegar a ser aceptada por el mundo del arte contemporáneo y, por lo tanto, la variación o transgresión artística que el artista “inconformista” o “rebelde” proponía pasará a ser considerada arte convencional.

El tercer grupo que Becker propone son los denominados “artistas *naïf*”, también llamados “primitivos” o “ingenuos”. Son aquellos artistas que no se han formado dentro de las tradiciones artísticas existentes y que no han tenido contacto o relación con el mundo del arte. Desconocen, por lo tanto, la manera de explicar y comunicar sobre el lenguaje artístico y el proceso de creación de las obras que realizan. Sus medidas de transmisión de conocimiento son a través de redes de cooperación, y es usual que las habilidades necesarias para crear las obras se enseñen en entornos no artísticos y sin fines creativos. Becker comenta que este perfil es muy usual dentro de las artes visuales, pero no tanto en el terreno musical.

El último de los grupos que Becker presenta es el de los artistas que él denomina “artistas *folk*”. Estos pertenecen al arte popular, pero desarrollan su actividad artística fuera de la comunidad de arte profesional. Es usual que no conciben su práctica como “arte” y permanezcan abiertos a una amplia participación de la comunidad en general, más allá de las habilidades o cualidades artísticas que cada miembro haya adquirido. Las características del mundo del arte que estos artistas integran están bien delimitadas con sus convenciones específicas y una base colectiva que comparte la actividad. La diferencia principal con el mundo del arte canónico sería que el principal propósito de la actividad no es estético ni profesional, y que aquellos miembros con mayores habilidades o destrezas artísticas no son identificados como diferentes dentro de la comunidad.

2.2. La profesionalización del trabajo artístico

El tema central del presente artículo gira alrededor de la concepción de la profesionalización de la práctica artística y cómo esta es percibida por los propios artistas o creadores. Se entenderá por “proceso de profesionalización” aquel a través del cual una ocupación o un conjunto de actividades pasa a ser reconocida como una profesión (Freidson, 1986; Wilensky, 1964). Esta necesidad de reconocimiento pondrá de manifiesto el conflicto que surgirá entre las distintas ocupaciones especializadas, las cuales competirán por el control de los mercados de actuación y la regulación de las áreas de conocimiento formal (Abbott, 1988). Dentro de este marco, el estudio de las profesiones artísticas resulta particular por las especificidades concretas de la práctica artística y, en este caso, de la profesión del músico. Por un lado, la transmisión de conocimiento

de la profesión artística, aquí específicamente analizando la musical especializada en el ámbito del jazz y la música moderna en Barcelona, cuenta (desde hace casi dos décadas en el ámbito catalán) con espacios de enseñanza reglada. Por otro lado, el hecho de que no exista una colegialización de los profesionales del sector¹ ni, por el momento, un código deontológico o convenio oficial que recoja un marco legal de protección del profesional de la cultura y de las artes² conduce a una situación de vulnerabilidad y desprotección legal en relación con su práctica profesional, evidenciando aún más las condiciones mínimas de seguridad, reconocimiento fiscal y económico por su actividad.

Todos estos aspectos incidirán inevitablemente en el desarrollo de las actividades y los proyectos (Larson, 1977) que llevarán a cabo los músicos a lo largo de su trayectoria como profesionales dentro del mercado laboral para constituir un mercado en el que se legitiman sus conocimientos adquiridos. Se podría partir de la presunción que la profesionalización del arte se establece a partir del desarrollo de actividades artísticas que se articulan dentro de una lógica de mercado, y que obtiene un beneficio económico por el intercambio monetario entre el generador de la obra de arte, normalmente denominado “artista”, y el consumidor. Pero, como analizaremos en el presente artículo, a la hora de considerar la profesionalización de la actividad artística, aparecerán en paralelo distintas variables a estudiar y valorar.

3. Metodología

La investigación se enmarca dentro de un enfoque cualitativo, centrado en el análisis de la comunidad de músicos dedicados al jazz y la música moderna en la escena musical de Barcelona. Dado que no existe un registro oficial de músicos en activo en España ni en Barcelona, se elaboró un censo específico para este estudio, recopilando más de 600 perfiles de músicos profesionales. La información se obtuvo a partir de diversas fuentes, incluyendo la programación de festivales, salas de conciertos y publicaciones discográficas de los últimos años. A cada nuevo músico identificado, se realizaba un seguimiento detallado para confirmar su participación en la escena musical actual de la ciudad, considerando diferentes criterios de selección, tanto aspectos básicos (género, formación académica, instrumento principal, estilo musical), como el momento en que se encontraba cada músico dentro de su trayectoria profesional. La selección inicial de la muestra buscó incluir músicos con diferentes trayectorias, géneros y antecedentes culturales. Posteriormente, se aplicó la técnica de muestreo de la “bola de nieve”, que perseguía conseguir una mayor diversidad y representatividad dentro del conjunto de entrevistados.

Las principales técnicas de recopilación de datos fueron las entrevistas semiestructuradas y la observación participante (Taylor y Bogdan, 1987). En total, se realizaron más de 50 entrevistas formales a músicos en activo, junto con otros actores del sector cultural, expertos académicos y agentes institucionales de la ciudad de Barcelona, durante el periodo de 2015-2020. Las entrevistas se organizaron en tres grandes bloques: 1) formación y trayectoria profesional; 2) profesionalización, abordando su percepción sobre la carrera musical, las actividades que desarrollan, sus expectativas y la relación entre interpretación, composición y docencia; 3) escena musical de Barcelona, analizando el entorno en el que se desenvuelven y las condiciones que influyen en sus oportunidades laborales. Para el presente artículo, partiendo del objetivo principal y la pregunta de investigación planteada, se seleccionó la información recopilada en torno al aspecto de la profesionalización del músico y de qué manera ellos se autopercebían como tal.

Además, se incorporó la observación participante para complementar la información obtenida. Durante el trabajo de campo, el/la investigador adoptó una actitud analítica y detalló sus observaciones en notas de campo, registrando elementos como la dinámica de los encuentros, las interacciones entre músicos y el contexto de las actuaciones. Se realizaron observaciones en conciertos, ensayos, *jam sessions* y sesiones de grabación, así como en reuniones con instituciones culturales y educativas.

4. Análisis y resultados

El apartado de análisis y resultados del presente artículo se estructura en dos grandes partes. La primera se centrará en la concepción del “músico profesional” y los procesos de profesionalización de la práctica artística. La dicotomía artista vs. músico, muy próxima a la del artista vs. artesano, está presente en la obra de Becker. En el capítulo sobre “Artes y oficios” (2008), Becker habla de estas “habilidades artesanales” más relacionadas con habilidades técnicas, imprescindibles para crear arte, pero que a su vez requieren de una habilidad y dotes creativas para aportar a cada obra un “carácter expresivo y único”. “Ser músico”, “ser instrumentista”, “ser artista” y “ser músico profesional”, todas ellas son definiciones que utilizan actualmente los músicos de jazz y música moderna para nombrar su profesión y perseguimos explorar el acercamiento que estos tienen en la escena musical estudiada y cómo esto define su concepción de la profesión y la identificación por pares dentro del colectivo. El segundo gran punto se centrará en la identidad social del músico

¹ Sí que existen distintas organizaciones de profesionales de la música a nivel de Catalunya, como la Asociación de Músicos de Jazz y Música Moderna (AMJM), la Asociación Profesional de Músicos de Catalunya (MUSICAT), la recién formada Sindicato de Músicos Activistas de Catalunya SMACI, u otras de ámbito más local.

² Desde el sector de las artes y la cultura en España se ha venido reclamando en los últimos años un Estatuto del Artista que sentara las bases de un marco legal que velara por el cumplimiento de unas condiciones necesarias para desarrollar la práctica artística. Desde el Consell Nacional de la Cultura i de les Arts (CoNCA) del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya se han presentado informes y propuestas que acercan un consenso con los diferentes profesionales del campo artístico acerca de las “buenas prácticas” del sector. En el campo musical, en 2010 se publicó el “Código de buenas prácticas en el ámbito de la creación y de las interpretaciones musicales” y el “Plan integral de las artes escénicas y musicales para todos los públicos” y en 2011 se presentó el “Código de buenas prácticas profesionales en las artes escénicas y musicales para niños y jóvenes”.

profesional y se presentará una correlación entre la propuesta de análisis de los tipos sociales de artistas de Becker con los principales perfiles identificados en la escena musical estudiada.

4.1. La concepción del profesional de la música

4.1.1. La figura del músico profesional

El imaginario del concepto del músico profesional es amplio y complejo. En una primera instancia aparece el concepto de profesionalización, que se entiende como actividad que genera principalmente una remuneración económica. El hecho de poder “vivir de la música”, expresión usual dentro del contexto artístico musical, implica que las diferentes actividades que un músico desempeña generan unos ingresos más o menos rentables y estables que le posibilitan cubrir los gastos de sus necesidades vitales básicas. Dichas actividades a menudo son diversas y no siempre están plenamente centradas en prácticas puramente artísticas (en el caso de la música, interpretativas y compositivas). Las necesidades de diversificación de las mismas son resultado de la precaria situación laboral del mercado artístico y cultural, que obligan a sus profesionales a adoptar estrategias de multiactividad (Menger, 1997; Perrenoud, 2009; Guadarrama, 2014; Throsby y Zednik, 2011; Casals-Balaguer, 2020) para hacer frente a la intermitencia y la incertidumbre que esta traduce.

El caso de la escena jazzística y de música moderna en Barcelona se distingue por una cantidad relativamente limitada de salas y locales que programan música en vivo a diario, en comparación con la población de la ciudad, el número de escuelas de música que imparten estudios de grado y la afluencia anual de turistas. Esta situación, junto con las condiciones precarias de facturación y los bajos cachés que las salas suelen ofrecer a los músicos, intensifica las dificultades para garantizar una regularidad en sus presentaciones en directo y, en consecuencia, acentúa la vulnerabilidad e inestabilidad en sus trayectorias profesionales (Casals-Balaguer, 2020). Esta observación se ve corroborada por la experiencia directa en el campo, a través de sesiones de observación participante en diversos conciertos y locales musicales de la ciudad, donde se evidenció la intermitencia de las programaciones y la informalidad de muchas contrataciones.

¿Qué define, entonces, un músico profesional de alguien que simplemente “hace música”? Uno de los músicos de gran reconocimiento internacional entrevistado reflexionaba lo siguiente: “Un músico profesional es alguien que se gana la vida con la música, pero de alguna manera (es alguien que) ha podido transformar lo que puede hacer musicalmente en dinero, en una capacidad para mantenerse a sí mismo” [informantes profesionales/2]. Como comentaba este otro músico entrevistado, incluso hay músicos que relacionan “el hecho de ser músico con el hecho de, como mínimo, estar implicado de alguna u otra manera con la música en directo de una manera regular y ganar más o menos dinero con ello” [músico/J25]. Es decir, hay una rama de músicos que relacionan la profesionalidad del músico con la interpretación, que es una de las prácticas concretas y más usuales de la música (Perrenoud y Bataille, 2017). Otros relacionan la vocación o la pasión por la música (Lipman, 1992) y la posibilidad de obtener unos ingresos económicos al respecto. Como comentaba una de las músicas entrevistadas:

Músico profesional para mí engloba muchas cosas. Primero es quien se dedica, ¿no? Que su forma de vida es esta. Forma de vida para mí sería, pues, aparte de muchas otras cosas que puedas hacer como persona, pero es lo que te genera los ingresos para vivir, pero también es como tu pasión [música/MM11].

Otro aspecto en relación con los criterios que a menudo los músicos utilizan dentro del colectivo para identificar un músico profesional es el de entender la profesionalización desde la adquisición de unas competencias y conocimientos, tanto técnicos como actitudinales en relación con la práctica musical. Diferentes músicos reflexionaban de esta manera sobre lo que es un músico profesional: “Un músico profesional es una persona que le das un papel, le envías un mail y puede hacer el trabajo. (...) Puede tocar con todos los tonos” [músico/J32], “Sí, una persona que llega a la hora, una persona que se lo ha estudiado antes” [músico/J34]. Por lo tanto, se refieren todos ellos a un perfil de músico que se desempeña de manera resolutiva y satisfactoria ante los diferentes encargos que van surgiendo. Esta cualidad se identifica con una figura de profesional versátil, habilidad que Faulkner (1985) describía de la siguiente manera en relación con los músicos de estudio de Hollywood:

Ser versátil significa no solo conocer lo que el conductor quiere y poder tocarlo, sino que también implica la capacidad de doblarse, de cambiar los estilos de interpretación e incluso cambiar el tono producido en un instrumento de una toma o llamada a la siguiente (Faulkner, 1985, p. 139).

A su vez, se valora como un músico profesional aquel que muestra respeto y ética hacia la práctica musical y hacia el mismo colectivo de profesionales. Como comentaba uno de los músicos entrevistados: “Esto es algo que se valora mucho, que seas una persona responsable, puntual, que te presentes en los lugares, que no dejes tirado, que seas una persona agradable, y que se pueda trabajar a gusto” [músico/J26]. Tenga o no una amplia experiencia en el sector, se espera que el músico haga frente a las adversidades y diferentes situaciones mostrando respeto hacia los otros compañeros y también hacia el mismo oficio sin infravalorar la profesión. Una actitud de respeto que se suma a una voluntad de trabajar hacia esa profesionalidad que, como comentan otros entrevistados, puede incluso superar el valor de la habilidad o el talento que pueda tener un músico.

Entonces para mí un músico profesional es aquel músico que tiene tablas y que es responsable, que ya va un poco... pues con la experiencia por encima o con el respeto. Si no tiene experiencia, pues

con el respeto por la profesión, que no se desperdicia, que defiende su profesión. (...) Para mí es una actitud. El talento lo puedes tener o no, pero la actitud muchas veces supera el talento. Así que para mí esto también es profesional, la actitud [música/MM11].

Además, también se apunta que el músico profesional será aquel que sienta una gran estima hacia la misma práctica artística de la música, una motivación que le ayudará a sobrellevar las dificultades y a persistir en su búsqueda del camino musical. A continuación, recogemos un fragmento de la entrevista a una música, donde comentaba al respecto:

Alguien que tiene tanto respeto y tanto amor por lo que hace que no es un mercenario, ya que lo hace con todo el corazón. O sea, eso me lo he preguntado muchas veces, (y la conclusión es que) no podría hacer otra cosa. No piensas en el dinero, digamos, no piensas en todo el esfuerzo que es ir a un bolo súper tarde y quedarte sin transporte para volver, o tenerte que gastar lo que has cobrado para (pagar) un taxi para volver. Un músico que quiere mucho lo que hace, tiene mucho respeto e intenta hacer lo mejor que puede [música/J22].

Estas actitudes fueron también observadas directamente durante los ensayos y actuaciones a los que se asistió como parte de la observación participante, en los cuales la puntualidad, la preparación previa y la actitud colaborativa emergían como indicadores socialmente valorados dentro del colectivo. Esta idea de la profesionalidad como capacidad resolutoria y actitud responsable fue especialmente visible, por ejemplo, en una de las sesiones observadas (febrero de 2020) en un concierto donde un batería, además de repasar su parte, se encargó de coordinar con el técnico de sonido las pruebas de sonido con relación a toda la banda instrumental y revisar la disposición del escenario, mostrando una clara actitud de implicación profesional.

Al concepto de “músico profesional” también se le atribuye una vinculación con un conocimiento que se relaciona con lo artesanal y de oficio que conlleva la propia práctica musical. Una parte artesanal que se vincula más con una destreza mecánica y técnica para la producción de la música, y que en general pasa inadvertida para el público no especializado. Uno de los profesores entrevistados comentaba lo siguiente:

La parte artesanal es la parte mecánica. Los músicos la valoramos, pero no es la única, debe ir incrustada con un talento. (...) La parte artesanal es la que el público no quiere ver, como si el músico hubiera nacido enseñado, la teoría del genio. La parte artesanal es la que se estudia y la que se puede medir para saber el grado de profesionalidad y la importancia de un individuo en el trabajo que hace. La parte artesanal es la que no se ve, pero es la que permite estructurar todo lo que se hace [otros agentes/4].

De esta manera, a veces se concibe el éxito del músico como si fuera solo debido al talento, y se deja de lado o se obvia todo el proceso de oficio, no solo de creación y ejecución de la música, sino de producción, difusión, promoción, etc. Como reflexiona otra de las músicas entrevistadas, la cara que se muestra al público es la parte interpretativa y detrás queda todo el camino de actividades que habrán posibilitado llegar a la interpretación final: “Lo que pasa que lo que nos gusta es tocar. Aquí es donde está la confusión, yo creo. Que (en el hecho de) ser músico o hacer música, hay un vacío que la gente yo creo que a veces no ve” [música/J8]. Este aspecto fue evidente durante las sesiones de observación participante, donde se pudo presenciar el tiempo dedicado a la preparación logística, coordinación con responsables de las salas y programadores, tareas invisibilizadas en la representación pública del evento musical.

El sociólogo británico Simon Frith planteaba una cuestión similar en el análisis que desarrolló en los años 70 sobre los músicos e integrantes de la escena del rock en Reino Unido. Frith (1978) afirmaba que la figura del músico más común en la escena del rock británica no era la del genio o persona “tocada” por la suerte, sino aquella que había sabido sumar aptitud y práctica y todas aquellas características que se asocian con la profesionalidad.

La habilidad y la creatividad son el resultado del entrenamiento y la práctica, (...) los seleccionados ganan su estatus con años de buen trabajo, el héroe del negocio del espectáculo es el profesional. Ser músico no es solo una cuestión de autoexpresión espontánea, sino que requiere actitudes y valores correctos. (Frith, 1978: 75)

4.1.2 ¿El músico profesional es artista?

Otro aspecto que entra a debate cuando se reflexiona y se discuten los parámetros que acotan el concepto de “músico profesional” es el de la consideración de si un músico profesional es o no un artista y, por lo tanto, qué consideraciones implica actualmente el hecho de “ser artista”.

A lo largo de las entrevistas de la presente investigación, observamos que el concepto de artista aparece relacionado, en una primera instancia, con un nivel de implicación y de voluntad creativa, de componer y grabar obra para aportar estéticamente al mundo artístico. Con esta línea de relacionar directamente el artista con la voluntad creativa, algunos de los músicos entrevistados recordaban que esta creatividad se alimenta cuando está rodeada de otra gente creativa. Es así como identificamos que el colectivo directo que rodea al artista quedará implicado como corresponsable a la hora de generar instancias de creación entre los artistas musicales. Observamos aquí la misma lógica que utilizaba Becker para describir los “mundos del arte”, que se formaban a partir de redes de cooperación entre sus diferentes miembros, lo cual desembocaba en patrones de actividades colectivas que posibilitaban la producción y realización de las obras artísticas (Becker, 2008: 54).

Como podemos observar en la siguiente cita de un músico entrevistado, desde dentro del colectivo hay gente que distingue entre los “grandes intérpretes”, que pueden ser músicos con una habilidad excelsa a la

hora de tocar un instrumento, y los “artistas”, que no necesariamente serán virtuosos intérpretes pero que crearán, como dice el entrevistado, “auténticas obras de arte”, dicotomía estudiada por Perrenoud (2009), donde habla y discute la figura del “músico ordinario”, asociada a la capacidad de la versatilidad estilística como una competencia de profesionalidad. También en el artículo de Casals-Balaguer (2025) se presenta como una de las modalidades usuales del músico-intérprete la del músico popularmente conocido como *sideman*, instrumentista o vocalista, que usualmente acompaña en la banda de otro artista principal. Cuando los músicos forman parte de un grupo de versiones, donde su rol se limita a la interpretación, suelen referirse a esta actividad con expresiones como “trabajo de mercenario” [músico/MM15]. Esta percepción se alinea con el perfil del músico intérprete “artesano”, tal como lo analizaron Perrenoud y Bataille (2017).

Hay músicos que con pocos recursos técnicos hacen auténticas obras de arte, porque tienen una intuición y una inspiración que los lleva hacia aquí. Luego están los que tienen una facultad musical innata, que entonces son unos grandes intérpretes, pero a lo mejor no son artistas [otros agentes/6].

Incluso aparece la distinción que separa el ser “músico” del ser un “músico profesional”. Uno de los músicos entrevistados consideraba que “el artista puede ser profesional o no. Hay muchos profesionales que no son artistas (...). Para mí un músico es un artista” [músico/J6]. Entonces este músico entrevistado se autodefinía como músico y lo justificaba de la siguiente manera: “A mí me interesa (la figura) del músico que necesita la música como una dosis diaria porque le apasiona. Yo entiendo la música como una pasión, como ganas de decir algo, de entrar, de escuchar, de mejorar y de interaccionar” [músico/J6].

En relación con este aspecto de la figura del artista, Becker iniciaba su capítulo sobre “Artes y oficios” (2008: 311) con la siguiente afirmación:

Los miembros de los mundos del arte a menudo distinguen entre arte y oficio. Reconocen que hacer arte exige habilidades técnicas que podrían considerarse habilidades artesanales, pero insisten en que los artistas aportan al producto algo que excede la habilidad artesanal, algo que nace de las habilidades y dotes creativas y que da a cada objeto o interpretación un carácter expresivo y único (Becker, 2008: 311).

Y en línea directa con este punto, otro músico entrevistado reflexionaba que el músico profesional no debería tener la obligación ni la pretensión de “aportar nada estético” [músico/MM13]. En cambio, el artista será aquel que, a través de un lenguaje artístico, sea o no este muy original, genere una emoción al público. Una música entrevistada valoraba así su posición como persona que se dedica a la música:

La vida la dedico a la música (...), yo mi vida la dedico a la música, para mí esto es ser músico. Y no soy músico profesional. Porque (entiendo) que hay músicos profesionales que hacen el oficio, pero no están dedicados a la música (...), no están entregados o comprometidos (con la música en el sentido artístico, solo como forma de generar ingresos) [música/J8].

Aun teniendo en cuenta estas consideraciones generales sobre el hecho de ser “artista” o “músico profesional”, observamos que en el caso concreto de los músicos de jazz será más difícil que aparezca esta separación tan grande entre la voluntad profesional y la voluntad artístico-creativa porque la esencia misma del discurso jazzístico se basa en la interpretación y la creación continua como actividades principales. El jazz, como expresión artística, se fundamenta principalmente en la improvisación (Monson, 1996; Becker, 2000), lo que requiere una conexión profunda con el proceso creativo. En la mayoría de las formaciones jazzísticas, excepto en el caso de los músicos solistas, este proceso se desarrolla de manera colectiva, basándose en el intercambio de ideas y discursos musicales entre los distintos integrantes. Uno de los músicos de jazz entrevistados reflexionaba al respecto:

Los músicos de jazz necesitan tocar, necesitan mejorar, necesitan estar continuamente (en activo). (Más allá de recibir una remuneración por la práctica musical o de tener oportunidad de entrar en el circuito profesional, para el músico de jazz lo primero sería) el arte, lo primero es querer decir cosas y a partir de allí, si esto deriva en que tú puedes ganarte la vida y puedes llegar entre comillas a un público X, esto es perfecto [músico/J6].

El “hacer música” (lo que se entiende principalmente como interpretar o componer), por lo tanto, no es una cuestión de poner, como comentan algunos músicos entrevistados, “el piloto automático” (es decir, tocar música que no exige una alta concentración cognitiva ni intelectual por parte del músico), debido al conocimiento incorporado a lo largo de los años de formación y práctica. O lo que vendría a ser la tendencia o riesgo a reproducir el trabajo artístico sin aportar en él elementos de trabajo creativo, lo que Becker (1976) alertaba como “trabajo rutinario” (*hack work*). El ser un músico competente ahí se traduce en una mezcla entre oficio y arte, en saber resolver las diferentes situaciones artístico-musicales y a su vez implicarse desde su persona con la emoción y la pasión. A continuación, añadimos la reflexión que uno de los agentes del sector entrevistados hacía al respecto:

Yo creo que sí, que el artista es aquel que renueva, que crea, que incorpora, que deconstruye, que es inquieto, que tiene necesidad de decir la suya, que tiene necesidad de que su sabor esté presente, es aquel que cuando toca sabes que es él y que compone y que monta, que lidera, sobre todo. Y yo creo que ahí hay una parte de intención y de intuición. Es muy difícil de definirlo. El músico intérprete bueno (pero que no es artista) es el que tiene una formación integral y no para de trabajar, porque lo llaman de aquí, de allá, de todas partes y se pasa toda la vida así. Y (quizás) no habrá podido hacer nunca su

música, pero es que tampoco ha tenido la necesidad de hacerla, sino que está al servicio de la música de los demás, también es muy digno [otros agentes/6].

4.2. La identidad social del músico profesional

Ante la pregunta de qué palabra utilizan ellos mismos para definirse como profesionales, son múltiples los enfoques y conceptos utilizados por parte de los músicos entrevistados. Primeramente, aparece la dicotomía entre el “ser músico” con el “ser instrumentista”. Un músico saxofonista entrevistado decía: “No digo que soy saxofonista, es curioso, no digo nunca que soy saxofonista, pero sí digo que soy músico de jazz” [músico/J25]. A su vez, también hay otros músicos que reflexionan que cuando dicen la palabra “músico” para presentarse, tienden a necesitar dar alguna explicación más para que el interlocutor que no pertenece al mundo artístico acabe de entender a qué se dedican concretamente. Esto es lo que comentaba uno de los músicos entrevistados:

(Cuando digo que soy músico), la gente no comprende (a qué me dedico) y es necesario especificar. (...) Siempre tienes que explicar toda la trayectoria (que has hecho), porque (solo) si dices que eres músico, a veces creen que es muy a la ligera. Hay muy poca cultura, muchos tópicos (alrededor de la figura del músico) [músico/MM16].

Es decir, el imaginario social de lo que es un “músico” a veces contradice o condiciona las palabras y el uso que se les da. Otro de los músicos entrevistados explicaba que “estamos en una época donde parece que ‘saber música’ sea ‘saber tocar un instrumento muy bien’, en vez de saber música y transmitirla con alegría y amor. La música se puede utilizar para muchas cosas” [músico/MM2].

A su vez, ante la multiplicidad de actividades que componen las estrategias profesionales de los músicos actuales aparece también la necesidad de explicar cada una de ellas para justificar la posición que ocupan como músicos profesionales. Esta situación conduciría incluso a entender la figura del *músico profesional* desde un sentido artístico más global, más allá del rol específicamente instrumental que ocupan. Por lo tanto, en una segunda instancia, a la hora de autodefinirse como profesionales, muchos de ellos incorporan palabras que mencionan las diferentes actividades principales que desempeñan en su labor artística, por ejemplo, diciendo que son “músicos” y “profesores”. También hay músicos que utilizan la expresión “dedicarse a la música”, y así integran a la vez la multiplicidad de actividades que llevan a cabo semanalmente como parte de su profesión. A través de la observación participante en distintas actividades semanales (ensayos, clases en escuelas de música, sesiones de grabación y actuaciones), se pudo constatar esta multiactividad cotidiana como elemento estructurante del oficio musical en la escena estudiada.

Recuperamos, a continuación, el esquema general de la tipología de roles artísticos que Becker (1976) desarrolló para dar cabida y análisis a la concepción del músico profesional que actualmente conforma el campo del jazz y la música moderna en Barcelona. Partiremos de la concepción de los “profesionales integrados” que concibe Becker, que serán aquellos que están plenamente integrados en las convenciones y tradiciones artísticas que conforman los mundos del arte. Por las características intrínsecas de los géneros estudiados del jazz y la música moderna, los músicos que forman parte de dichos colectivos inscriben sus prácticas y actividades dentro de los parámetros del mundo del arte en cuestión. Sí que en el desarrollo de los distintos géneros musicales se observa que acostumbra a aparecer ramas de músicos que persiguen la vanguardia y ponen a prueba, de esa manera, los parámetros estilísticos de cada género; pero valoramos que entre los músicos estudiados se impone una corriente “integradora” (siguiendo con la lógica de vocabulario propuesta por Becker). De hecho, la descripción de *músico* del colectivo estudiado que más se adaptaría al concepto de “profesional integrado” que presentaba Becker (1976) sería la del “músico profesional” que hemos descrito y que ha sido definido por el conjunto de músicos entrevistados pertenecientes a la escena del jazz y la música moderna de la ciudad de Barcelona.

En resumen, las principales aportaciones han conducido a presentar un músico profesional que genera ingresos económicos de su dedicación a la música, que a lo largo de los años ha adquirido unos conocimientos teóricos y técnicos musicales que lo capacitan para poder desempeñarse en diferentes situaciones laborales, que asume las tareas y encargos profesionales con respeto y ética hacia los otros miembros del colectivo y que conoce e integra la parte más relacionada con el proceso artesanal que implica la creación y producción musical. A su vez, también se ha detectado una tendencia del *músico profesional* a automatizar los procesos de la práctica musical y desvincularse del plano artístico-creativo. Este es un punto que el mismo Becker detectaba como un posible riesgo en la figura del “profesional integrado”, y esta era la derivación del trabajo artístico en un trabajo rutinario sin espacio para la creatividad.

A raíz del análisis presentado, identificamos, además, que la figura de los “inconformistas” o “rebeldes” (*maverick*) en los círculos del género jazzístico se agruparía alrededor de todos aquellos músicos que desarrollan un lenguaje musical que estaría al límite de los subgéneros del jazz más contemporáneo, el *post-jazz*, el *free jazz* y otras ramas que han ido surgiendo en los últimos años. Como el mismo Becker valoraba (1976), es difícil trazar la línea entre el “profesional integrado” y el “inconformista”. Añadimos que esta separación es más difícil aún de identificar dentro de la lógica de desarrollo estilístico del jazz, ya que la misma dinámica de transgresión y crecimiento del lenguaje musical implica el surgimiento constante de músicos que decidirán investigar en las líneas estilísticas que estarán al borde de las convenciones que el mundo del arte de cada momento tendrá establecidas.

Por último, cabe añadir que, según identificamos a raíz del análisis realizado, los roles del “artista naif” y el “artista folk” que Becker (1976) propone dentro de su tipología de roles artísticos no tienen cabida

dentro del colectivo de músicos profesionales de la escena jazzística y de música moderna de Barcelona. Primeramente, porque las particularidades del campo musical dificultan, como el mismo Becker comentaba (1976: 713), la aparición de los “artistas *naïf*”, que recordamos que eran aquellos sin contacto con el mundo del arte y que crean ajenos a las convenciones artísticas existentes. Los “artistas *folk*”, en el caso de la música, se vincularían más con géneros de música popular y tradicional, en los cuales sus participantes en ningún caso concebirían su práctica artística como profesional. Aun así, dentro de la escena de “música moderna” en Barcelona, podemos encontrar el caso concreto de coros de *gospel* creados y conformados con un propósito principal no religioso, sino profesional. Así que, en ese caso, estos últimos quedarían incluidos dentro de lo que Becker (1976) consideraba los “profesionales integrados”.

4.3. Los músicos y la profesionalización

El concepto del “músico profesional”, como hemos podido analizar a partir de las entrevistas realizadas a varios músicos, agrupa un campo semántico rico en diferentes significantes. Ha sido a través de todos ellos que hemos podido presentar una actualización de la definición del músico profesional llena de matices y valoraciones. A continuación, sintetizamos y analizamos los principales aportes realizados por los mismos músicos entrevistados. A partir de las definiciones compartidas por los músicos entrevistados, el músico profesional se dedica a la música y genera ingresos con sus actividades musicales. Al mismo tiempo, demuestra suficientes habilidades técnicas y actitudinales en la práctica musical para actuar de forma autónoma en diferentes situaciones musicales interpretativas-creativas. Responde en todas estas situaciones con una actitud de respeto y ética hacia la misma práctica musical y colectivo. Finalmente, es consciente de la complejidad de los procesos creativos, la llamada “parte artesanal” de la música, que va más allá del “talento” para entrar en una forma mucho menos visible pero igualmente reconocida dentro del colectivo artístico.

Es por lo anterior que determinamos que, a partir de un mismo grupo de músicos que conforman el panorama del jazz y la música moderna en Barcelona, las condiciones de pertenencia a la categoría de músico profesional establecen una relación casi directa con las condiciones que los diferentes autores citados anteriormente han determinado al estudiar el proceso de profesionalización de una ocupación o actividad laboral. En resumen,

1. el músico profesional dedicará la mayor parte de sus actividades laborales a la profesión de que se trate,
2. habrá un cuerpo de conocimientos especializado que el músico profesional debe conocer,
3. y, a su vez, el músico reconocerá la existencia de un respeto y una ética implícitos dentro de las prácticas que podrían traducirse en un código deontológico no oficial.

Quizás uno de los *hándicaps* más visibles no resueltos hasta la fecha sería la falta de protección jurídica de sus prácticas según las características de las mismas. El trabajo artístico en el ámbito del jazz y la música moderna suele derivar en trabajos temporales, intermitentes, proyectos diversos y remuneraciones que provienen de múltiples proveedores que desencadenan situaciones en las que dicha práctica artística no está debidamente regulada por la legislación laboral pertinente.

En relación con la autopercepción como profesionales de la música, conviven diferentes etiquetas entre los músicos a la hora de definirse como tales. Palabras como “músico”, “artista” e “instrumentista” presentan diferentes enfoques de la música y de la conexión que cada músico considera que establece con la vocación y el arte. Sin embargo, cualquiera que sea la palabra utilizada por un músico para definirse a sí mismo, todos los intérpretes entrevistados fueron categorizados como músicos profesionales, incluso cuando se consideran “músicos” o “artistas” más que “músicos profesionales”.

Así, se detecta una tendencia a utilizar las palabras “músico” o “artista” para posicionarse más del lado de la creatividad artística y distanciarse, a su vez, de una práctica más automática dentro del perfil profesional. Siguiendo esta lógica, determinamos que se consideran artistas quienes realizan una práctica artística con una voluntad eminentemente estética y creativa, directamente relacionada con la vocación y pasión por la misma. Encontramos, entonces, que el músico de jazz está muy próximo a esa línea artístico-creativa más cercana a la figura del artista, debido en gran parte a la importancia que tiene la interpretación y la creación en vivo en la construcción de un discurso estético jazzístico.

Por el contrario, “ser músico” versus “ser instrumentista” refleja la concepción de que los músicos tienden a adherirse a un concepto más global de práctica musical, y no están particularmente relacionados con la acción concreta de especialización en la técnica de interpretación de un instrumento. Ante la situación de tener que presentarse y explicar a qué se dedican, nos encontramos con que en muchos casos es habitual que también incorporen palabras que describan directamente las diferentes actividades que realizan, por ejemplo, decir que son “músicos” y “profesores”. En resumen, concluimos que los músicos que constituyen el colectivo de músicos profesionales en el ámbito del jazz y la música moderna en Barcelona son en su mayoría músicos que encajan dentro de los parámetros analizados de la figura del músico profesional.

5. Discusión y conclusiones

El presente artículo buscaba responder a la pregunta sobre qué supone ser un profesional de la música hoy en día y cómo los propios miembros del colectivo lo perciben. Centrando la temática en la profesionalización de la actividad musical en la escena del jazz y la música moderna en Barcelona, se planteó una metodología de perspectiva cualitativa para estudiar el universo social de los músicos en cuestión, utilizando entrevistas

semiestructuradas y observación participante como principales fuentes de recolección de información. Los resultados y el análisis se presentan en dos grandes bloques: la concepción del “músico profesional” y la identidad social de este músico.

El análisis realizado sobre la conceptualización del músico profesional en el ámbito del jazz y la música moderna en Barcelona ha permitido establecer una definición matizada y compleja de esta figura. A partir del trabajo de campo realizado, hemos identificado que la profesionalización del músico está determinada por tres ejes fundamentales: la dedicación laboral a la música, el conocimiento especializado y la existencia de un código ético implícito en la práctica musical. Estos criterios coinciden con las características generales del proceso de profesionalización de cualquier ocupación, tal como lo han señalado diversos autores en la literatura académica (Wilensky, 1964; Freidson, 1986; Abbott, 1988; Larson, 1977).

Uno de los aspectos más relevantes de este estudio es la diversidad de autopercepciones que los músicos tienen sobre su propia profesión. La convivencia de términos como “músico”, “artista” e “instrumentista” ilustra la multiplicidad de enfoques con los que los profesionales del jazz y la música moderna se identifican. En particular, la preferencia por “músico” o “artista” parece responder a un deseo de reivindicar la dimensión creativa de su práctica y evitar una visión excesivamente mecanicista o automatizada de su trabajo. Este hallazgo es consistente con la perspectiva de Becker (1976), quien sugiere que los “profesionales integrados” corren el riesgo de convertir su labor en una rutina desprovista de creatividad.

Asimismo, hemos observado que, dentro del mundo del jazz, la línea entre el “profesional integrado” y el “inconformista” (*maverick*) es particularmente difícil de trazar. La evolución constante del lenguaje estilístico en el jazz implica la aparición recurrente de figuras que desafían las convenciones establecidas, sin que ello signifique una ruptura total con el mundo del arte al que pertenecen. Esta dinámica refuerza la idea de que el jazz es un género en constante negociación con sus propios límites, donde la transgresión y la innovación son parte intrínseca de su desarrollo (Monson, 1996).

Otro aspecto relevante es la falta de protección jurídica que enfrentan estos profesionales. La intermitencia laboral y la diversidad de fuentes de ingreso generan un marco de precariedad que dificulta la consolidación de la profesión dentro de un marco regulado (González Sánchez, 2003). Esta situación refuerza la necesidad de explorar medidas que permitan mejorar las condiciones laborales del colectivo, tales como la implementación de políticas específicas de protección social y regulaciones adaptadas a la naturaleza particular del trabajo artístico.

Finalmente, el estudio también ha permitido identificar ciertos límites en la aplicación del esquema de roles artísticos propuesto por Becker (1976). En particular, la ausencia de “artistas *naïf*” y “artistas folk” dentro del colectivo estudiado responde a la especificidad del campo musical y su fuerte enraizamiento en tradiciones estilísticas y convenciones profesionales. Sin embargo, hemos detectado excepciones en ciertos sectores de la “música moderna” en Catalunya, como algunos coros de *gospel*, que podrían vincularse con el concepto de “artistas folk”.

En síntesis, la investigación confirma que el músico profesional en el ámbito del jazz y la música moderna en Barcelona cumple con los criterios clásicos de profesionalización y se inscribe dentro de la categoría de “profesional integrado” según la tipología de Becker. No obstante, la continua tensión entre la práctica automatizada y la dimensión creativa, así como la falta de regulación laboral, se presentan como desafíos centrales que requieren mayor atención en futuras investigaciones y en el diseño de políticas culturales.

6. Bibliografía

- Abbott, A. (1988): *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Bataille, P. y M. Perrenoud (2021): “‘One for the money’? The impact of the ‘disk crisis’ on ‘ordinary musicians’ income”: The case of French speaking Switzerland”, *Poetics*, 86, pp. 101552. <https://doi.org/10.1016/j.poetic.2021.101552>
- Becker, H. (1976): “Art worlds and social types”, *American Behavioral Scientist*, 19(6), pp. 703–18. <http://doi.org/10.1177/000276427601900603>
- Becker, H. (1982): *Art worlds*, Berkeley, University of California. [(2008): *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes].
- Becker, H. (2000): “The etiquette of improvisation”, *Mind, Culture, and Activity*, 7(3), pp. 171–76. http://doi.org/10.1207/S15327884MCA0703_03
- Bourdieu, P. (1987): “L’intérêt du sociologue”, en P. Bourdieu, *Choses dites*, París, Ed. de Minuit, pp. 124–131.
- Casals-Balaguer, M. (2020): “Artistic-professional strategies in the music sector. The case of the jazz scene in Barcelona”, *Sociologia del Lavoro*, 157, pp. 145–163. <https://doi.org/10.3280/SL2020-157008>
- Casals-Balaguer, M. (2025): “Music as professional practice: work profiles of jazz and popular music artists in Barcelona”, *Popular Music Journal*. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0261143025101116>.
- Crane, D. (1992): *The production of culture. Media and the urban arts*, Newbury Park, Sage Publications.
- Faulkner, R. (1985): *Hollywood studio musicians: Their work and careers in the recording industry*, Lanham, MD, University Press of America.
- Faulkner, R. y H. Becker (2009): *Do You Know...? The Jazz Repertoire in Action*, Chicago, University of Chicago Press.
- Freidson, E. (1986): “Les professions artistiques comme défi à l’analyse sociologique”, *Revue de sociologie française*, 27(3), pp. 431–43.
- Frith, S. (1978): *The sociology of rock*, London, Constable & Robinson.

- González Sánchez, J. (2003): *Condiciones de trabajo y seguridad social de los profesionales de la música*, Madrid, SGAE.
- Guadarrama Olivera, R. (2014): "Multiactividad e intermitencia en el empleo artístico. El caso de los músicos de concierto en México", *Revista Mexicana de Sociología*, 76(1), pp. 7-36. <http://doi.org/10.22201/iis.01882503p.2014.1.43671>
- Larson, M. S. (1977): *The rise of professionalism: a sociological analysis*, Berkeley, University of California Press.
- Lipman, S. (1992): "Music as a Vocation", *Design For Arts in Education*, 93(6), pp. 52-56. <https://doi.org/10.1080/07320973.1992.9935591>
- Lopes, P. (2004): *The rise of a jazz art world*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Menger, P. M. (1997): *La Profession de comédien: formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication.
- Menger, P. M. (2006): "Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management", en V. A. Ginsburgh y D. Throsby, eds., *Handbook of the economics of art and culture*, Londres, Elsevier B.V, pp. 765-811.
- Monson, I. (1996): *Saying something. Jazz improvisation and interaction*, Chicago, University of Chicago Press.
- Pecourt Gracia, J. y J. Rius-Ulldemolins (2018): "La digitalización del campo cultural y los intermediarios culturales: una crítica social del utopismo digital", *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 162, pp. 73-90. <http://doi.org/10.5477/cis/reis.162.73>
- Perrenoud, M. (2007): *Les musicos: enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte.
- Perrenoud, M. (2009): "Formes de la démultiplication chez les 'musicos'", en M. C. Bureau, M. Perrenoud y R. Shapiro, eds. *L'artise pluriel. Démultiplier l'activité pour vivre de son art*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, pp. 83-93.
- Perrenoud, M. y P. Bataille (2017): "Être musicien·ne interprète en Suisse romande. Modalités du rapport au travail et à l'emploi", *Swiss Journal of Sociology*, 43(2), pp. 309-333. <http://doi.org/10.1515/sjs-2017-0017>
- Pujol Baulenas, J. (2005): *Jazz en Barcelona 1920-1965*, Barcelona, Almendra Music.
- Taylor, S. J. y R. Bogdan (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. la búsqueda de significados*, Barcelona, Paidós.
- Throsby, D. y A. Zednik (2011): "Multiple job-holding and artistic careers: some empirical evidence", *Cultural Trends*, 20(1), pp. 9-24. <http://doi.org/10.1080/09548963.2011.540809>
- Wilensky, H. L. (1964): "The professionalization of everyone?", *American Journal of Sociology*, 70(2), pp. 137-158. <http://doi.org/10.1086/223790>

