

Por amor al arte: trabajo y género en la escena profesional de jazz

For the Love of Art: Work and Gender in The Jazz Scene

Rebeca Muñoz García

Palabras clave

Género

- Jazz
- Mujeres
- Música
- Precariedad
- Trabajo artístico

Key words

Gender

- Jazz
- Women
- Music
- Precariousness
- Artistic Work

Resumen

La teorización sobre el concepto de trabajo ocupa un espacio menor en la sociología cuando se hace referencia a las profesiones artísticas. Este artículo explora las relaciones entre ese concepto y el desarrollo de trayectorias profesionales en el jazz a través de los resultados obtenidos en cuarenta y dos entrevistas en profundidad con mujeres artistas. Los resultados muestran que el trabajo artístico-musical está directamente relacionado con la idea de trabajar «por amor al arte», pero es determinante que el jazz sea un campo profesional predominantemente masculinizado. Una difícil separación de las esferas personal y profesional, el «estilo de vida bohemio o alternativo» y la deslegitimación profesional afecta directamente a las artistas. Se concluye que la experiencia profesional en el jazz presenta mayores dificultades para las mujeres desde una perspectiva comparativa internacional inusualmente explorada.

Abstract

Sociology has traditionally analyzed the concept of work, although when we refer to artistic professions it has been done to a lesser extent. This article explores the relationship between that concept and the development of professional trajectories in jazz, through the results obtained in 42 in-depth interviews with women artists. The main findings reveal that the musical-artistic work is related to the idea of working without the need for adequate remuneration, but the masculinization of jazz is decisive. A difficult separation of the personal and professional spheres, “the bohemian and alternative lifestyle”, and the professional delegitimization directly affects women artists. From an uncommon international comparative perspective, this article concludes that professional experiences in the jazz scene are particularly difficult for women.

Cómo citar

Muñoz García, Rebeca (2025). «Por amor al arte: trabajo y género en la escena profesional de jazz». *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 191: 81-96. (doi: 10.5477/cis/reis.191.81-96)

La versión en inglés de este artículo puede consultarse en <http://reis.cis.es>

Rebeca Muñoz García: Universidad Carlos III de Madrid | remunozg@polsoc.uc3m.es



INTRODUCCIÓN

La sociología, como campo de conocimiento, ha teorizado ampliamente sobre el concepto de *trabajo* desde sus orígenes vinculados al desarrollo de las sociedades industriales. Este artículo explora el concepto de *trabajo* como un término dinámico que se encuentra en continua transformación y está permeado por los rápidos cambios que acontecen en las sociedades contemporáneas. Los debates sobre su conceptualización se han centrado, principalmente, en situar la transformación de los procesos laborales y la obtención de una remuneración, o la falta de esta, en el epicentro de la definición del término. Sin embargo, las relaciones entre estas cuestiones son especialmente complejas cuando se hace referencia al trabajo artístico-musical y, en concreto, a las experiencias profesionales de las mujeres en este ámbito. El principal objetivo de este artículo es presentar un marco teórico-analítico que ayude a descifrar las complicadas relaciones que se establecen entre el concepto de *trabajo* y las prácticas profesionales artístico-musicales desde una perspectiva de género. Entre sus objetivos específicos se encuentra analizar cómo las experiencias profesionales de las mujeres en el jazz están atravesadas por el riesgo y la incertidumbre que caracterizan el estilo de vida «bohémio o alternativo» propio de este campo. Se explora también cómo los límites borrosos entre las distintas esferas de la vida cotidiana determinan las trayectorias profesionales y personales de las artistas.

La primera sección de este artículo presenta un análisis sobre la conceptualización del trabajo y su relación con el desempeño artístico-musical, en general, y de las prácticas profesionales en el jazz en particular. La segunda sección describe el diseño metodológico y el trabajo de campo basado en las experiencias personales de mujeres que actualmente desarrollan trayectorias pro-

fesionales en la escena de jazz en España y Estados Unidos. La tercera sección presenta los principales resultados obtenidos que relacionan la experiencia profesional y personal de las mujeres en la escena del jazz con la precariedad y con los nuevos significados que emanan del trabajo artístico-musical en clave de género. Por último, se presentan las conclusiones.

MARCO TEÓRICO

El concepto de trabajo y su relación con el trabajo artístico-musical

Desde el origen de las sociedades industriales, el capitalismo y la teoría marxista, el concepto de *trabajo* ha sido objeto de estudio sociológico; pero también en el momento actual, donde la sociología del trabajo y el *trabajo* se han convertido paradigmas de investigación en sí mismos. En este apartado se hace referencia al concepto de *trabajo* como un término dinámico que se encuentra en continua transformación y que es permeado por los rápidos cambios que acontecen en las sociedades contemporáneas. Pero, sobre todo, se exploran las discusiones sobre su conceptualización que orbitan sobre la transformación de los procesos laborales y la obtención de una remuneración, especialmente cuando se hace referencia al trabajo artístico-musical. El nacimiento de nuevas formas de trabajo propias de las sociedades posindustriales, posfordistas y globalizadas donde prevalece la *gig economy* (Woodcock y Graham, 2019; Gandini, 2019), el capitalismo de plataformas (Srnicsek, 2018) y el capitalismo de la vigilancia (Zuboff, 2019) han florecido para explicar una nueva relación entre trabajo-capital. Una relación que muestra prácticas laborales flexibles, precarias y basadas en la explotación propias del neoliberalismo. Sin embargo, las industrias culturales encarnan prácticas similares desde sus orí-

genes (Jago, 2019; Hoedemaekers, 2017; Hesmondhalgh y Baker, 2012), aunque la industria musical se enfrenta a desafíos recientes en el marco de las nuevas formas de trabajo en términos de plataformización, música en vivo, tecnologías *streaming* y monitoreo (Zhang y Negus, 2024; Azzellini, Gree y Umney, 2022; Gallego, 2022; Arditi, 2019). Con el propósito de reflexionar sobre dichas relaciones, se analizan conceptos clave que permitan explorar el trabajo artístico-musical en clave de género.

Los significados e imaginarios socioculturales representados en expresiones populares como hacer algo «por amor al arte» reflejan una «naturaleza» socialmente atribuida al trabajo artístico-musical. Dichos imaginarios se construyen sobre la desconexión que existe entre la necesidad de obtener una remuneración y el desarrollo de prácticas profesionales en el campo de la música o las artes. Como es ampliamente conocido, la teoría feminista ha diferenciado entre el *trabajo productivo* –actividades relacionadas con la producción de bienes y servicios por las que se obtiene una remuneración en forma de salario– y el *trabajo reproductivo*–actividades realizadas por las personas de una unidad de convivencia para el cuidado de los integrantes de esa unidad, su familia, familias ajenas o para ellas mismas–. Contribuciones decisivas porque demuestran que existe una estrecha complementariedad entre el *trabajo remunerado* y *no remunerado* en las economías de mercado, y que su distribución es desigual en función del género (Giner, Lamo de Espinosa y Torres, 2006: 920; Tobío, 2005, 2012; Durán, 2000). La principal característica de las actividades de cuidado es que se han desempeñado tradicionalmente por parte de las mujeres y que por su realización no se percibe, en la mayoría de los casos, ningún tipo de salario. La distinción entre *trabajo* y *empleo* es aquí fundamental para considerar la infravaloración histórica del trabajo de cuidados como un

«trabajo realizado por amor», visiblemente alejado del concepto de empleo como un tipo de *trabajo remunerado* (Durán, 2012). Ideas que resuenan cuando se analiza el trabajo artístico-musical frecuentemente considerado un espacio de trabajo «por amor al arte» sin entender que se trata de un campo de empleo. La conceptualización de las esferas de la vida cotidiana –*esfera productiva, reproductiva, propia y política*– (Casanovas y Gutiérrez, 2013) es considerablemente valiosa para profundizar acerca de las contradicciones que implica desarrollar el trabajo artístico en la escena del jazz.

Por un lado, existe una relación compleja entre el trabajo artístico-musical, el *trabajo productivo* y la *esfera propia* –que recoge actividades asociadas con el desarrollo personal e intelectual propias de la vida social, como el ocio, las aficiones y los deportes–. El trabajo artístico-musical aúna un conjunto de actividades profesionales difícilmente asociadas con la producción de bienes en un contexto de economía capitalista, dificultando su percepción como *trabajo remunerado*. Esto se debe a que algunas de sus actividades más significativas como la interpretación musical, la composición, el liderazgo de grupos o la realización de conciertos se desarrollan en un espacio-tiempo propio del ocio que, además, es generalmente nocturno. Sin embargo, las nociones tradicionales de trabajo se asocian con horarios fijos, diurnos y que están alejados de los espacios de ocio reservados para las actividades de la *esfera propia*. Si se aplica el marco teórico de las nuevas formas de trabajo, el trabajo artístico-musical se puede entender desde sus orígenes como una forma de *playbour* (Kücklich, 2005) al percibirse como una actividad de ocio o una extensión del juego. Pero también como una forma de *gamificación desde abajo* (Woodcock y Johnson, 2018), donde el trabajo artístico-musical representa una subversión de las actividades que se consideran «serias» en la vida cotidiana.

Por otro lado, se consideran dos cuestiones principales. La primera hace referencia al alto *valor expresivo* (Menger, 2016) del trabajo artístico-musical que alude al valor de autorrealización que implica realizar un acto de producción propio de profesiones donde existe un alto grado vocacional. Profesiones que están asociadas con el desarrollo de prácticas laborales más inciertas y que presentan mayores desigualdades en términos de remuneración o salario, alto riesgo al fracaso, prácticas profesionales diversificadas o subempleo (Menger, 2016: 6). Cuestión que no impide que las personas continúen desarrollando sus ocupaciones creativas porque también son altamente atractivas en la medida en la que pueden permitir alcanzar prestigio, reconocimiento profesional y satisfacción personal (Baudelot y Gollac, 2003). La segunda se refiere a cómo el trabajo artístico-musical ha estado insertado en la *gig economy* definida como una economía sustentada por las nuevas formas de empleo precarizadas donde se concatenan empleos de corta duración o se realizan trabajos específicos como *freelance* que nacen a partir de la crisis económica de 2008 (Woodcock y Graham, 2019). Los desafíos que entraña el desarrollo del *gig work* como parte del capitalismo de plataformas residen en la dificultad de encontrar *el punto de producción* (Gandini, 2019) y que se perciba como *trabajo remunerado*. Cuestión más compleja si se analiza la *gig economy* aplicada al trabajo artístico-musical, donde el *punto de producción* se sitúa en diversos puntos interconectados que van más allá de las plataformas digitales. Por ejemplo, los espacios de música en vivo, las instituciones educativas, los hogares, las calles o los espacios de ensayo representan *puntos de producción* habituales en este tipo de trabajo.

Asimismo, el entendimiento de la actividad artística como una necesidad de expresión individual, y no como el ejercicio

de prácticas musicales colectivas que se transmiten de generación a generación, es igualmente limitante para su desarrollo y reconocimiento social. Todas estas cuestiones provocan problemas para considerar la actividad profesional en el campo del jazz como un *trabajo productivo*, incrementando sus posibilidades para desarrollarse dentro de la *informalidad*¹ y limitando la mejora de las condiciones de vida de sus trabajadoras y trabajadores. Además, en términos generales, las actividades artístico-musicales disfrutaban de un reconocimiento social elevado únicamente cuando van acompañadas de la fama o el reconocimiento público generalizado. Ideas como el talento y la meritocracia se imponen para explicar la adquisición de un reconocimiento público y social que, a menudo, invisibiliza desigualdades estructurales atravesadas por el género. Como explican algunos autores:

La adscripción social al trabajo no remunerado entre los géneros, las generaciones y las clases sociales es asimétrica y desigual, lo que repercute en el acceso a los recursos de poder más valorados y prestigiosos (Giner, Lamo de Espinosa y Torres, 2006: 919).

En este sentido, se debe considerar que, como todos los mercados laborales, el artístico-musical también entraña las desigualdades de género (Buscatto, 2022; Bull y Scharff, 2021; Gill, 2014). Las trayectorias profesionales de las mujeres enfrentan desafíos que no solo son distintos a los de los hombres, sino que difieren a lo largo del ciclo vital, cuestión tratada exhausti-

¹ El término *informalidad* se refiere al conjunto de «actividades productivas, rentas, empleos u otros conceptos que se materializan al margen de los mecanismos institucionales de regulación de los sistemas económicos y sociales» (Ruesga, 2021: 95-96). Son relaciones laborales no sujetas «legalmente o en la práctica, a la legislación laboral nacional, la fiscalidad de la renta, la protección social o el acceso a ciertos beneficios del empleo (tales como el aviso anticipado del despido, la indemnización por despido, el pago en cómputo anual o la prestación por enfermedad)» (ILO, 2012 en Ruesga, 2021: 102).

vamente por las teorías del *gendered life course* (Moen, 2011).

Las obligaciones familiares por parte de las mujeres [...] tienen consecuencias perjudiciales para ellas. [...] tomarse tiempo para criar a sus hijos reduciendo las horas de trabajo, dejar temporalmente la actividad laboral, o mudarse para seguir las trayectorias de sus maridos significa que las mujeres en edad adulta (o mayor) tienen menos ahorros, son menos propensas a tener pensiones y tienen menores beneficios de seguridad social que los hombres (Mortimer y Moen, 2016: 119).

Por ello, no se puede considerar que las expectativas y desafíos de las artistas son iguales a lo largo de sus trayectorias; cada edad presenta oportunidades y limitaciones determinadas por la estructura social. Asimismo, estas experiencias construyen subjetividades distintas para las mujeres dentro del marco de los regímenes posfordistas de trabajo (Weeks, 2007) donde se asume que el tiempo de las personas debe estar siempre disponible para el trabajo, o que los «riesgos» del trabajo artístico deben ser asumidos por los individuos (Gill, 2014). Todas ellas son cuestiones que necesitan un análisis en mayor profundidad en el campo de las profesiones artístico-musicales y del jazz.

Particularidades del jazz como campo de estudio

La inseguridad y la intermitencia laboral son características propias de los trabajos artísticos (Menger, 2011), que en el caso del jazz se sitúan desde sus orígenes dentro de la denominada *gig economy* (Jago, 2019). La elección del término, lejos de ser casual, refleja una forma de empleo propia de la escena del jazz, donde la realización de «*gigs* o bolos» puede ser regular o esporádica y está sujeta a percibir un salario no establecido que, generalmente, no se vincula a un contrato. La *informalidad*, no está aquí relacionada con el bajo nivel educa-

tivo de los artistas o sus competencias musicales, sino que es parte de la lógica que guía las trayectorias profesionales en el jazz desde su origen. La romantización de un «estilo de vida bohemio o alternativo» unido a la vinculación entre el riesgo como valor estético-musical en el jazz –donde la improvisación se ejemplifica como el bastión identitario más significativo– ha favorecido la consolidación de dicha lógica. No obstante, el proceso de institucionalización del jazz, entendido como la incorporación de sus enseñanzas musicales en las instituciones educativas y de validación sociocultural que comenzó en Estados Unidos a finales de los años cuarenta (Pinheiro, 2023), ha permitido a sus artistas acceder a espacios de trabajo más formales. Aunque se trata de un proceso todavía en curso en muchos países como España, donde, además, existen desigualdades entre regiones (Muñoz-García, 2022).

Históricamente, el riesgo y la improvisación son sustantivos estrechamente relacionados con la práctica jazzística, tradicionalmente vinculada con un estilo de vida que les exigía ser migrantes artísticos que recorrían Estados Unidos, y otros países, resistiendo condiciones laborales difíciles. La improvisación no solo era un recurso estilístico y estructural del nuevo género emergente, sino que se convertía en un dogma de vida. Un recurso clave para la supervivencia en las escenas profesionales del jazz. Además, en sus orígenes, la vinculación con un estilo de vida «alternativo» podían tener una connotación negativa y estar relacionada con el hecho de que el jazz fuera un producto cultural de la población afroamericana en un contexto de racismo y segregación racial (McAndrew y Widdop, 2021: 691). Sin embargo, a medida que avanzaba el siglo xx, el jazz se incorporaba a las prácticas de consumo y estilo de vida propios de la clase media. Gradualmente, su práctica profesional comenzó a vincularse con un «estilo de vida bohemio» aso-

ciado con los artistas y escritores. En este contexto, el «estilo de vida alternativo» ya no estaba directamente relacionado con las condiciones laborales o con las discriminaciones raciales de una época y adquiría un valor simbólico, convirtiéndose en una elección de vida. Un símbolo identitario que, en gran medida, determinaba la distinción social de los artistas. De hecho, durante el proceso de artistificación, la palabra *jazz* se reivindicaba para diferenciarse de la cultura popular que representaba la música de baile donde este género se había desarrollado inicialmente (Becker, 2009). El jazz evolucionaba así como género musical ampliando sus horizontes compositivos e interpretativos, complejizando sus formas de producción y consumo, pero también significándose continuamente dentro de una concepción artística más amplia.

En este artículo se hace referencia al «estilo de vida bohemio o alternativo» como aquel relacionado como el desarrollo de prácticas artísticas, sociales y culturales que rechazaban un estilo de vida burgués y que nacían en la segunda mitad del siglo xix y principios del siglo xx en los centros neurálgicos de la vida urbana y cultural en Europa. Pero ¿qué características concretas definen un «estilo de vida bohemio o alternativo»? La producción artística está históricamente caracterizada por:

Gusto por la nocturnidad, repudio de lo convencional y lo burgués, exaltación del individuo y su libertad, y búsqueda a través de la rebeldía de posicionamientos de autenticidad, tanto en la vida personal como en la producción artística (Reverter, 2008: 214).

Las prácticas músico-profesionales en el jazz destacan por su desarrollo en el espacio-tiempo nocturno, su expresión contra la discriminación racial y la exaltación de la libertad de los individuos reflejada, en gran parte, a través de la improvisación y reivindicada como la necesidad de desarrollar

una expresión artística libre a través de sus interpretaciones y composiciones.

Además, el jazz no solo se convirtió en un género disruptivo desde el punto de vista del canon musical tradicional, sino que representaba un desafío a las normas sociales de Estados Unidos y, en definitiva, a la legitimidad de un modelo social en sí mismo. El jazz, al resignificarse como forma artística, se convertía en un lugar de transgresión y subversión de las normas sociales, transformándose en un espacio de profesionalización que también podía cuestionar el sistema heteropatriarcal –aunque este no haya sido uno de los principales propósitos que ha explorado la historiografía y el canon musical–. En la España del siglo xx, el jazz se convirtió en un espacio de profesionalización inestable donde la situación política jugó un papel determinante (Iglesias, 2017; Alonso, 2013). No obstante, los espacios de ocio y entretenimiento se convertían en lugares de transgresión de las normas tradicionales de género donde las mujeres podían ser reconocidas por sus habilidades musicales (Muñoz-García y Tobío-Soler, 2023).

Para comprender las particularidades del jazz como espacio profesional, parece necesario reflexionar sobre el riesgo como una característica propia de las sociedades posmodernas y fragmentadas (Beck, 2002), pero también sobre la incertidumbre como un valor cultural de nuestros tiempos (Pugh, 2015). Los músicos y las músicas de jazz desarrollan, y han desarrollado históricamente, una actividad profesional que les exige comportar un estilo de vida arriesgado y que, además, requiere una gran capacidad de resiliencia individual y colectiva. Asimismo, las sociedades contemporáneas y el sistema económico neoliberal están construyendo un modelo social donde el valor de la creatividad individual y la individualización del riesgo aumenta. Esto incide en las nuevas formas y procesos de trabajo, pero no implica necesariamente que las

personas se adapten o comprendan fácilmente las repercusiones que dichas transformaciones tienen en su vida cotidiana (Beck, 2000: 85-86).

También es interesante entender cómo se relacionan la *neoboemia* y la producción artística en las sociedades contemporáneas dentro de un nuevo modelo social, donde el nivel de formación no es un factor que evite la vulnerabilidad socioeconómica, y donde vivir la experiencia de la *bohemia urbana* no es solamente un valor estético, es la única forma de adaptarse a las nuevas realidades sociolaborales (Lloyd, 2010: 240-243). Esto acelera el *tempo* de la propia conceptualización del *trabajo* como área de estudio, enfatizando su dinamismo, pero sobre todo afecta a las prácticas profesionales de las personas trabajadoras en un sentido amplio. En este contexto, la creatividad individual comienza a tener un valor determinante incluso en los trabajos más mundanos para aclimatarse a las grandes dimensiones de incertidumbre y riesgo que personas de las sociedades contemporáneas enfrentan (Lloyd, 2010; Pugh, 2015). Aunque la flexibilidad y la incertidumbre es algo propio de las profesiones artístico-musicales y, en concreto, forma parte de los valores estético-culturales del jazz, donde se eleva a virtud la tolerancia a la incertidumbre.

Tomando las ideas expuestas en consideración, es necesario examinar en profundidad cómo las artistas de jazz transitan y afrontan el riesgo y la incertidumbre en sus vidas cotidianas desde una perspectiva de género. Para ello será preciso considerar el *valor expresivo* de las profesiones artístico-musicales y atender a un significado más amplio de *remuneración* que exceda el ámbito económico. Particularidades que sitúan a las y los profesionales del jazz en una considerable desventaja respecto a la estabilidad y los ingresos; pero también en lo que se refiere a los derechos laborales y sociales vinculados con la participación en la

economía formal. Contexto donde las desigualdades estructurales de género atraviesan las experiencias personales y profesionales hasta el punto de poder determinar o limitar la participación de las mujeres en las escenas del jazz.

A partir de este análisis teórico, el artículo explora las posibles respuestas a las siguientes preguntas: ¿la prevalencia de un «estilo de vida bohemio o alternativo» en el jazz dificulta el desarrollo de prácticas profesionales para las artistas? ¿La manera de afrontar el riesgo y la incertidumbre, propias de la escena, están determinando particularmente las trayectorias profesionales de las mujeres en el jazz? En este contexto, ¿qué implica para las mujeres de la escena desarrollar un trabajo cuyo *valor expresivo* es predominante? ¿Cómo afecta el desarrollo de trayectorias profesionales en el jazz a que los límites entre las distintas esferas de la vida cotidiana se difuminen o superpongan?

METODOLOGÍA

Los hallazgos presentados en este artículo están basados en la realización de cuarenta y dos entrevistas en profundidad a mujeres que actualmente están desarrollando sus trayectorias profesionales en la escena del jazz. La metodología cualitativa permite estudiar el desarrollo de trayectorias profesionales y personales en un campo profesional tradicionalmente masculinizado, pero cuyo contexto de estudio difiere en los dos casos seleccionados. España es un país donde el género jazz no disfruta, aparentemente, de una tradición arraigada, en contraposición con la trayectoria investigadora que existe en el contexto estadounidense. Del mismo modo, la metodología cualitativa permite conocer las prácticas cotidianas músico-profesionales de las artistas desde el primer momento que tuvieron contacto con el mundo de la música. También ofrece la po-

sibilidad de analizar sus dificultades y oportunidades en la escena desde una perspectiva biográfica, narrativa e interseccional. Por todo ello, la elección de un enfoque cualitativo permite caer en el «contexto del descubrimiento en lugar del de la verificación» (Ambert *et al.*, 1995: 880) generando comprensión y conocimiento en profundidad de fenómenos particulares para transferir los hallazgos a otros contextos similares en un tema escasamente explorado en España. Pero también comparar las trayectorias profesionales en dos contextos socioculturales distintos como elemento innovador y escasamente tratado.

En la elección del perfil de las entrevistadas se han considerado tres variables de segmentación: la *especialidad musical*, la *edad* y el *lugar donde desarrollan sus trayectorias*. Las mujeres entrevistadas son cantantes, instrumentistas o cantantes e instrumentistas que, igualmente, desarrollan sus prácticas profesionales como líderes de grupos o compositoras. Además, son mujeres de edad igual o menor a treinta y cinco años y mayores de treinta y cinco años. Aunque todas las artistas entrevistadas trabajan o han trabajado en diferentes ciudades de los dos países objeto de estudio, la mayoría desarrollan sus trayectorias en Madrid, Barcelona, Nueva York y Kansas City (véase tabla 1).

Las entrevistas se realizaron principalmente en persona, aunque algunas fueron

llevadas a cabo de forma remota, mayoritariamente en forma de videollamada y, de manera excepcional, mediante llamada, cuando por motivos laborales de las participantes o debido a la crisis del COVID-19 no fue posible viajar hasta los lugares donde se encontraban las artistas. Optar por un modelo de entrevista no presencial invita a explorar algunas cuestiones de reflexividad metodológica inherentes a la investigación cualitativa. En primer lugar, la fase preparatoria exigió contemplar las dificultades derivadas de una interacción sin lenguaje corporal. Durante la realización de entrevistas se motivó a realizar descripciones más detalladas de las experiencias, percepciones y opiniones compartidas, se tomaron notas en el cuaderno de campo y se realizó una transcripción que contempló los silencios y el tono de las entrevistadas o cualquier otro rasgo que favoreciera la interpretación de las entrevistas. En segundo lugar, aunque se priorizó la realización de videollamadas para mantener un contexto de entrevista cercano al presencial, la eliminación del componente visual elegido por algunas participantes facilitó tratar temas especialmente dolorosos. Aumentó la percepción de anonimato de las entrevistadas, creando un clima de confianza donde el proceso de grabación estuvo menos presente. Asimismo, la realización de entrevistas telemáticas facilitó un proceso de entrevistas probable cuando se estudian trayectorias profesionales sujetas a la in-

TABLA 1. Entrevistas realizadas según variables de segmentación

Edad	≤35 años	18
	>35 años	24
Especialidad musical	Cantantes	10
	Instrumentistas	21
	Cantantes e instrumentistas	11
Lugar donde desarrollan sus trayectorias	España	21
	Estados Unidos	21
Total de entrevistas realizadas		42

Fuente: Elaboración propia.

certidumbre como el jazz. El cambio de la fecha u hora de las entrevistas fue común, donde la oportunidad de realizar «bolos» sin planificación previa o la conciliación familiar son circunstancias que acompañan las vidas de las artistas. Además, los nuevos medios telemáticos facilitaron la realización de un trabajo de campo complejo y dilatado en el tiempo que se realizó en dos países y hasta siete ciudades distintas. La selección de la muestra se realizó para buscar una representación socio-estructural de las mujeres músicas de jazz, considerando los criterios de accesibilidad. Principalmente, se contactó con las participantes potenciales a través de: 1) contactos interpersonales, 2) contactos institucionales obtenidos a través de los conservatorios y las escuelas de música locales, así como distintas organizaciones del tercer sector. También se recurrió al muestreo *por cadena de referencia* o *bola de nieve*, propio de procesos de búsqueda de informantes clave en grupos poblacionales pequeños y de difícil acceso.

Para obtener los resultados se ha realizado un análisis de contenido cualitativo basado en la transcripción íntegra de las entrevistas donde el texto es la unidad de registro. El análisis de contenido ha seguido una lógica categorial basada en un enfoque deductivo-abductivo que implica identificar y codificar los fragmentos más relevantes de las entrevistas, para después establecer categorías de análisis que relacionan los códigos identificados. Dicho enfoque implica la existencia de un diálogo continuo entre las teorías explicativas y los hallazgos de la investigación, donde las decisiones de análisis e interpretación están abiertas y emanan de los diferentes marcos teóricos tratados. La herramienta de apoyo que ha permitido desarrollar un análisis cualitativo sistemático y riguroso ha sido el *software* informático de ATLAS.ti 22, donde se han creado códigos determinados *a priori* que están conectados con el marco teórico-explicativo, creando también códigos de ma-

nera inductiva. ATLAS.ti22 ofrece siete tipos de relación entre códigos —«contradice», «es causa de», «es parte de», «es una», «es una consecuencia», «es una propiedad de», «está asociado con»—, que han servido para conformar redes estructurales e identificar las principales dimensiones de análisis. La información analizada en los resultados de este artículo responde a tres de las dimensiones: *precariedad laboral e incertidumbre, conciliación y empleo y vida nocturna*. Todo esto ha permitido establecer una relación entre códigos no predeterminada por el *software* que surge de las necesidades del proceso analítico en curso.

RESULTADOS²

Precariedad e incertidumbre como cuestiones estructurales: sobrevivir por amor al arte

Los datos cualitativos muestran que la precariedad, la temporalidad y la multiactividad son características comunes en las trayectorias profesionales de las músicas de jazz. La combinación de estas tres características se presenta como el principal desafío que tienen que afrontar las artistas, obstaculizando sus posibilidades de centrarse en el trabajo compositivo, desarrollar una única actividad profesional con la que sustentarse económicamente y ser líderes. En general, las mujeres describen una existencia basada en la precariedad y la incertidumbre dentro de la *gig economy*, donde el hecho de participar en actividades esporádicas cuyo salario puede estar o no establecido es un desafío constante.

² Con el propósito de respetar la transcripción íntegra de las entrevistas en profundidad, este apartado presenta los *verbatim*s seleccionados para el análisis en el idioma original en el que se desarrollaron las entrevistas. Decisión que cumple con los criterios de fiabilidad y validez propios de la investigación cualitativa (Kvale, 1996).

Es un riesgo, es difícil, no va a estar bien remunerado... nunca y nunca vas a estar tranquilo, que vas a estar todo el rato teniendo que.... ¿sabes? O sea, es difícil (E4, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, Madrid).

A veces la gente puede sobrevivir de hacer *gigs* ¿sabes? Pero la gran mayoría no (E23, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, NYC).

Gigs come and go. You don't always get gigs, and you don't know how much they are going to pay you (E15, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, España).

Las artistas de ambos países se sitúan en una posición muy vulnerable en el contexto de *gig economy*, donde prevalece la *informalidad* y la especialidad musical también determina las oportunidades profesionales. Las condiciones laborales provocan que las artistas estén especialmente desprotegidas frente a la maternidad, la jubilación, el desempleo y la enfermedad (Muñoz-García, 2022), aunque se observa que las experiencias de precariedad e incertidumbre están más presentes en los discursos de las entrevistadas cuando aumenta su edad.

Pero claro, ahí yo lo que pienso es yo no tengo cotizado prácticamente nada porque yo no tengo una seguridad económica para un futuro. Entonces, bueno, pienso voy ahí y ya está, dame mi dinero, no rallarme (E10, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, ciudad periférica España).

I'm just leader because it's the only option [...] in the jazz world, in improvised music very few times singers are asked to be collaborators inside musicians you know. So, in order for you to survive and to perform, you actually have to be a leader (E31, cantante, mayor de treinta y cinco años, NYC).

Sin embargo, la institucionalización del jazz, extendida e integrada dentro de las universidades estadounidenses otorga a las artistas un mayor acceso a la estabilidad personal y laboral que las clases particulares u otros tipos de docencia no permiten. Esto hace que las participantes, sin importar su reconocimiento en la escena o su

especialidad musical, puedan sustentarse económicamente desafiando la existencia en la precariedad que la escena les ofrece, especialmente en la ciudad de Nueva York.

I'm teaching a class at this important institution right now [...]. Most of the people I know teach. Everybody that I know. Yeah, even X, for example, Y or Z. [She mentions very important names]. They all have really secured teaching jobs in institutions (E31, cantante, mayor de treinta y cinco años, NYC).

The place that there is money in America for jazz is academia. [...] and they're getting paid a lot of money to teach jazz [...]. These jazz programs scratching up a little bit in the United States are bringing special guest to play, and they can pay them a real feast, so I'm starting to do those types of gigs that pay a lot more than a club (E22, instrumentista, menor de treinta y cinco años, NYC).

En este contexto profesional, el sistema de seguridad social estadounidense sitúa a las artistas en una posición de gran desprotección y vulnerabilidad socioeconómica. La falta de cobertura de servicios públicos desprotege a las músicas de jazz frente a situaciones de enfermedad y jubilación, lo que les hace aceptar trabajos no relacionados con la música. Además, el precio del alquiler y el nivel adquisitivo que exige una ciudad como Nueva York sitúa a las mujeres artistas en una posición de especial vulnerabilidad ante la falta de oportunidades laborales.

Los *gigs*, en general, pagan poco porque hay mucha gente que está dispuesta a tocar gratis. [...] Todo es que todo es privado y si necesitas *health insurance* que necesitas ¡claro! para el niño como si tienes un niño son como otras seiscientos al mes y si necesitas la escuela, pues seguramente sean como dos mil al mes ¿sabes? Entonces, claro, como músico... pues eso imagine. Pero bueno la gente lo hace, la gente tiene hijos y la gente... sobrevive (E23, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, NYC).

I have corporate jobs. I don't worry about health insurance or... I got a roof over my head... So, it was never... and sometimes people like, oh, that

person... they have such drive and determination and they're so tenacious with their... they moved to New York, and they lived out of their car, they lived on the street, and they struggled and was homeless and did all that and you know, until they made it (E40, cantante, mayor de treinta y cinco años, KC).

This business is so crazy. There's nothing guaranteed, there's no security. If I break my leg tomorrow, I've got no income for months. This happened before. [...] Oh, it was tough! There's no sick leave or it's not like that's one thing 9 to 5 to have that security (E35, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, NYC).

En ambos países, el verbo *sobrevivir* aparece recurrentemente para expresar las grandes dificultades que afrontan, donde trabajar «por amor al arte» es una posibilidad siempre presente. En términos generales, las artistas conviven con la vulnerabilidad socioeconómica a lo largo de sus trayectorias, asumiendo que tomar riesgos es su responsabilidad. Algo inevitable para los trabajadores culturales que representan las subjetividades laborales de nuestro tiempo (Gill, 2014). La persistencia en la actividad profesional a pesar de las dificultades es una característica de las profesiones artístico-musicales, cuyo *valor expresivo* es un factor determinante para entender la aceptación de la incertidumbre y la precariedad.

Además, existen relaciones de género y poder en la escena que determinan una práctica profesional para las mujeres, atravesada por la discriminación y la desigualdad. Las jazzistas experimentan una fuerte deslegitimación profesional por el hecho de ser mujeres, dificultando su acceso y estabilización en la escena. El sexismo, los estereotipos y los prejuicios de género vinculados a la especialidad musical operan cuestionando su práctica profesional. Instrumentistas, líderes y compositoras experimentan grandes obstáculos por desarrollar prácticas profesionales tradicionalmente masculinizadas que, además, disfrutaban de un mayor reconocimiento social.

Al principio intentaba... bueno, pues hacer esto ¿no? Demostrarles, ¡ey, tío, yo estoy aquí!, ¡puedo hacer lo mismo que tú, o sea qué me estás diciendo! Y después... ya fue como tío, yo no te tengo que demostrar nada. Estoy aquí estoy con el mismo derecho que tú de estar aquí, [...] le tengo que demostrar a este y después de demostrarle que lo puedo hacer ¿qué?, ¿me va a tratar mejor? No. [...] El problema es tener que pensarlo [...] tienes que eh... estar así para que ellos... entiendan que tú estás en el mismo nivel (E1, cantante e instrumentista, menor de treinta y cinco años, Barcelona).

Being aware that things are still rough for women. So, don't make it easy for others to judge you because you're a woman. I think every female musician that I know they work super hard and they're at the point sometimes they're perfectionists because anything can be appointed to [...] just be like a good professional and make people respect you for your work and not by how you look, or how nice you are (E31, cantante, mayor de treinta y cinco años, NYC).

Límites borrosos entre la vida personal, profesional y familiar

Las experiencias de las jazzistas muestran que, a menudo, es difícil diferenciar entre la *esfera profesional* y la *propia* (Gutiérrez y Cánovas, 2013). El tiempo de formación, la dedicación al estudio, los ensayos, la multiactividad profesional y el desarrollo de proyectos de liderazgo y actividades compositivas convierten el trabajo artístico-musical en una actividad que exige una atención constante. Las relaciones entre el tiempo empleado en el desarrollo profesional y la identidad personal hacen que sea difícil establecer una división clara entre la *esfera propia* y la *esfera profesional*, donde el trabajo artístico-musical demanda una atención exclusiva o casi exclusiva.

The personal and the professional life is all one thing. I can't say there's anything separate, and how many people wanna do that? Not many. People wanna live their work at work. That doesn't work in this business, cause is your life thin-

king about, occupied with it, how are you gonna make...? [...] It's a full-time business (E25, cantante, mayor de treinta y cinco años, KC).

I am X, and I am a musician, and, like, there is no separation, you know. Like, this is who I am. This is what I was meant to do. This is the only thing that I want to do is the only thing that I see myself doing. I mean, that's not really true, because I could do many other things. But the fact that I'm a musician just makes so much sense with who I am and my ideas and how I see the world and how I wanna live my life (E15, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, España).

El hecho de que el trabajo artístico-musical sea vocacional y la mayor expresión de la identidad de las artistas, ocupando la totalidad de su *esfera propia*, es un factor clave que dificulta su reconocimiento social como parte de la *esfera productiva*. Cuestión que enfatiza la percepción del trabajo artístico en el jazz como *playbour* (Kücklich, 2005) cuando las actividades profesionales se entienden como parte del tiempo de ocio de sus trabajadoras.

Asimismo, la complicada concepción social del trabajo artístico-musical, unida a la inseguridad que viven las mujeres en una escena masculinizada, hace que elegir este campo profesional esté determinado por los cursos de vida propios de una generación. Las mujeres mayores de treinta y cinco años en España ejercen liderazgos tardíos tras haber confrontado durante años condiciones de precarización e inestabilidad profesional y falta de confianza en ellas mismas. Pero también debido a la falta de apoyo familiar, social e institucional que provoca una concepción social del arte como una profesión difícil o inalcanzable. Sin embargo, se observa que las nuevas generaciones desarrollan proyectos como líderes desde edades más tempranas contemplando el liderazgo como un objetivo profesional desde el inicio de sus trayectorias.

Me costó muchos años, concretamente empecé a cantar, pues eso, con este grupo a los veintidós, pero hasta los treinta y dos no grabé un disco

de jazz. Antes grabé de todo, grabé muchas cosas de pachanga, de muchos tipos, colaboraciones mil, pero hasta que yo no me vi capaz de decir bueno, esto es lo que me gusta pasaron unos años de aprendizaje (E16, cantante, mayor de treinta y cinco años, Barcelona).

Durante varios años de estar tocando en proyectos de otros, pues cada vez vas cogiendo más soltura y más solidez instrumentalmente y lo que pasa es que... a ver yo lo que es el tema de la composición no me salía... [...] pero me parece como que la composición también hay que tener como una dosis de confianza mayor, por lo menos yo lo sentí así ¿no? Y, bueno, pues conforme fui cada vez siendo más profesional y teniendo más confianza necesitaba ponerme al frente de un de un proyecto y ser yo la jefa (E17, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, ciudad periférica).

La difuminación entre las esferas *propia* y *productiva* no es el único límite borroso. El hecho de que el trabajo artístico-musical sea tan demandante, unido al rol de cuidadoras que tradicionalmente se ha asignado a las mujeres, obstaculiza especialmente la conciliación de la vida familiar, personal y profesional de las jazzistas. Las dificultades se incrementan cuando aumenta el tiempo que las entrevistadas destinan a los cuidados, determinando sus posicionamientos y experiencias frente a la maternidad.

Hay un factor muy grande, que es el factor maternidad. Es un factor... telita, tela porque claro todo esto te afecta cuando son un montón de horas y pues yo a lo mejor... imagínate, pues el año que viene quiero tener un niño ¿no? Y yo veo a mis compis, mujeres, instrumentistas que es una historia. Entonces bueno, pues eso frena un poquito también (E2, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, Madrid).

It's hard to travel and tour for women as they have kids, but it was hard for women to go to work every day because they have kids. [...] When this is the music that you love, you have to find the support and a lot of that responsibility falls on women to find [...] musicians traveling often... often the woman is more... what do I say? Taking on that burden of finding (E33, instrumentista, mayor de treinta y cinco años, NYC).

I've forgot children [...]. Sometimes it's a sacrifice you have to make, in my opinion, so people don't make that sacrifice that, somehow, they make it work it's very... I never could figure out how to do (E25, cantante, mayor de treinta y cinco años, KC).

La experiencia de las entrevistadas muestra cómo los roles tradicionales de género y su papel en los cuidados puede afectar su proceso de inmersión creativa y artística; aunque dichos procesos también están condicionados por la necesidad de tener a otros miembros de la familia cerca o disponer de recursos económicos. En este contexto, el sentimiento de miedo a la maternidad está presente en la mayoría de los discursos, especialmente entre las mujeres mayores de treinta años que se encuentran en un momento vital clave para decidir sobre esta cuestión o que han pasado recientemente por ello. Los discursos de no elección de la maternidad también están presentes, especialmente en el contexto de Estados Unidos. En general, todas las mujeres muestran una clara priorización de su trayectoria profesional en un campo de profesionalización altamente vocacional que exige, tal y como lo describen ellas mismas, una dedicación casi exclusiva que se realice «por amor al arte».

Estilo de vida bohemio o alternativo desde la otredad

El «estilo de vida bohemio o alternativo» que representa el jazz como espacio de trabajo ha dificultado históricamente el acceso de las mujeres, pero todavía hoy complejiza el desarrollo de sus trayectorias profesionales. El gusto por la nocturnidad, el repudio de lo convencional y la exaltación del individuo y su libertad (Reverter, 2008) han sido tradicionalmente negados a las mujeres. La sexualización que ellas y sus cuerpos experimentan y han experimentado en el espacio público ha determinado una práctica profesional condicionada por imaginarios socia-

les y normativos negativos en los espacios de ocio y entretenimiento vinculados con la noche. Esto explica que aquellas mujeres que históricamente transgredían los roles tradicionales de género fueran acusadas de tener una moralidad dudosa (Sánchez, 2019), con consecuencias de gran envergadura. Al cuestionar sus posibilidades de desarrollar «un estilo de vida bohemio o alternativo» se limitaba su participación en la *esfera productiva* y el privilegio de elegir desarrollar prácticas profesionales que pudieran representar un tipo de *gamificación desde abajo* (Woodcock y Johnson, 2018). Es decir, que les permitieran subvertir las actividades que se consideran «serias» en la vida cotidiana. Las artistas se encuentran en una perpetua encrucijada para «hacerse un hueco en la noche sin ser vista como una zorra» o «ganarse el respeto» de sus compañeros. También para no comportarse de manera «borde», pero tampoco de forma desenfadada para que no se cuestione su profesionalidad.

You have to carve your space to be a woman in the night, you know, demanding respect without being seen as a bitch or like not being angry. You don't wanna be angry. [...] I wanna be happy and then I don't wanna be seen as: «oh she is a lot of fun, but we need someone who could do the job» (E27, cantante e instrumentista, mayor de treinta y cinco años, NYC).

La actividad profesional de las artistas se desarrolla principalmente en espacios nocturnos —a excepción de la enseñanza— donde, además, son más propensas a experimentar situaciones de acoso y abuso sexual. Así como sus experiencias muestran dificultades para conciliar los imaginarios de maternidad con la vida bohemia:

Vida nocturna, vida bohemia, es mucho más difícil conjugar eso también, sí porque es como bueno, si nos planteamos tener un hijo, ¿dónde vas a estar?, ¿qué vas a hacer?, ¿cuánto te vas a responsabilizar? O sea, es que claro son preguntas que yo... Eso, te las haces (E9, cantante e instrumentista, mayor de treinta y cinco años, Madrid).

Sí que a veces pasan cosas raras ¿no?, de... bueno, de eso de, pues eso o básicamente o comentarios o fuera de lugar o... yo qué sé, o pequeños acosos, digo pequeños o algún comentario en plan despectivo. [...] Um... no sé, sí que han pasado cosas. A mí también y a otras chicas también (E11, instrumentista, menor de treinta y cinco años, Barcelona).

La historiografía feminista en el jazz ha tenido un papel determinante en visibilizar el papel protagónico de las mujeres en todas las especialidades musicales. No obstante, todavía hoy los imaginarios de la escena giran en torno a los varones improvisadores e instrumentistas que dominan los significados músico-estéticos del jazz y de su estilo de vida. Las mujeres encuentran así dificultades para acceder a la expresión de autenticidad y libertad personal en el jazz, donde conviven con una fuerte deslegitimación profesional e, inevitablemente, habitan una compleja existencia profesional y personal que fluctúa entre el rechazo y la aceptación permanentes.

CONCLUSIONES

Las experiencias profesionales analizadas muestran que las mujeres en el jazz afrontan grandes dificultades como trabajadoras del sector artístico-musical, pero que también se trata de una cuestión de género. Las condiciones de precariedad e incertidumbre representan los grandes obstáculos para ellas en el contexto de la *gig economy* donde prevalece la *informalidad*. Sin embargo, no se puede obviar que dichas condiciones se producen en un campo profesional predominantemente masculinizado. En ambos países, el verbo *sobrevivir* aparece recurrentemente para expresar las grandes dificultades que afrontan, donde trabajar «por amor al arte» es una elección impuesta en muchos casos. La institucionalización del jazz ofrece mayores oportunidades de estabilización para las artis-

tas en Estados Unidos que conviven con una vulnerabilidad socioeconómica permanente. Cuestión más destacada en los testimonios de las artistas de treinta y cinco o más años de ambos países. El *valor expresivo* de las profesiones artístico-musicales es fundamental para entender la aceptación de la incertidumbre, donde tomar riesgos es parte de las subjetividades laborales de este campo profesional. Además, la deslegitimación profesional está más presente en el discurso de las instrumentistas, compositoras y líderes, demostrando que existen prácticas profesionales diferenciadas en función de la especialidad musical en la escena. Aunque esto no significa que las cantantes no experimenten sus propias dificultades.

El estilo de vida está caracterizado por una difícil separación de las *esferas propia y profesional*, cuestión que facilita la percepción del jazz como *playbour* y obstaculiza su concepción como *trabajo remunerado*. El jazz se describe como un campo de trabajo claramente vocacional donde las fronteras entre lo personal y lo profesional están difuminadas, así como la identidad artística representa la mayor expresión identitaria de sus trabajadoras. Además, el rol de cuidadoras tradicionalmente asignado a las mujeres continúa siendo un hándicap en cualquier campo o disciplina. Sin embargo, este artículo muestra que el jazz presenta características específicas. El tiempo de desarrollo profesional demanda una atención casi exclusiva a lo largo de las trayectorias de las artistas, donde los imaginarios de maternidad no encajan con una vida bohemia. Ser compositoras o líderes implica grandes obstáculos para las mujeres mayores de treinta y cinco años, cuando las dificultades de conciliación se incrementan y se multiplica el tiempo de dedicación profesional. En este sentido, es común encontrar discursos que fluctúan entre el miedo y la no elección de la maternidad.

Por último, el «estilo de vida bohemio o alternativo» que representa el jazz está alejado tanto de los roles de género tradicionales como del imaginario masculino que sitúa al varón, estadounidense, instrumentista y creador en el epicentro de sus prácticas profesionales. La noche se presenta como el principal lugar donde se desarrolla la actividad profesional del jazz, predominantemente concebido como un espacio de ocio masculino y heteropatriarcal. Esto determina tanto el acceso como la estabilización de las artistas en la escena, donde además son más vulnerables a sufrir situaciones de acoso sexual. En definitiva, la relación del trabajo artístico-musical con el concepto tradicional de trabajo dificulta el desarrollo de trayectorias profesionales para las mujeres en el jazz, donde trabajar «por amor al arte» implica significados y experiencias encarnadas más hostiles para las artistas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Celsa (2013). Aphrodite's Necklace Was Not Only a Joke: Jazz, Parody and Feminism in Spanish Musical Theatre (1900-1939). En: S. Martínez y H. Fouce (eds.). *Made in Spain: Studies in Popular Music*. New York: Routledge.
- Ambert, Anne-Marie; Adler, Patricia A.; Adler, Peter y Detzner, Daniel F. (1995). «Understanding and Evaluating Qualitative Research». *Journal of Marriage and Family*, 57(4): 879-893. doi: 10.2307/353409
- Arditi, David (2019). «Music Everywhere: Setting a Digital Music Trap». *Critical Sociology*, 45(4-5): 617-630. doi: 10.1177/0896920517729192
- Azzellini, Dario; Greer, Ian y Umney, Charles (2022). «Why Isn't There an Uber for Live Music? The Digitalisation of Intermediaries and the Limits of the Platform Economy». *New Technology, Work & Employment*, 37(1): 1-23.
- Baudelot, Christian y Gollac, Michel (dir.) (2003). *Travailler pour être heureux? Le bonheur au travail en France*. Paris: Fayard.
- Becker, Howard (2009). *Outsiders hacia una sociología de la desviación*. Barcelona: Siglo XXI editores.
- Beck, Ulrich (2000). *The Brave New World of Work*. Cambridge, UK: Polity Press.
- Beck, Ulrich (2002). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Bull, Anna y Scharff, Christina (2021). «Classical Music as Genre: Hierarchies of Value within Freelance Classical Musicians' Discourses». *European Journal of Cultural Studies*, 24(3): 673-689. doi: 10.1177/13675494211006094
- Buscatto, Marie (2022). *Women in Jazz: Musicality, Femininity, Marginalization*. London: Routledge.
- Casanovas, Roser y Gutiérrez, Blanca (2013). La vida cotidiana en las áreas residenciales monofuncionales de baja densidad. En: Z. Muxí (coord.). *Postsuburbia*. Barcelona: Comanegra.
- Durán, María Ángeles (2000). *La contribución del trabajo no remunerado a la economía española: alternativas metodológicas*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Durán, María Ángeles (2012). *El trabajo no remunerado en la economía global*. Bilbao: Fundación BBVA.
- Gallego, Juan Ignacio (2022). «New Synergies between the Podcast and Music Industries: Spotify Plays the Rhythm». *Radio Journal: International Studies In Broadcast & Audio Media*, 20(1): 105-121.
- Gandini, Alessandro (2019). «Labour Process Theory and the Gig Economy». *Human Relations*, 72(6): 1039-1056. doi: 10.1177/0018726718790002.
- Gill, Rosalind (2014). «Unspeakable Inequalities: Postfeminism, Entrepreneurial Subjectivity, and the Repudiation of Sexism among Cultural Workers». *Social Politics: International Studies in Gender, State and Society*, 21(4): 508-528.
- Giner, Salvador; Lamo de Espinosa, Emilio y Torres, Cristóbal (eds.) (2006). *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hesmondhalgh, David y Baker, Sarah (2012). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. London: Routledge.
- Hoedemaekers, Casper (2018). «Creative Work and Affect: Social, Political and Fantasmatic Dynamics in the Labour of Musicians». *Human Relations*, 71(10): 1348-1370.
- Iglesias, Iván (2017). *La modernidad elusiva: jazz, baile y política en la guerra civil española y el franquismo (1936-1968)*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- ILO (2012). *Decent Work Indicators. Concepts and Definitions*. Geneva: ILO.

- Jago, Marian (2019). *Sitting In and Subbing Out: The Gig Economy of 1960s New York*. En: N. Gebhardt; N. T. Rustin y T. Whyton (eds.). *The Routledge Companion to Jazz Studies*. New York: Routledge.
- Kvale, Steinar (1996). *Interview Views: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. London: Sage publications.
- Kücklich, Julian (2005). «Precarious Playbour: Modders and the Digital Games Industry». *Fibreculture*, 5(1): 1-5.
- Lloyd, Richard (2010). *Neo-Bohemia: Art and Commerce in the Postindustrial City*. New York: Routledge.
- McAndrew, Siobhan y Widdop, Paul (2021). «“The Man That Got Away”: Gender Inequalities in the Consumption and Production of Jazz». *European Journal of Cultural Studies*, 24(3): 690-716.
- Menger, Pierre Michel (2011). *Les intermittents du spectacle. Sociologie du travail flexible*. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales.
- Menger, Pierre Michel (2016). «Difference, Competition and Disproportion. The Sociology of Creative Work». *Inaugural Lecture delivered on Thursday 9 January 2014*. Paris: Collège de France.
- Moen, Phyllis (2011). «From “Work-family” to the “Gendered Life Course” and “Fit”: Five Challenges to the Field». *Community, Work & Family*, 14(1): 81-96. doi: 10.1080/13668803.2010.532661
- Mortimer, J. T y Moen, Phyllis (2016). *The Changing Social Construction of Age and the Life Course: Precarious Identity and Enactment of «Early» and «encore» Stages of Adulthood*. En: M. J. Shanahan; J. T. Mortimer y M. Kirkpatrick (eds.). *Handbook of the Life Course: Volume II.*: Springer International Publishing.
- Muñoz-García, Rebeca (2022). *Breaking Down Barriers: Female Jazz Musicians in Spain*. En: J. Reddan; M. Herzig y M. Kahr (eds.). *The Routledge Companion to Jazz and Gender*. New York: Routledge.
- Muñoz-García, Rebeca y Tobío-Soler, Constanza (2023). «Gender and Jazz Research in Spain: On the Way to Finding Its Own Voice». *Jazz Research Journal*, 16(2): 107-128. doi: 10.1558/jazz.26638
- Pinheiro, Ricardo N. F. (2023). «Past, Present and Future Jazz: Scholarship, Historiography, Education and Performance». *International Review of the Aesthetics & Sociology of Music*, 54(2): 269-297.
- Pugh, Allison (2015). *The Tumbleweed Society: Working and Caring in an Age of Insecurity*. New York: Oxford University Press.
- Ruesga, Santos Miguel (2021). «La larga marcha de la economía informal en Latinoamérica». *EconomíaUNAM*, 18(53): 95-125.
- Sánchez, Raquel (2019). *Señoras fuera de casa: mujeres del XIX: la conquista del espacio público*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Srnicek, Nick (2018). *Capitalismo de plataformas*. Buenos aires: Caja Negra.
- Tobío, Constanza (2005). *Madres que trabajan: dilemas y estrategias*. Madrid: Cátedra.
- Tobío, Constanza (2012). «Cuidado e identidad de género. De las madres que trabajan a los hombres que cuidan». *Revista Internacional de Sociología*, 70(2): 399-422. doi: 10.3989/ris.2010.08.26
- Weeks, Kathi (2007). «Life Within and Against Work: Affective Labor, Feminist Critique, and Post-Fordist Politics». *Ephemera: Theory and Politics in Organization*, 7(1): 233-249.
- Woodcock, Jamie y Graham, Mark (2019). *The Gig Economy. A Critical Introduction*. Oxford: Polity.
- Zhang, Qian y Negus, Keith (2021). «Stages, Platforms, Streams: The Economies and Industries of Live Music After Digitalization». *Popular Music & Society*, 44(5): 539-557.
- Zuboff, Shoshana (2019). *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. New York: PublicAffairs.

RECEPCIÓN: 08/02/2024

REVISIÓN: 28/06/2024

ACEPTACIÓN: 08/11/2024