IX Jornadas de Jóvenes Investigadores

Instituto de Investigaciones Gino Germani

1, 2 y 3 de Noviembre de 2017.

**Nombre y Apellido:** Santiago Zigliotto

**Afiliación institucional:** Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

**Máximo título alcanzado o formación académica en**: Estudiante de maestría.

**Correo electrónico:** santiagozigliotto@gmail.com

**Eje problemático**: 4

**Título de la ponencia:** El mapeo institucional como recurso para el esbozo de una problematización sobre las identidades profesionales de cantantes líricos de la ciudad de Buenos Aires.

**Palabras clave:** mapeo institucional, identidades profesionales, cantantes líricos, método biográfico.

El mapeo institucional como recurso para el esbozo de una problematización sobre las identidades profesionales de cantantes líricos de la ciudad de Buenos Aires.

Introducción.

El objetivo de esta ponencia es presentar un mapeo de las instituciones principales de los mundos del canto lírico en Buenos Aires que servirá como primer acercamiento para realizar una investigación sobre la construcción de las identidades profesionales de cantantes líricos de la ciudad de Buenos Aires. Esta reconstrucción se apoya en las perspectivas teóricas de Dubar (2000) y de Becker (2008), a partir del análisis de: las orientaciones valorativas y los significados asociados al canto lírico como profesión, el contexto familiar; los vínculos sociales afectivos y profesionales, los vínculos entre cantantes y aquellos “otros significantes” del proceso de trabajo y los puntos de inflexión que los cantantes señalen como tales en sus trayectorias laborales.

El abordaje metodológico es a través del diseño cualitativo y la principal herramienta es el método biográfico. Sin embargo, antes de comenzar con el trabajo de campo correspondiente fue necesario utilizar un recurso metodológico a través de los cuales organizaré el ingreso al campo: del análisis de entrevistas a informantes clave elaboraré un mapeo de las instituciones vinculadas al canto lírico en la Buenos Aires y las relaciones entre ellas.

En esta ponencia presentaré los resultados preliminares de estas primeras entrevistas en función de las siguientes dimensiones: ¿cuáles son las instituciones que forman/educan cantantes?, ¿cuáles son las salas de teatros en las que más se presentan los cantantes líricos?, ¿cuáles son las principales compañías de ópera y/o de canto lírico?, ¿cuáles son los puestos de trabajo remunerados para cantantes líricos?, ¿cuál es la diferencia entre los espacios formales y los informales?, ¿cuáles son más numeroso?, ¿qué especificidades tiene el canto lírico como profesión? Estas y otras cuestiones serán presentadas de un modo inicial y descriptivo que funcionará de marco institucional más amplio en el cual los cantantes líricos elaboran sus identidades profesionales.

Problematización.

Las preguntas de este estudio giran en torno a las identidades profesionales de cantantes líricos de la Ciudad de Buenos Aires. En consecuencia, a continuación se presentará el marco teórico y los conceptos que permiten articular la pregunta de investigación de este trabajo, resultado de la conjugación de la sociología de las identidades profesionales (Dubar, 2002) y la sociología del trabajo artístico (Becker, 2008). También se interpretarán algunos trabajos teóricos y empíricos anteriores vinculados con este problema y se expondrán las dimensiones específicas a través de las cuales se responderá al objetivo general.

La identidad se da dentro de procesos de socialización, en espacios sociales de interacción, mediante identificaciones asignadas -por otros- y asumidas -por uno mismo-, por lo tanto la imagen de sí mismo se configura bajo el reconocimiento del otro (Hirsch Adler, 2013). Específicamente, la identidad profesional es una identidad aplicada que se encuentra entre la identidad personal y la identidad social (Hirsch Adler, 2013). Por un lado, la identidad personal ha sido abordada desde el psicoanálisis, por ejemplo, mediante el concepto de identificación (Laplanche, 2015). La identidad social, por otro lado, es un modo de definición social del individuo (Hirch Adler, 2013). Natalie Heinich (2010) definió el trabajo de Norbert Elias (1991) como una sociología de la identidad de los creadores/productores de arte. También Ervin Goffman (1959) se explayó en el concepto de identidad social y diferenció la virtual de la real. Algunos autores argentinos exploraron las relaciones entre música e identidades (se pueden encontrar diferentes perspectivas teóricas en Pelisnki, 2000): Entre ellos, Alabarces habló de música popular argentina (2007); Semán exploró las relaciones entre música popular, religión y construcciones identitarias (2006, 2011; Miguez y Semán 2006); Pujol escribió sobre tango, rock, jazz desde el sur y su relación con la construcción de las identidades juveniles de la época (2004; 2005, 2007). Vila exploró las identidades narrativas y sus relaciones con la música (1996).

Claude Dubar definió las identidades profesionales como “las normas identitarias de configuraciones Yo-Nosotros que se encuentran en el ámbito de las actividades de trabajo remunerado” (2002: 113). Existen estudios sobre las identidades profesionales de docentes (Monroy, 2013), académicos (Gewerc, 2001), médicos (Castro, 2014), enfermeros (Zamorano Pabón, 2008), ingenieros (Arango Gaviria, 2006), obreros industriales (Buroway, 1987), militares (Navarro, 2014). Hay asimismo algunos trabajos sobre profesiones vinculadas al mundo del arte; es el caso de investigaciones sobre identidades entre los actores de cine (Zuckerman, Tai‐Young, Kalinda and von Rittmann, 2003), los maestros de música (Ballantyne, Grootenboer, 2012), los músicos de jazz (Macdonald and Wilson. 2005). Sin embargo, no se ha abordado hasta el momento el proceso de construcción de las identidades profesionales de cantantes líricos, músicos profesionales que interpretan repertorios cannonizados propios de la tradición musical occidental y cuyo instrumento principal es la voz cantada.

En el campo de la sociología del trabajo artístico, se destacan los aportes de Howard Becker (1995, 2008, 2011) a través de los conceptos de mundos de arte; de Claudio Benzecry (2012), su análisis del carácter afectivo del apego a la ópera y del uso que de ella hacen sus fanáticos; y los desarrollos de Norbert Elias (1982, 1991, 2009) de los conceptos de sociogénesis, psicogénesis y de las vinculaciones afectivas y profesionales. Otros aportes ponen el foco en un nivel de análisis macro: la génesis y estructura del campo literario y la construcción social de los gustos de las clases dominantes en Francia (Bourdieu 1995, 2002); las relaciones entre cultura y economía, específicamente las transformaciones de las zonas de producción de las industrias creativas de Buenos Aires (Miguel y Rubinich, 2011); los aportes de la historia y los análisis culturales a la sociología de las instituciones, desde una perspectiva marxista culturalista o procesual (Williams, 2015); las dimensiones de género musical, escala de producción, gestión de los emprendimientos y vínculos entre los actores de la música independiente de Buenos Aires (Quiña, 2014). También hay investigaciones sobre las relaciones entre ópera y sociedad desde la musicología histórica (Bosch, 1905; Goyena, 2003; Buch, 1995 y Cetrangolo, 2015).

En la presente investigación se consideran centrales las conceptualizaciones sobre las industrias culturales o creativas (Williams, 2015; Rubinich y Miguel, 2011), el lugar que tienen las expresiones musicales de tradición occidental, su peso material y simbólico (Fisherman, 2005) y las dimensiones global-local, teniendo en cuenta que se trata de géneros musicales apropiados ampliamente en la escena local pero de procedencia europea, con gran desarrollo en el campo internacional. Se atiende asimismo al imaginario que valora especialmente el campo europeo y que resulta indisociable de flujos globales de circulación de bienes y representaciones culturales, la división entre “alta cultura” y cultura de masas (Huyssen, 2006) y las transformaciones que asumen el trabajo y el empleo en el proceso de socialización contemporánea (Dubar, 2000).

Las dimensiones específicas a partir de las cuales analizar el proceso de construcción de las identidades profesionales son 1) Las orientaciones valorativas y los significados asociados a la carrera elegida, en este caso, la del canto lírico; 2) El grupo familiar de origen, es decir, el contexto familiar; 3) Los vínculos sociales afectivos y profesionales –que son otro ámbito implicado en las especificidades del proceso de socialización (Elias, 1982, p. 159-173); 4)-; Los vínculos entre cantantes y aquellos “otros significantes” del proceso de trabajo; 5) Los puntos de inflexión que los cantantes señalen como tales en sus trayectorias laborales.

Mapa de las instituciones de los mundos del canto lírico desde una entrevista a una crítica de ópera como informante clave.

¿Cuáles son las salas de teatros en las que más se presentan los cantantes líricos? ¿Cuáles son las principales compañías de ópera y/o de canto lírico y qué repertorios representan? ¿Cuáles son los puestos de trabajo remunerados para cantantes líricos?, ¿cuál es la diferencia entre los espacios formales y los informales?, ¿cuáles son más numeroso? ¿Cuáles son las instituciones que forman/educan cantantes? Finalmente, ¿qué caract erísticas tiene el canto lírico como actividad profesional y cuáles han sido las innovaciones artísticas de los últimos años? Dar cuenta de estas cuestiones permitirá refinar las preguntas al momento de comenzar con la selección de los casos y con el análisis de las trayectorias de cantantes líricos.

Buenos Aires tiene una trayectoria de ópera de las más antiguas del continente, sus orígenes se remontan al siglo XVIII y muchas de las óperas estrenadas en las principales salas europeas fueron no mucho tiempo después presentadas en teatros argentinos. Según estadísticas, la Argentina llegó a tener hasta 300 teatros de ópera, con elencos que hacían giras nacionales. En la actualidad solo Buenos Aires, La Plata, Rosario, Bahía Blanca, Misiones y Córdoba cuentan con salas de ópera que funcionan con regularidad.

El teatro Colón es la principal sala de ópera del país y es el teatro “a la italiana” de mayor tamaño del mundo (tanto el MET de Nueva York como la ópera de Sidney tienen más localidades pero no son el mismo estilo de teatro). Estudiar en el Instituto Superior de Artes del Colón es distinto de cantar en las óperas del programa del Teatro. Otras de las salas de gran envergadura donde se montan óperas son el Teatro Avenida, la Usina de Arte y en un futuro cercano, la Ballena Azul.

A partir de una “idea loca”, en el año 1999 surge en el llamado circuito “off Colón” el elenco Juventus Lirica, que comienza una primera temporada de ópera en el Teatro Avenida. Este surgimiento coincide con un proceso de nacionalización de los elencos de óperas, principalmente en el Teatro Colón, ya que luego de la década del 90’ y la crisis económica y social de fines del 2001, se hizo cada vez más difícil contar con elencos de solistas enteramente extranjeros, como era habitual hasta entonces. Luego de conflictos y diferencias en lo relativo a la intromisión de la comisión directiva de Juventus en la programación artística, surge el segundo elenco “off Colón” Buenos Aires Lírica. Estos tres espacios, el Teatro Colón, Juventus Lirica y Buenos Aires Lírica dan la principal oferta de ópera de la Cuidad. Otras de las propuestas de ópera, menos populares, son llevadas a cabo por cantantes y estudiantes en diferentes salas menores de la ciudad, la mayoría de ellas “al piano”, es decir, en lugar de la orquesta, un pianista toca una reducción para dicho instrumento.

Estos espacios se abocan principalmente a la ópera Italiana del siglo XIX, siendo sus principales exponentes Puccini y Verdi. Si bien tanto Juventus como Buenos Aires Lírica comenzaron con repertorios más innovadores, por ejemplo estrenaron la ópera checa Rusalka de Dovrak en el país, en los últimos años se ha vuelto a centrar la atención en las principales óperas, las más “taquilleras”, por ejemplo, en lo que va del 2015 ya ha habido tres puestas distintas de La Boheme, de Puccini. Una de las hipótesis que podemos esbozar es que lxs cantantes están más interesados en roles clásicos, como Mimi o Rodolfo, roles que toda soprano o tenor deben haber cantado.

Los espacios de formación de cantantes líricos en la ciudad de Buenos Aires son el Instituto Superior de Artes del Teatro Colón, con una especialización en ópera Italiana, la Universidad Nacional de las Artes (ex IUNA, ex Conservatorio Nacional), la licenciatura en artes con orientación en canto, con ‘la mejor’ educación teórica y musical, y el Conservatorio municipal (de la ciudad de Buenos Aires) Manuel de Falla, con una tecnicatura en música antigua especializada en lo vocal, y los cantantes líricos de mayor trayectoria que dan clases particulares.

El mercado laboral para los cantantes líricos es reducido, y la oferta de trabajadores es amplia, esto hace a aquellos puestos rentados muy codiciados. Los espacios de trabajo estables mejores rentados son El Coro Polifónico Nacional, el Coro Estable y el Coro de Ópera Estable del Colón y el Coro Nacional de Jóvenes, además de los trabajos como solistas, que trabajan por producción. Otros espacios de dedicación no full-time son los Coros de los municipios de Quilmes y de 3 de Febrero. Por otro lado, los casamientos y eventos, también llamados “curros”, son eventuales y representan una fuente importante de ingresos para los cantantes y son oportunidades de fogueo, de presentaciones en público. A su vez, la mayoría de los cantantes, sobre todo aquellos con más trayectoria, son Maestros, es decir, forman ellos a otros cantantes, aunque es importante aclarar que una buena disposición vocal no implica una buena pedagogía vocal. Casos significativos son aquellos cantantes que tienen otra profesión “paralela” no musical, la mayoría de ellos, administrativos. De acuerdo a nuestra informante, estos son los que tienen pasares más “tranquilos”, ya que su economía doméstica y familiar no depende de su trabajo artístico. El trabajo vocal es sumamente fluctuante e incierto, por las características intrínsecas del instrumento, y si a esto se le suma la desidia y la alta competitividad en los pocos espacios en los que los cantantes cooperan, el stress que esto provoca ha sido decisivo para las carreras de varios cantantes.

El canto es una de las profesiones más inestables, no sólo por las características del instrumento (mientras un bailarín o una pianista pueden estudiar 8 horas diarias, en “días buenos” un cantante no puede superar las 3 horas de canto seguido, ni hablar del entrenamiento físico, mental y vocal que se requieren para interpretar óperas barrocas de larga duración o, por ejemplo, la tetralogía de Wagner de 8 horas de duración). A su vez, el instrumento de un cantante es su propio cuerpo y estos parecen ser los artistas interpretativos menos vinculados con actividades físicas. Otra característica de la práctica vocal es que requiere entre 8 a 10 horas de sueño promedio para la recuperación de la laringe y el diafragma. En épocas de funciones, un cantante puede representar la misma ópera tres veces por semana por un mes, incluso a veces hasta dos veces por día, y en otras épocas no tener nada que estudiar o fechas que presentar. Esto influye en la dificultad de planificación de la rutina cotidiana de los cantantes, además de características de la memoria muscular de la laringe, que requiere una disciplina y un estudio rigurosos. Según nuestra entrevistada, otra de las características de los cantantes es la de ser los menos lectos e intelectuales de los músicos, por no decir “burros”. Citando a un gran maestro de canto italiano, la combinación de genio e imbecilidad da los mejores resultados vocales, siendo el cantante un kamikaze en el escenario que necesita “bajar la persiana” de su juicio consciente, “abrir la boca y cantar”.

Para retomar la centralidad del teatro Colón, uno de los “vicios” del canto lírico es Buenos Aires es el de considerar que porque una voz es grande, un cantante es bueno, según nos dijo nuestra entrevistada. La obsesión por el volumen de las voces, sobre todo aquellas formadas para cantar en la sala del Colón, que según se dijo anteriormente es una de las más grandes del mundo, y la restricción en un tipo particular de repertorio que potencia la necesidad de volumen de las voces, la ópera italiana del siglo XIX, es una característica de una institución que forma cantantes para “su sala”.

Otra arista interesante en el trabajo artístico es, según nuestra entrevistada, el lugar de “oficinistas de la música” en el que muchos cantantes entran. Con oficinistas de la música se refiere, en analogía a un trabajado repetitivo, gris y burocrático de oficina, a aquellos cantantes que “no dan el cien por cien de ellos en su arte”, que “no parecen amar lo que hacen” y que priorizan su comodidad y negligencia como trabajadores a la calidad de su trabajo artístico. Aquí se juegan varias contradicciones, por un lado una noción del artista como un ser sacrificado por su trabajo, el cual debe ser siempre sublime e impoluto y “llevarse todo de él”, y por otro lado, el cantante como un trabajador, en ocasiones precarizado, y envuelto en las mismas lógicas laborales que cualquier otro asalariado contemporáneo.

En términos de innovaciones artísticas, el principal foco de atención ha estado en las puestas. A partir de la década del 70 las producciones de ópera en la Argentina empezaron a incorporar elementos del teatro y del cine, debido a la formación que comenzaron a recibieron los regisseres en estas disciplinas, en concordancia con un fenómeno internacional. Si bien espacios como Juventus tienen mayor disposición a la incorporación de diferentes elementos en su mayoría escénicos ya que cuenta con el apoyo de los cantantes, en el Teatro Colón los cantantes y los regisseres negocian más ciertos cambios, incluso algunos cantantes cuestionan ciertas modificaciones argumentando que a ellos se les paga para cantar, no para “rodar en el piso”, como fue requisito para el Coro en una puesta contemporánea. En contraste con la ópera, un espacio que no ha hecho ninguna modificación en los últimos 50 años, que cuenta con la misma escenografía, el mismo vestuario, la misma iluminación, es el género de la zarzuela, principalmente expuesto en el Teatro Avenida.

Notoriamente, los más indignados con las modificaciones en las puestas son los públicos de ópera, sobre todo el público del Colón, caracterizado como “un monstruo” que se enfurece y es capaz de arrojar cosas al escenario si se siente escandalizado por lo que ve. Podríamos decir que los participantes en las óperas, el público tiene el carácter más conservador, pidiendo que se “respeten el vestuario”, o “la época”. En una reciente producción de La Traviata, un porcentaje considerable de la gente en los palcos se levantó y se fue ante una figura de cuerpos que representaba una relación sexual.

El prestigio tanto de la música académica como del teatro Colón representa entonces tanto uno de los beneficios como uno de los obstáculos en el desarrollo de cantantes líricos, y los lleva a determinadas contradicciones, por ejemplo, acusaciones sobre la contaminación sonora que representaba para el teatro que figuras de la música popular como Valeria Lynch cantan en la sala, así como guardarse los comentarios cuando una ópera muy bien rentada es montada es escenarios “populares” como el Luna Park.

Conclusiones.

En conclusión, el mundo del canto lírico en Buenos Aires es un espacio prestigioso y competitivo que tiene como centro el Teatro Colón y que denomina el resto de las instituciones como dentro del *circuito off-Colón.* Dentro del mismo, las dos compañías de ópera que compiten por el segundo y el tercer lugar en jerarquía son *Buenos Aires Lyrica* y *Juventus Lyrica*, ambas desarrollan sus funciones en el Teatro Avenida.

El concepto de repertorio es clave en la definición del universo e influye en las características del canto lírico como actividad profesional, ya que en él se dirimen cuestiones técnicas y estéticas: definir qué se canta y cómo se canta es reconocer que los actores están activamente implicados en estos procesos, ya que lo que está en juego son las definiciones del canto lírico.

Los espacios de formación son heterogéneos y la hegemonía del Teatro Colón en términos de producción se diluye cuando analizamos las instituciones educativas. Así, la Universidad Nacional de las Artes y el Conservatorio Municipal conviven con el Instituto Superior del Teatro Colón y con las clases particulares de maestros y hacen del espacio educativo un mundo con lógicas diferentes de las de producción.

En términos de puestos de trabajo, el mercado laboral produce más cantantes de los que puede absorber y plantea la necesidad de búsqueda de alternativas de presentación para aquellos que no entraron en los círculos privilegiados. Los espacios de trabajo estables mejores rentados son El Coro Polifónico Nacional, el Coro Estable y el Coro de Ópera Estable del Colón y el Coro Nacional de Jóvenes. En los trabajos como solistas, se contratan cantantes por producción, lo que hace al trabajo uno muy flexible e impredecible. Otros espacios de dedicación no full-time son los Coros de los municipios de Quilmes y de 3 de Febrero. Por otro lado, los casamientos y eventos, también llamados “curros”, son eventuales y representan una fuente importante de ingresos para los cantantes y son oportunidades de fogueo, de presentaciones en público. Diferentes alternativas de trabajos no formales y auto-gestionados complejizan las actividades profesionales de los cantantes. La docencia conforma una alternativa muy plausible para los cantantes y complejiza su concepción de lo que para ellos es ser un cantante lírico.

De acuerdo con Becker (2008), los mundos de la música clásica son altamente inerciales, por lo que la pregunta por las innovaciones aporta información sobre la dirección del proceso de desarrollo de este espacio. La tecnología transforma los modos en que se concibe la actividad y plantea nuevos desafíos. Y en términos macro, la lógica de la producción cultural se contradice con la lógica de la producción capitalista general. Determinar de qué modo se manifiesta esta tensión en la construcción de las identidades profesionales de los cantantes líricos es una de las cuestiones que podemos empezar a dirimir una vez que conocemos cuáles son las instituciones principales que conforman los mundos del canto lírico.

Referencias bibliográficas.

\_Alabarce, Pablo. 10 Apuntes para una sociología de la música popular en Argentina. Sección Anclaje de la revista Trampas. Páginas 35 – 42. Buenos Aires. Mayo de (2007).

\_Arango Gaviria, Luz Gabriela. Género e ingeniería: la identidad profesional en discusión. Revista Colombiana de Antropología, vol. 42, enero-diciembre, 2006, pp. 129-156 Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia (2006)

\_Avenburg, Karen. Directora del proyecto UNDAVCyT “Música e inclusión social: los Proyectos de Orquestas y Coros Infantiles y Juveniles, radicado en el Depto. Humanidades y Artes y el Observatorio de Ciudadanía Cultural. (2014).

\_Ballantyne, Julie, Grootenboer, Peter. Exploring relationships between teacher identities and disciplinarity. International Journal of Music Education. Volume: 30 issue: 4, page(s): 368-381 (2012)

\_Becker, Howard. Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico. 1ª ed. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes (2008)

\_Becker, Howard. “The power of inertia”. In Qualitative Sociology 18 (3). 301-309. (1995)

\_Becker, Howard. El jazz en acción. 1a ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (2011)

\_Benzecry, Claudio. El fanático de la ópera. Etnografía de una obsesión. 1ra ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores (2012).

\_Bolívar, Antonio; Fernández-Cruz, Manuel y Molina, Enriqueta. “Investigar la identidad profesional del profesorado: una triangulación secuencial”, en Forum Qualitative Sozialforschung/Forum: Qualitative Social Research, vol. 6, núm. 1, art. 12, enero, en: http//nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114- 2005.fqs0501125 (2012).

\_Bosch, Mariano. Historia de la Ópera en Buenos Aires. Imprenta el Comercio. Buenos Aires. (1905)

\_Bourdieu, Pierre. La distinción. Criterio y bases sociales del gusto. 1ra edición. Buenos Aires : Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara. (2012)

\_Bourdieu, Pierre. Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Editorial Anagrama, S.A. (1995).

\_Buch, Esteban. El caso Bomarzo. Ópera y dictadura en los años sesenta. En el Boletín de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”. Tercera serie. Número 23 p. 109 – 137. Primer semestre, 2001. Barcelona. (1995)

\_Buroway, Michael. El consentimiento en la producción. Madrid: Ministerio de trabajo y S.S. (1989)

\_Castro, Roberto. Génesis y práctica del habitus médico autoritario en México. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. Revista Mexicana de Sociología 76, núm. 2 (abril-junio, 2014): 167-197. México, D.F. ISSN: 0188-2503/14/07602-01. (2014)

\_Cetragnolo, Anibal. Ópera, barcos y banderas. Editorial Biblioteca Nueva. Madrid. 2015

\_Dubar, Claude. La crisis de las identidades. La interpretación de una mutación. Barcelona: Edicions Bellaterra. (2002).

\_Dubar, Claude. La Socialisation, Paris, Armand Colin. (2000)

\_Elias, Norbert. El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. Fondo de Cultura Económina. México. (2009)

\_Elias, Norbert. Mozart. Sociología de un genio. 1ª ed. por Michael Schröter. (1991)

\_Elias, Norbert. Sociología fundamental. Editorial Gedisa. Barcelona. (1982)

\_Evetts, Julia. “Identidad, diversidad y segmentación profesional: el caso de la ingeniería” en Mariano Sánchez-Martínez, Juan Sáez y Lennart Svensson (coords.), Sociología de las profesiones. Pasado, presente y futuro, Murcia, Diego Marín Librero Editor, pp. 141-154. (2003).

\_Ferraroti, Franco. Social Research: An International Quarterly. On Violence: Paradoxes and Antinomies. Arien Mack, Editor. Volume 48, No.1: p 183-222. (1981)

\_Fischerman, Diego. Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós Iberica. (2005)

\_Gewerc, Adriana. Identidad profesional y trayectoria en la universidad. Revista de Currículum y Formación de Profesorado, vol. 5, núm. 2, 2001, p. 0 Universidad de Granada Granada, España (2001)

\_Goffman, Ervin. The presentation of self in everyday life. New York: Anchor Books. (1957)

Goyena, Héctor Luis. Lírica a la luz de las velas: la ópera en Buenos Aires entre 1821 y 1830. VI (12-13): 15-164, (2003)

\_Heinich, Natalie. Sociología del arte. 2da ed. Buenos Aires: Nueva Vision. (2010)

\_Hirsch Adler, Ana. Elementos teóricos y empíricos acerca de la identidad profesional en el ámbito universitario. Perfiles Educativos, vol. XXXV, núm. 140, pp. 63-81 (2013).

\_Huyssen, Andreas. Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo. 1era ed. 1ra reimp. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (2006)

\_Laplanche, Jean. Diccionario de psicoanálisis. Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis: bajo la dirección de Daniel Lagache. -1ra ed. 17 reimp – Buenos Aires: Paidós.( 2015)

\_Macdonald, Raymond; Wilson, Graeme. Musical identities of professional jazz musicians: a focus group investigation. Psychology of music. Vol 33, Issue 4. United Kingmond: Glasgow Caledonian University (2005)

\_Monroy, Vianey. Las identidades profesionales de los docentes principiantes desde la intencionalidad ética. Revista mexicana de investigación educativa. versión impresa ISSN 1405-6666 RMIE vol.18 no.58 México jul./sep. (2013)

\_Meccia, Ernesto. El teatro que no representa. Una reseña tardía con algunas reflexiones actuales de La presentación de la persona en la vida cotidiana de Ervin Goffman. Revista Argentina de Sociología Año 3 n° 4. ISSN 1667-9261 pp. 161-168 (2015).

\_Miguez, Daniel, Semán, Pablo. Entre Santos Cumbias y Piquetes: Las culturas populares en la Argentina reciente, Biblos, Buenos Aires, Argentina. ISBN 10-950-786-542X y 13-97-950-786-542-8. 1,500 ejemplares. 230 p. (2006)

\_Navarro, Alejandra. Una mirada a las trayectorias biográficas de tres cohortes de oficiales del Ejército Argentino. Origen de clase, vínculos sociales y matrimoniales y motivaciones para seguir la carrera militar. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires (mimeo) (2014)

\_Pelinskj, Ramón. “Homología, interpelación y narratividad en los procesos de identificación por medio de la música", en Invitación a la Etnomusicología. Quince. (2000)

fragmentos y un tango. R. Pelinski (comp.) Madrid: Akal. Cap. 10, 163-175. \_Pujol, Sergio. Jazz al sur. La música negra en la Argentina. Emecé, Buenos Aires, (2004).

\_Pujol, Sergio. Rock y dictadura. Crónica de una generación (1976-1983). Emecé, Buenos Aires, (2005)

\_Pujol, Sergio. Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde. Homo Sapiens, Rosario, (2007).

\_Quiña, Guillermo. “Las múltiples dimensiones de la música independiente”. Estudios, artes y humanidades de Versión Estudios de Comunicación y Política de la UAM. Número 33 p. 154 - 166. Abril de (2014)

\_Rubinich, Lucas y Miguel, Paula. Creatividad, economía y cultura en la ciudad de Buenos Aires 2001-2010. Editado por Lucas Rubinich y Paula Miguel. 1era edición. Buenos Aires: Aurelia Rivera. (2011)

\_Sautu, Ruth (ed.). El Método Biográfico: la reconstrucción de la sociedad a partir del testimonio de los actores sociales. Buenos Aires: Editorial de Belgrano. (1999)

\_Vila, Pablo. 1996. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para

entender sus relaciones." Transcultura/ Music Review 2, http://www2.uii-es/trans/ \_Williams, Raymond. Sociología de la cultura. Paidós. Buenos Aires. (2015).

\_Zamorano Pabón, Carolina Ingrid. Identidad profesional en enfermería: un reto personal y profesional. Investigación y Educación en Enfermería, vol. XXVI, núm. 2, septiembre, 2008, pp. 168-171. Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia (2008)

\_Zuckerman, Ezra, Kim, Tai‐Young, Ukanwa, Kalinda and von Rittmann, James. Robust Identities or Nonentities? Typecasting in the Feature‐Film Labor Market. American Journal of Sociology 108, no. 5 (March 2003): 1018-1073. https://doi.org/10.1086/377518 (2003)