



La vocación artística entre don y don de sí*

Gisèle SAPIRO

Traducción de Mariana CERVIÑO

Las actividades artísticas son generalmente consideradas como el terreno de expresión privilegiado de la individualidad y de la subjetividad. Su alto grado de personalización es el corolario de su débil reglamentación. Más que posiciones ya hechas, con tareas ajustadas a sus presupuestos, son posiciones que se deben construir. Se distinguen en este sentido de los espacios burocratizados y de las profesiones organizadas. A la rutinización de las tareas y a la intercambiabilidad de sus ejecutantes, éstas oponen el carisma de una personalidad única donde el nombre propio constituye el capital simbólico. A la competencia certificada, el don individual. Al principio de utilidad que rige las sociedades capitalistas, la gratuidad de los bienes simbólicos. Es por eso que la orientación hacia estas actividades se concibe como la expresión de una vocación.

Los oficios vocacionales son actividades relativamente raras que implican la idea de misión, de servicio a la colectividad, de don de sí y de desinterés. Requieren una forma de ascesis, una inversión total en la actividad, considerada como fin en sí misma, que no busca un beneficio temporal. Derivada del verbo *vocare* (llamar), el término vocación tiene un doble origen epistemológico, jurídico (invitación, citación judicial) y religioso. En alemán, *Beruf* designa a la vez “profesión” y “vocación”. Este doble sentido se origina en la traducción de la Biblia realizada por Lutero, que asimila el trabajo a un deber religioso¹. Sin duda hay que ver en la elaboración de esta ética del trabajo, una etapa en el proceso de interiorización de la coerción social que va a la par con el proceso de individualización y de subjetivación de la responsabilidad². Según la tesis de Max Weber³, este sentimiento de la vocación en el sentido cuasi religioso ha podido inspirar la conducta económica de los primeros capitalistas, a causa de la afinidad electiva entre el *ethos* ascético y una ideología profesional fundada en el ahorro.

Sin embargo, en el siglo XVIII, mientras que el uso de la noción de interés se restringe al sentido económico en las teorías de los moralistas⁴, la de desinterés es reivindicada por un conjunto de actividades que se definen por oposición a los valores mercantiles y del trabajo manual. Inicialmente reservada al dominio de la religión, la noción de desinterés es transpuesta por Shaftesbury al de la estética para distinguir el placer estético de las emociones vulgares⁵. Esta idea es retomada y sistematizada por Kant para fundar su filosofía estética. Distinguiendo

* Artículo original : Gisèle Sapiro, « La vocation artistique, entre don et don de soi », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, Paris, Seuil, 2007, pp. 4-12. Traducción autorizada por la autora y por la revista *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*.

¹ Max Weber, *L'Éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, trad. fr., Paris, Flammarion, coll. “Champs”, 2003. [*La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, México D.F., FCE, 2003].

² Paul Fauconet, *La Responsabilité, étude de sociologie*, Paris, Alca, 1920.

³ M. Weber, *op. cit.*

⁴ Albert O. Hirshmann, *Les Passions et les intérêts*, trad. Fr., Paris, PUF, 1980, rééd. Coll. « Quadrige », 1997. [*Las pasiones y los intereses*, México, D.F., FCE, 1978]

⁵ Ernest Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, trad. Fr., Paris, Fayard, 1966 [1932], p. 308 sq. [*La filosofía de la Ilustración*, México D. F., FCE, 1943]; Werner Strube, « Interesselosigkeit. Zur Geschichte eines Grundbegriffs der Ästhetik », *Archiv für Begriffsgeschichte*, XXIII, 2, 1979, p. 148-174.

en su *Crítica de la facultad de juzgar* los juicios del gusto de los juicios de conocimiento, Kant caracteriza el gusto estético como un juicio sin concepto, subjetivo, al modo de la atracción por lo agradable. Pero mientras que esta última tiende a satisfacer inclinaciones, es decir un interés, el placer estético es, en sí mismo, desinteresado. En la misma época, los abogados elaboran una ética del desinterés para afirmar la prioridad que otorgaban al honor por sobre la fortuna en el ejercicio de su profesión⁶.

Es bajo la bandera de esta noción de desinterés que se opera, a fines del Siglo XVIII, la unificación de diferentes artes alrededor de una concepción común de la obra como fin en sí mismo⁷. El *ethos* del artista le encomienda buscar la perfección interna de la obra independientemente de la opinión del público. Esta concepción es afirmada por una élite académica que se beneficia de los encargos oficiales y del mecenazgo, para diferenciarse de quienes se ven obligados a comercializar sus obras. Consagrada por la creación de la Academia Real de Pintura y Escultura de París en 1648, la elevación de la pintura y de la escultura al estatuto de artes “liberales”, distintas del artesanado y el comercio implica la prohibición, para los académicos, de tener un local comercial y vender sus obras o las de otros⁸. En la literatura, el desarrollo del mercado del libro en el siglo XVIII abre la distancia entre la “aristocracia” de los hombres de letras y la bohemia literaria que vive, aunque no muy bien, de su pluma⁹.

Es por lo tanto el desarrollo del mercado de bienes simbólicos, luego de la desintegración de la organización corporativa del Antiguo Régimen que, invirtiendo el orden temporal entre la oferta y la demanda e imponiendo la competencia entre productos culturales para los cuales es necesario crear una demanda, va a favorecer la afirmación de la ideología romántica del creador increado, paralelamente a la figura del “empresario” encarnada por Balzac o Beethoven¹⁰. Expresión extrema del individualismo moderno y del proceso ya evocado de la subjetivación de la responsabilidad, el modelo vocacional deviene, con la transferencia de la función sagrada de la religión a la producción cultural, el modo privilegiado del ejercicio de los oficios artísticos, o más bien, el modelo reivindicado por una élite que consigue imponer socialmente tal representación. A partir de mediados del siglo XIX, una fracción de artistas se independiza del sistema académico para afirmar un ideal de libertad tomado de los escritores¹¹.

Tal ideal de libertad se encuentra estrechamente ligado al carácter imprevisible que se le otorga de allí en adelante al trabajo artístico, concebido ya no como ejecución, sino como creación. La concepción vocacional del arte no opone sin embargo el don al trabajo ni al aprendizaje, como lo testimonia la cantidad incalculable de horas y de esfuerzo que Flaubert invierte en su obra, tal

⁶ Lucien Karpik, *Les Avocats. Entre l'État, le public et le marché. XIII-XX siècles*, Paris, Gallimard, 1995, p. 89-91.

⁷ Martha Woodruff, *The Author, Art and the market. Rereading the History of Aesthetics*, New York, Columbia University Press, 1994.

⁸ Harrison y Cynthia White, *La Carrière des peintres au XIX siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 [1965]; Raymonde Moulin, «De l'artisan au professionnel: l'artiste», *Sociologie du travail*, 4, octobre-décembre 1983, p. 388-403; L'artiste, l'institution et le marché, Paris, Flammarion, 1992, rééd. Coll. «Champs», 1997, p. 252; Martin Warnke, *L'Artiste et la Cour. Aux origines de l'artiste moderne*, trad. Fr., Paris, Ed. de la MSH, 1989; Nathalie Heinich, *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1993.

⁹ Robert Darnton, *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIII siècle*, Paris, Gallimard-Seuil, 1983.

¹⁰ Pierre Bourdieu, “Le marché des biens symboliques”, *L'Année sociologique*, 22, 1971, p. 53-54. [“El mercado de los bienes simbólicos”. En *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Aurelia Rivera, 2003, pp. 85-154] y «Bref impromptu sur Beethoven artiste entrepreneur», *Sociétés et représentations*, 11, février 2001, p. 15-18. Ver también Tia DeNora, «Beethoven et l'invention du génie», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 110, décembre 1995, p. 36-45; *Beethoven and the Construction of Genius: Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, Berkeley, University of California Press, 1995.

¹¹ H. et White, *op. cit.*, p. 87 sq.; Pierre Bourdieu, «L'institutionnalisation de l'anomie», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 19-20, juin 1987, p. 6-19.

como puede leerse en su correspondencia. Está fuertemente ligada, por el contrario, a un *ethos* ascético que la distingue del amateurismo ilustrado y distanciado de las elites contra las cuales se afirma. Si la noción de “trabajo” ha podido ser reivindicada por instancias profesionales como la Confederación de Trabajadores Intelectuales, fundada en 1920 en el marco de las luchas por la obtención de derechos sociales, no podría reducirse el análisis sociológico de las actividades artísticas a esta noción mal definida. La concepción vocacional del arte supone en efecto una inversión total, frecuentemente manifestada a través del sufrimiento corporal o moral que engendra, y que tiende a distinguirse de la ejecución rutinaria de tareas predefinidas, tanto del artesanado, como del academicismo o de la burocracia. La imprevisibilidad y la originalidad devienen entonces los principios por los cuales los campos de producción cultural manifiestan su diferencia con respecto a esos universos y sobre los cuales reposa el modo de valorización de las obras. La originalidad artística es sostenida en la forma, el estilo, más que en las ideas. Esta concepción es codificada durante la revolución en el ámbito del libro, con la legislación sobre el derecho de autor que será otorgado en 1902 a las creaciones artísticas, formalizando la diferencia entre propiedad literaria (y también artística) y propiedad industrial¹². Haciéndose eco de la nueva ideología individualista, la originalidad aparece desde aquí como la expresión suprema de la personalidad singular del creador¹³.

Los valores de imprevisibilidad y de originalidad explican que, si la noción de vocación no es ajena a la idea de predestinación que está asociada al sentimiento de elección, se enraíza en una profunda denegación de los mecanismos sociales que participan de su formación a nivel colectivo e individual. Como lo subrayó Charles Suaud en su estudio sobre la vocación religiosa, “los determinantes sociales aparecen en este dominio sólo bajo la forma transfigurada de creencias religiosas”. Construir la vocación como hecho social supone, así, estudiar “las prácticas por las cuales esas condiciones son transformadas en motivaciones¹⁴”.

A diferencia de las vocaciones religiosas que son fuertemente suscitadas y enmarcadas por la institución, las vocaciones artísticas parecen formarse fuera de toda estructura coercitiva. Son concebidas como un don que va revelándose poco a poco de modo carismático, según la definición weberiana, a través del reconocimiento de un círculo que se extiende desde el entorno próximo hasta un público. Es necesario distinguir las vocaciones artísticas según el rol más o menos fuerte que juegan precisamente las instituciones en su encuadre. En este sentido, las actividades de creación se diferencian globalmente de los oficios de interpretación, bailarines o músicos, en los cuales las instancias de formación se encargan de los cuerpos desde edades muy tempranas¹⁵. Pero esta condición es más la expresión del grado de institucionalización y de monopolización de esta actividad por una institución (la Ópera para los bailarines clásicos, el Conservatorio para los músicos), relacionada con su legitimidad, que un rasgo específico de esas actividades: los nuevos modos del descubrimiento de “talentos” en la canción de varieté muestran que la “vocación” no solamente puede nacer fuera de todo marco institucional, sino que su materialización en una carrera profesional puede saltar las instancias de formación existentes.

Entre las actividades vinculadas a la creación, el rol de las instancias de formación específica también varían. Resultado de las corporaciones del Antiguo Régimen, las artes plásticas se elevaron al rango de artes liberales por el sistema académico, siguiendo el modelo de la

¹² Carla Hesse, *Publishing and Cultural Politics in Revolutionary Paris 1789-1810*, Berkeley, University of California Press, 1991, chap. 3; M. Woodmansee, op. cit., chap. 2; Roger Chartier, *Inscrire et effacer. Culture écrite et littérature (XII-XVIII siècles)*, Paris, Gallimard-Seuil, 2005, p. 177-192; Gisèle Sapiro et Boris Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ? Les écrivains français enquête de statut », *Le Mouvement social*, 214, janvier-mars 2006, p. 119-145.

¹³ Roland Mortier, *L'Originalité*, Paris, Droz, 1982. Sur le paradigme de la singularité, voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.

¹⁴ Charles Suaud, *La Vocation: conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris, Minuit, 1978, p. 9.

¹⁵ Sylvia Faure, *Apprendre par corps: socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La dispute, 2000.

literatura. Si la alta tasa de reproducción social y el rol determinante que juega a menudo un miembro de la familia en estas profesiones –como por ejemplo el padre de Mozart¹⁶- como iniciador o modelo, recuerdan la importancia de la transmisión precoz del *savoir-faire* y de la educación del gusto, las academias han relegado a las familias en estas tareas, al sistematizar ese saber¹⁷. El arte comenzó a independizarse recién en la segunda mitad del siglo XIX, nuevamente siguiendo el modelo de la literatura. De todas las actividades artísticas, la literatura aparece como la menos determinada socialmente, porque no reposa en ninguna formación específica. El desarrollo de los talleres de escritura es relativamente tardío, y si comienza a ser reconocido como modo de acceso legítimo al oficio de escritor en Estados Unidos, las resistencias a la idea de que la escritura se pueda enseñar continúan todavía vivas en Francia. Una de las más individualistas también, la vocación literaria es la expresión del “llamado” sentido por un sujeto creador, por fuera de cualquier inculcación.

A pesar de su carácter subjetivo y su indeterminación aparente, existen condiciones sociales de formación y de materialización de las vocaciones artísticas. La primera condición es la constitución socio histórica de esas actividades, reconocidas socialmente como oficios de vocación. Este proceso es el fruto de la autonomización de esas actividades y de la sociogénesis de una *illusio*, de una creencia en el juego, que hace que los individuos que adhieren a ella estén dispuestos a darse a sí mismos enteramente, sacrificando a menudo el confort material, la seguridad, e incluso la vida de familia. Este don de sí aparece como desinteresado porque se funda sobre el renunciamiento a los beneficios temporales, asumiendo el riesgo ligado a los azares de la carrera, pero está a la espera de beneficios simbólicos diferidos: reconocimiento, renombre, gloria. La propensión a sacralizar los productos de la cultura legítima se ha expandido, en efecto, por fuera de los círculos letrados de las sociedades modernas, como lo testimonia el culto a los creadores y a los artistas como seres diferentes, en biografías que parecen hagiografías de santos¹⁸.

La segunda condición de la formación de la vocación es la adhesión individual a esta creencia. Ésta reposa en la inculcación de valores literarios, artísticos o musicales, que toman a cargo las familias y/o las instancias de formación, desde la escuela hasta las instituciones más específicas. Pero entre la internalización de los valores artísticos, en forma de disposiciones y su materialización en una vocación declarada y reconocida, hay un salto que requiere un examen particular. Sobre este problema, es necesario distinguir una vez más las actividades regidas por instancias de formación específicas de las otras. Como en el caso de la religión, la vocación es, para los primeros, el producto de un proyecto colectivo que asocia a la familia y a una institución a la cual el niño “elegido” es confiado y en el marco de la cual se efectúa muy tempranamente el trabajo de inculcación sistemática, que pasa muchas veces por una ascesis corporal (es el caso de la danza y la música). La orientación hacia la creación artística aparece, por el contrario, como un proyecto personal y más tardío, incluso si la “vocación” puede ser precoz. Esta orientación debe ser pensada no solamente como una elección positiva, como se reconstruye a menudo, sino también como un modo de reconversión de capital cultural heredado y/o adquirido luego de una desviación de la trayectoria probable, que puede deberse a accidentes biográficos (guerra, enfermedad, fracaso escolar, etc.) o a la inestabilidad de la

¹⁶ Norbert Elias, *Mozart, sociologie d'un génie*, trad. Fr., Paris, Seuil, 1991. [*Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1991]

¹⁷ En el Siglo XIX, cerca de un/a pintor/a sobre cinco candidatos al Salón es hijo o hija de artista contra un 6% de escritores. Pero solo 5% de pintores candidatos al Salón fueron formados en el marco familiar solamente, mientras que más de la mitad entre ellos (y casi dos tercios de los expositores) habían recibido la enseñanza de un profesor de la Escuela de Bellas Artes o de un miembro del Instituto (Andrée Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon: 1791-1880*, Francfort-sur-le-Main-New York, Campus Verlag, 1992, Paris, Ed. de la MSH, 1992, p.288).

¹⁸ Jurij M. Lotman, “Il diritto alla biografia”, in *La Semiosfera*, Venise, Marsilio Editori.

posición familiar (ascenso, caída, posición *en porte-à-faux*¹⁹). Las posibilidades de realización de ese proyecto son más elevadas cuando encuentran la aprobación y el aliento del entorno familiar -, como lo ilustra el ejemplo típico ideal de Borges-. Sin embargo, la cantidad de casos de rupturas acarreadas por la elección de la vida de artista, según el modelo rimbaudiano y la figura del artista maldito, recuerdan su distanciamiento con respecto a la respetabilidad burguesa contra la cual se constituye, como así también las representaciones negativas de las cuales es objeto en el siglo XIX, en las fracciones dominantes de la clase dominante.

Esas representaciones han evolucionado bajo los efectos de la institucionalización de la creencia en el arte, de su transmisión por el sistema escolar y del desarrollo de políticas de ayuda a la producción cultural, en Francia y en otros lugares²⁰. Esta política, poco a poco extendida desde los dominios más legítimos como la literatura, la música y las artes plásticas, hacia nuevos sectores como el cine –reconocido como un arte en Francia bajo la autoridad de André Malraux, cuando se establece el ministerio de asuntos culturales en 1958 - ha contribuido al retorno a la profesionalización de las actividades creativas, legitimando en cierta medida la vocación artística ante las clases dominantes, sobre todo en la medida en que es acompañada del reconocimiento del público y de marcas de consagración (premios, distinciones, honores) que reportan gloria y consideración social. La generalización de la escolarización ha entrañado, paralelamente, el auge de los mercados de producción cultural y la multiplicación de las vocaciones, alentadas por la diversificación de las posibilidades de carreras artísticas.

El capital cultural heredado y la proximidad hacia los centros de la vida cultural desde temprana edad continúan siendo, no obstante, condiciones de acceso al reconocimiento simbólico y nacional en los dominios de la cultura legítima. La parte de los “herederos” (hijos de cuadros superiores, de profesionales intelectuales o de artistas) es muy elevada, con variaciones bastante importantes según los sectores y las especialidades (el reclutamiento social de los músicos de instrumentos de viento, los cobres en particular, es claramente más “bajo” que el de las cuerdas). Esto no constituye tanto un indicador de las condiciones de formación de la vocación como de las ventajas necesarias para llevarla a cabo con éxito²¹.

Una de las evoluciones más importantes consiste en la feminización de estas profesiones. Iniciada en el siglo XVIII en la literatura y en la pintura – en torno al taller de Greuze, luego del

¹⁹ Se trata de una figura proveniente de la arquitectura que utiliza Pierre Bourdieu para designar un tipo de posición social ambigua. Así explica su sentido la Doctora Ana Teresa Marrínez : ”La expresión *en porte-à-faux*, según el [diccionario francés] Robert, se dice de una pieza de un dispositivo que está mal ubicada, desplazada, en un lugar incorrecto, de modo que no le es posible hallar un punto de apoyo firme, y por eso se encuentra en una situación inestable, ambigua. Es una expresión que Bourdieu emplea reiteradamente para calificar a los agentes que están situados en el campo (por distintas circunstancias, entre las que predomina la trayectoria social inusual), en ‘posiciones imposibles’, y que por esa razón son los agentes más propensos a inventar nuevas tomas de posición”. Martínez, Ana Teresa, *Pierre Bourdieu. Razones y lecciones de una práctica sociológica*, Buenos Aires, Manantial, p. 269. N de T.

²⁰ Ver especialmente Philippe Urfalino, *L’invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française, 1996 y Vincent Dubois, *La politique culturelle. Genèse d’une catégorie d’intervention publique*, Paris, Berlin, 1999.

²¹ En el siglo XIX, los pintores son dos veces más frecuentemente hijos de artesanos y de comerciantes que los escritores (43,1% contra 20,8%), pero casi dos sobre cinco son nacidos en Paris, contra un tercio de escritores de la misma época; ver A. Sfeir-Semler, *op.cit.*, p. 504-505; los datos sobre los escritores pertenecen a la encuesta de Rémy Ponton, “Le champ littéraire de 1865 à 1906”, tesis de doctorado de 3° ciclo, Universidad Paris V, 1977. En los años 1980, el reclutamiento social de los artistas es mucho más elevado: casi la mitad son “herederos”, menos del 10% son hijos de obreros; R. Moulin, *L’Artiste, l’institution et le marché*, op. cit., cap. 2, y Philippe Coulangeon, *Les Musiciens interprètes en France*, Paris, La Documentation française, 2004, cap. 3, en particular, p. 115, la comparación entre el reclutamiento de los intérpretes de música culta y de música popular, que muestra que los primeros se reclutan más que los segundos -13% contra 4%- entre los hijos e hijas de músicos y menos entre los hijos de clases populares: 18% contra 31%. Sobre los escritores en la actualidad, ver Bernard Lahire, *La Condition littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, La Découvert.

de David-, y estimulada por el desarrollo de los mercados del libro y del arte, continúa siendo muy limitada entre los autores y artistas más consagrados del siglo XIX²². La escolarización de los jóvenes y su acceso al empleo provocó una aceleración del movimiento en curso del siglo XX, frenado por la exclusión de las mujeres de las profesiones liberales e intelectuales en los regímenes autoritarios. En nuestros días, la proporción de mujeres en las carreras artísticas varía según el sector y según su especialidad. La danza es la más feminizada (alrededor de dos tercios), la música la menos (un cuarto), las artes plásticas registran desde los años '80 una tasa del 37%, equivalente a la proporción de mujeres de la población activa²³. Entre los músicos los instrumentos de viento están, por ejemplo, muy poco feminizados, a diferencia de las cuerdas²⁴. Como lo ilustra el caso de los clarinetistas, las mujeres continúan encontrando obstáculos, condiciones de competencia desigual con los hombres, induciendo, además, una mayor selección social.

Otro cambio importante reside en la interrogación sobre el lugar de la cultura humanista clásica en la formación de las elites. En competencia desde el siglo XIX con la cultura científica, que fue incorporada a la enseñanza secundaria en Francia desde la reforma de 1902, se vio relegada a un segundo rango a partir de los años '60. En nuestros días, la enseñanza literaria tradicional ha vuelto a ser cuestionada, lo que puede modificar la relación sacralizadora con la cultural legítima.

Para finalizar, se asiste hoy a una nueva fase de crecimiento de las industrias culturales que buscan racionalizar la producción de bienes simbólicos y mejorar su rendimiento en el corto plazo, reduciendo sus costos. La mediación de los intermediarios con el público, a saber las instancias tradicionales de formación y de legitimación (la crítica), valoriza este tipo de estrategias. El reclutamiento de "vocaciones" para este tipo de operación ilustrado por los castings de canciones de varieté, se apoya en la ideología del don individual reducida a su más simple expresión, que es la forma más difundida, contribuyendo así a reforzarla por la puesta en escena pública de los procedimientos de selección. Encuentra las aspiraciones de quienes, siguiendo el ejemplo de los escritores populares de principios del siglo XIX²⁵, se encuentran excluidos del sistema de la cultura legítima por la falta de capitales, en particular el capital cultural heredado.

Estas transformaciones amenazan las jerarquías culturales establecidas. Sin que se pueda decir aun si estarán en condiciones de cambiarlas, contribuyen a redefinir los contornos de la cultura legítima y a desacralizar, al menos en parte, las obras del patrimonio cultural, autorizando así la multiplicación de vocaciones individuales por fuera de los senderos tradicionales de su formación.

²² En el siglo XIX, la proporción de mujeres que habían expuesto en el Salón se elevaba a 13%; esta tasa asciende a 20% entre los rechazados al Salón; a fines del siglo XX, alcanza el 37%. A. Sfeir-Semler, *op. cit.*, p. 262 sq.; R. Moulin, *op. cit.*, p. 277 sq.; Christine Planté, *La petite Soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*, Paris, Seuil, 1989; Monique de Saint-Martin, "Les femmes-écrivains et le champ littéraire", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 83, juin 1990, p. 53.

²³ Según la encuesta realizada por el Departamento de estudios de prospectiva del ministerio de Cultura y Comunicación sobre los bailarines, la proporción de mujeres alcanza el 68%, entre los intermitentes en Francia. Se reclutan muy ampliamente entre los hijos de profesionales del espectáculo y de cuadros de profesiones intelectuales superiores. Ver Pierre-Emmanuel Sorignet, "Danser au-delà de la douleur", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 163, junio de 2006, p. 50. Para los músicos intérpretes, ver Hyacinthe Ravet y Philippe Coulangeon, «La division sexuelle du travail chez les musiciens français», *Sociologie du travail*, 3, 2003.

²⁴ B. Lehman, *op. cit.*, 81-83; P. Coulangeon, *op. cit.*, cap. 3.

²⁵ Anne-Marie Thiesse, «Les infortunes littéraires. Carrières des romanciers populaires à la Belle Époque», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 60, novembre 1985, p. 31-46.