

Pierre Bourdieu

(Francia, 1930-2003)

El destacado sociólogo Pierre Bourdieu, conocido por sus estudios en torno al campo cultural y las relaciones de poder, abre nuevas posibilidades a las indagaciones sociológicas de la literatura, al centrar su investigación en las homologías que se establecen entre las estructuras jerárquicas de los diversos campos (cultural, literario, de poder), así como en las relaciones conformadoras de la dinámica interna del campo literario. La obra sociológica de Bourdieu tiene sus antecedentes más connotados en el marxismo, Weber, Durkheim y Manheim. Entre sus libros, *La Distinction, critique sociale du jugement*, 1979 (*La distinción*, 1988), ocupa un lugar especial por su análisis del control de los mecanismos de distinción entre la cultura legítima y la ilegítima por parte de quienes tienen el capital cultural y económico, y, consecuentemente, el poder. De gran valor para los estudiosos de la literatura es *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, 1992 (*Las reglas del arte*, 1995), en el que expone detenidamente su método sociológico, sus presupuestos fundamentales y sus principales categorías teóricas. Ese libro se abre, además, con un análisis sociológico dedicado a Flaubert.

Uno de los problemas fundamentales que se le presenta al sociólogo de la literatura es el de la «mediación» a través de la cual se establece la relación entre la realidad socioeconómica y el hecho propiamente literario. Pierre Bourdieu propone justo la noción de «campo» como «mediación específica» entre las determinaciones externas y la producción cultural. El campo, «red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas»,^a resulta un espacio autónomo en cierto grado, con leyes particulares, las cuales han de considerarse para una mejor comprensión de las formas en que se ejercen las determinaciones sociales, económicas y políticas.

«Campo intelectual y proyecto creador» (1966) ofrece una amplia y profunda explicación de la dinámica interna del campo intelectual, de sus conflictos y de los rasgos distintivos de su autonomía. Aunque las nociones e ideas fundamentales encontrarán mayor desarrollo y precisión en los libros posteriores del autor, en este artículo aparece el núcleo de la comprensión sociológica de la cultura, particular-

^a P. Bourdieu, «El campo literario. Requisitos críticos y principios de método», en *Criterios*, pp. 25-28, I-1989/XII-1990. [N. de la P.E.]

mente lo referido al condicionamiento del proyecto creador por parte de la estructura del campo intelectual y por la posición que allí ocupa el artista. El proyecto creador se define para Bourdieu a partir de la tensión que se origina entre la necesidad intrínseca de la obra y las «restricciones sociales» que la orientan desde afuera. Entre los aspectos más importantes tratados en este artículo hay que mencionar: la complejidad de las relaciones que se establecen entre el creador y las diversas instancias de consagración y legitimación; la importancia del inconsciente cultural como condición de integración de una intención artística en la obra; la función del *habitus*, una de las características fundamentales de su modelo teórico.

Aunque Bourdieu ha tomado como objeto privilegiado de estudio la sociedad francesa y su cultura, sus consideraciones sociológicas han aportado nuevos ángulos de visión a las cuestiones de interacción entre sociedad y literatura, y han enriquecido indudablemente el conocimiento del complejo proceso literario. La socio-crítica y, en especial, Edmond Cros, han tenido muy en cuenta los puntos de vista y fundamentos conceptuales de la sociología de Pierre Bourdieu.

«Campo intelectual y proyecto creador» (1966) ha sido tomado de Marc Barbut *et al.*, *Problemas del estructuralismo*, México, Siglo XXI Editores, 1967, pp. 135-182, 1.ª ed. en español (1.ª ed. francesa, en *Les Temps Modernes*, n.º 246, París, noviembre de 1966).

Las teorías y las escuelas, como los microbios y los glóbulos, se devoran entre sí y con su lucha aseguran la continuidad de la vida.

M. PROUST, *Sodoma y Gomorra*

Para dar su objeto propio a la sociología de la creación intelectual y para establecer, al mismo tiempo, sus límites, es preciso percibir y plantear que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentra afectada por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación, o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido). Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el *campo intelectual*, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo. Por otra parte, cada uno de ellos está determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él *propiedades de posición* irreductibles a las propiedades intrínsecas y, en particular, un tipo determinado de participación en el *campo cultural* como sistema de las relaciones entre los temas y los problemas, y, por ello, un tipo determinado de *inconsciente cultural*, al mismo tiempo que está intrínsecamente dotado de lo que se llamará un *peso funcional*, porque su «masa» propia, es decir, su poder (o mejor dicho, su autoridad) en el campo, no puede definirse independientemente de su posición en él.

Tal enfoque sólo tiene fundamento, como es obvio, en la medida en que el objeto al cual se aplica, el campo intelectual (y por ello, el campo cultural), esté dotado de una autonorma relativa, que permita la *autonomización metodológica* que practica el método estructural al *tratar* el campo intelectual *como* un sistema regido por sus propias leyes. Ahora bien, la historia de la vida intelectual y artística de Occidente permite ver de qué manera el campo intelectual (y al mismo tiempo lo intelectual opuesto, por ejemplo, a lo ilustrado) se ha integrado progresivamente en un tipo particular de sociedades históricas: a medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual. Dominada durante toda la Edad Media, durante una parte del Renacimiento, y en Francia, con la vida de la corte, durante toda la edad clásica,

por una instancia de legitimidad *exterior*, la vida intelectual se organizó progresivamente en un campo intelectual, a medida que los creadores se liberaron, económica y socialmente, de la tutela de la aristocracia y de la Iglesia y de sus valores éticos y estéticos, y también a medida que aparecieron *instancias específicas de selección y de consagración* propiamente intelectuales (aun cuando, como en los editores o los directores de teatro, quedaban subordinadas a restricciones económicas y sociales que, por su conducto, pesaban sobre la vida intelectual), y colocadas en situación de *competencia por la legitimidad cultural*. Así, L.L. Schücking muestra que la dependencia de los escritores respecto a la aristocracia y sus cánones estéticos se mantuvo mucho más tiempo en el campo de la literatura que en materia de teatro, porque «quien quería publicar sus obras tenía que asegurarse el patrocinio de un gran señor» y, para conseguir su aprobación y la del público aristocrático al cual necesariamente se dirigía, tenía que plegarse a su ideal cultural, a su gusto por las formas difíciles y artificiales, y por el esoterismo y el humanismo clásicos, propios de un grupo preocupado por distinguirse de lo común en todas sus prácticas culturales; por el contrario, el escritor de teatro de la época isabelina dejó de depender exclusivamente de la buena voluntad y la benevolencia de un solo patrón y —a diferencia del teatro cortesano francés que, como comenta Voltaire al pronunciarse contra una crítica inglesa que alababa la naturalidad de la expresión «Not a mouse stirring» de *Hamlet*, tenía un lenguaje tan noble como el de las personas de alto rango a las que se dirigía— debía su sinceridad a las demandas de los diferentes directores de teatro y, por su conducto, a las cuotas de entrada pagadas por un público cada vez más diversificado.¹ Así, a medida que se multiplican y se diferencian las instancias de consagración intelectual y artística, tales como las academias y los salones (en los cuales, sobre todo en el siglo XVII, con la disolución de la corte y del arte de la corte, la aristocracia se mezcla con la *intelligentsia* burguesa adoptando sus modelos de pensamiento y sus concepciones artísticas y morales); y también las instancias de consagración y difusión cultural, tales como las casas editoras, los teatros, las asociaciones culturales y científicas, a medida, asimismo, que el público se extiende y se diversifica, el campo intelectual se integra como sistema cada vez más complejo y más independiente de las influencias externas (en adelante mediatizadas por la estructura del campo), como campo de relaciones dominadas por una lógica específica, la de la competencia por la legitimidad cultural. «Sólo entonces [en el siglo XVIII]», observa además L.L. Schücking, «el editor viene a sustituir al mecenas».² Los autores son plenamente conscientes de ello. Así Alexander Pope, al escribir a Wycherley el 20 de mayo de 1709, lanzó una pulla a Jacob Tonson, el célebre editor y autor de una antología que se consideraba como autoridad. Dijo que Jacob forjaba poetas tal como los reyes, antiguamente, hacían caballeros. Otro editor, Dodsley, detentaría más tarde una autoridad semejante, lo que le valió convertirse en el blanco de los versos espirituales de Richard Graves:

1. L.L. Schücking, *El gusto literario*, trad. de Margit Frenk Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, pp. 27-29.

2. Como lo señala Schücking (*ibíd.*, p. 29), con una fase de transición en que el editor es tributario de suscripciones que dependen en gran medida de las relaciones entre el autor y los particulares.

In vain the poets from their mine
extract the shining mass,
till Dodsley's Mint has stamped the coin
and bids the sterling pass.

De hecho, ¿quién podría imaginarse la literatura inglesa de ese siglo sin un Dodsley o la alemana del siglo siguiente sin un Cotta! Editoriales como éstas se van convirtiendo en una especie de autoridades. Cuando Cotta, por ejemplo, logró reunir en su editorial una serie de los más selectos espíritus clásicos, durante varios decenios fue casi una garantía de inmortalidad el hecho de que a un escritor le imprimieran algo en sus prensas.³

Schücking muestra igualmente que la influencia de los directores de teatro es mayor aún, puesto que, a la manera de un Otto Brahm, pueden orientar con sus elecciones el gusto de una época.⁴

Todo lleva a pensar que la integración de un campo intelectual dotado de una autonomía relativa es la condición para la aparición del intelectual autónomo, que no conoce ni quiere conocer más restricciones que las exigencias constitutivas de su proyecto creador. En efecto, se olvida con demasiada frecuencia que el artista no siempre ha manifestado respecto a toda restricción exterior la impaciencia que nos parece que define el proyecto creador. Así, Schücking relata que Alexander Pope, que fue considerado como un notable poeta durante todo el siglo XVIII, leyó su obra maestra, una traducción de Homero que sus contemporáneos consideraban una maravilla, a su patrón lord Halifax, en presencia de una numerosa concurrencia y, según Samuel Johnson, aceptó sin protestar las modificaciones que le sugirió el noble señor. Schücking multiplica los ejemplos que tienden a demostrar que tales prácticas no eran en modo alguno excepcionales:

Ya Lydgate, famoso discípulo de Chaucer, toleró, al parecer, como la cosa más natural, que su protector, el duque Humphrey de Gloucester, hermano del rey Enrique V (1413-1422), «corrigiera» sus manuscritos. De la vida de Edmund Spenser, contemporáneo de Shakespeare, conocemos casos idénticos. El mismo Shakespeare encarece en su *Soneto 78* que su mecenas «purifica el estilo» de los otros poetas, y en el *Hamlet* presenta a un príncipe que, como director profesional, da lecciones de arte teatral a actores expertos.⁵

A medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al público. Sin duda, con el siglo XIX y el movimiento romántico comienza el movimiento de liberación de la intención creadora que hallaría en los teóricos del arte

3. L.L. Schücking, *op. cit.*, p. 76.

4. *Op. cit.*, pp. 77-78.

5. *Op. cit.*, p. 43. En otra parte (p. 65), Schücking relata además que Churchyard, un contemporáneo de Shakespeare, escribió en una de sus dedicatorias, con una franqueza que nos parece cínica, que, al tomar el pescado como modelo, había nadado en el sentido de la corriente; Dryden admitió en forma completamente abierta que no tenía más preocupación que conquistar al público, y que si éste esperaba de él la comedia o la sátira más fáciles, no dudaría en ofrecérselas.

por el arte su primera afirmación sistemática.⁶ Esta nueva definición revolucionaria de la vocación del intelectual y de su función en la sociedad no siempre se percibió como tal, en virtud de que lleva a la formación del sistema de representaciones y de valores constitutivo de la definición social del intelectual que nuestra sociedad admite como obvia. Según Raymond Williams, «el cambio radical en materia de ideas sobre el arte, y el artista y su lugar en la sociedad», el cual, con las dos generaciones de artistas románticos, Blake, Wordsworth, Coleridge y Southey de una parte, y Byron, Shelley y Keats de la otra, coincide en Inglaterra con la Revolución Industrial, presenta cinco características fundamentales:

En primer término, la naturaleza de la relación entre el escritor y sus lectores sufre una transformación profunda; en segundo lugar, se vuelve consuetudinaria una actitud diferente respecto al «público»; en tercer lugar, la producción artística tiende a considerarse como un tipo de producción especializada entre otras, sujeta a las mismas condiciones que la producción en general; en cuarto lugar, la teoría de la realidad «superior del arte» como sede de una verdadera imaginación, reviste una importancia creciente; en quinto lugar, la representación del escritor como creador independiente, como genio autónomo, se convierte en una especie de regla.⁷

Sin embargo, cabe preguntarse si hay que considerar la revolución estética que se afirma en la teoría de la realidad superior del arte y del genio autónomo, como una simple ideología compensatoria suscitada por la amenaza que la sociedad industrial y la industrialización de la sociedad intelectual hacen pesar sobre la autonomía de la creación artística y sobre la singularidad irremplazable del hombre cultivado. Ello implicaría dar como explicación total de la realidad una parte de la realidad total que es preciso explicar. En el pequeño círculo de lectores que frecuentaba, por prudencia, deferencia, buena voluntad o interés, o todo ello a la vez, el artista estaba acostumbrado a admitir consejos y críticas, y ese círculo se sustituye por un público, «masa» indiferenciada, impersonal y anónima de lectores sin rostro, que son también un mercado de compradores virtuales, capaces de dar a la obra una sanción económica, la cual, además de que puede asegurar la independencia económica e intelectual del artista, no siempre está desprovista de toda legitimidad cultural; la existencia de un «mercado literario y artístico» hace posible la formación de un conjunto de profesiones propiamente intelectuales —sea porque aparezcan nuevos personajes o porque los antiguos reciban nuevas funciones—, es decir, la integración de un verdadero campo intelectual como sistema de las relaciones que se establecen entre los agentes del sistema de producción intelectual.⁸ La

6. Sin duda, existen en épocas más lejanas, desde el siglo XVI y quizá antes, afirmaciones del desprecio aristocrático del artista por el mal gusto del público, pero nunca significan, antes del siglo XIX, una profesión de fe constitutiva de la intención creadora y una especie de doctrina colectiva.

7. R. Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, Harmondsworth, Penguin Books, 32.^a ed., 1963, pp. 49-50.

8. R. Williams también pone en evidencia las relaciones de interdependencia que unifican la aparición de un nuevo público que pertenece a una nueva clase social, de un conjunto de escritores procedentes de la misma clase y de instituciones o formas artísticas creadas por esta clase. «El carácter de la literatura resulta visiblemente afectado por el sistema de comunicación y por el cambio de público. Cuando asistimos a la aparición de escritores de un nuevo grupo social, debemos considerar también las instituciones y las formas creadas por el conjunto del grupo al cual pertenecen. El teatro isabelino [...] como institución, fue en gran parte creado por especuladores procedentes de las clases

especificidad de este sistema de producción, vinculada a la especificidad de su producto, realidad de doble faz, mercancía y significación, cuyo valor estético sigue siendo irreductible al valor económico, aun cuando la sanción económica viene a redoblar la consagración intelectual, entraña la especificidad de las relaciones que ahí se establecen: las relaciones entre cada uno de los agentes del sistema y los agentes o las instituciones total o parcialmente externas al sistema, siempre están mediatizadas por las relaciones que se establecen en el seno mismo del sistema, es decir, en el interior del campo intelectual, y la competencia por la legitimidad cultural, cuya apuesta y, al menos en apariencia, cuyo árbitro, es el público, nunca se identifica completamente con la competencia por el éxito en el mercado. Es significativo que la irrupción de métodos y de técnicas prestados por el orden económico y vinculados a la comercialización de la obra de arte, como la publicidad comercial para los productos intelectuales, coincida no sólo con la glorificación del artista y de su misión casi profética, y con el esfuerzo metódico de separar al intelectual y su universo del mundo común, aunque sea por extravagancias en el vestir, sino también con la declarada intención de reconocer solamente a ese lector ideal que es un *alter ego*, es decir, otro intelectual, contemporáneo o futuro, capaz de seguir, en su creación o comprensión de las obras, la misma vocación propiamente intelectual que define al intelectual autónomo, sin reconocer más legitimidad que la intelectual. «Es bello lo que corresponde a una necesidad interior», dice Kandinsky. La afirmación de la autonomía de la intención creadora lleva a una moral de la convicción que inclina a juzgar las obras basándose en la pureza de la intención del artista, y que puede culminar en una especie de terrorismo del gusto cuando el artista, en nombre de su convicción, exige un reconocimiento incondicional de su obra. Así, la ambición de la autonomía aparece, desde entonces, como la tendencia específica del cuerpo intelectual. El alejamiento del público y el rechazo proclamado de las exigencias vulgares que fomentan el culto de la forma por sí misma, del arte por el arte —acentuación sin precedente del aspecto más específico y más irreductible del acto de creación y, por ello, afirmación de la especificidad y de la irreductibilidad del creador—, vienen acompañados de un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística. De este modo, puede verse que se forman las que Schücking denomina «sociedades de bombos mutuos», pequeñas sectas cerradas en su esoterismo,⁹ al mismo tiempo que aparecen los signos de una nueva solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista.

medias y alimentado con obras de escritores procedentes en su mayoría de familias de artesanos y de comerciantes, pero de hecho fue combatido sin cesar por la clase media de comerciantes y, al mismo tiempo que aceptaba un público popular, sobrevivió gracias a la protección de la corte y de la nobleza [...] Es posible atribuir la formación, en el siglo XVIII, de un público organizado de clases medias, a ciertos escritores del mismo grupo social, pero también, y sobre todo, hay que ver en ello el resultado de un desarrollo independiente que ofreció una coyuntura a los escritores. La expansión y la organización de este público se prolongaron hasta el siglo XIX, atrayendo a nuevos escritores de diverso origen social pero homogeneizándolos con sus instituciones». (R. Williams, *The Long Revolution*, Harmondsworth, Pelican Books, 1965, p. 266.)

9. En la obra de Schücking (pp. 44-46) se halla una evocación de las principales tendencias del «movimiento estético».

Sólo se acepta a los críticos que tengan acceso al *sancta sanctorum* y estén iniciados, es decir, a aquellos que han sido ganados para la concepción estética del grupo [...] Y de ello se desprende también que cada uno de estos grupos [...] se convierta en una «sociedad de bombos mutuos» [...] Si el mundo contemporáneo se sorprendería de que los críticos, representantes en otro tiempo del gusto conservador, se pasaran sin más al lado del nuevo arte, es porque desconocía los procesos sociológicos.¹⁰

Inspirada por la convicción —tan profundamente inscrita en la definición social de la vocación de intelectual, que tiende a admitirse sin discusión— de que el público está inevitablemente condenado a la incomprensión, o al menos a una comprensión diferida, esta «nueva crítica» (en el verdadero sentido, por única vez) se preocupa por hacer justicia al creador, y, al dejar de sentirse autorizada, como delegada del público cultivado, a discernir un veredicto perentorio en nombre de un código irrefutable, se coloca incondicionalmente al servicio del artista, cuyas intenciones y razones trata de descifrar escrupulosamente, porque no quiere ser otra cosa que una interpretación de experto. Con ello, evidentemente, saca al público del juego: y de hecho, puede verse que aparecen, bajo la firma de críticos dramáticos o artísticos que dejan progresivamente de aludir a la actitud del público en los estrenos o en las inauguraciones, expresiones tan elocuentes como: «La pieza tuvo éxito entre el público».¹¹

Recordar que el campo intelectual como sistema autónomo o que pretende la autonomía es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal; equivale también a disipar las ilusiones nacidas de la familiaridad, al poner al descubierto que, como producto de una historia, este sistema no puede dissociarse de las condiciones históricas y sociales de su integración y condenar por ello toda tentativa de considerar las proposiciones que se desprenden del estudio sincrónico de un estado del campo como verdades esenciales, transhistóricas y transculturales.¹² Una vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual —una vez definidos, al mismo tiempo, los límites de validez de un estudio de un estado de este campo—, este estudio adquiere entonces todo su sentido, porque puede captar «en acto» la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema.

Los pájaros de Psafón

Nunca se ha precisado por completo todo lo que implica el hecho de que el autor escribe para un público. Existen pocos actores sociales que dependan tanto como los artistas, y más generalmente los intelectuales, en lo que son y en la imagen que

10. L.L. Schücking, *op. cit.*, p. 47. Se puede encontrar también (p. 72) una descripción del funcionamiento de estas sociedades y en particular de los «intercambios de servicios» que permiten.

11. L.L. Schücking, *op. cit.*, p. 90.

12. Es obvio que las proposiciones que se desprenden del estudio de un campo intelectual integrado pueden proporcionar el principio de una interpretación estructural, ya sea de campos intelectuales procedentes de una evolución histórica diferente, como el campo intelectual de la Atenas del siglo V, o bien, incluso, de campos intelectuales en vías de integrarse.

tienen de sí mismos, de la imagen que los demás tienen de ellos y de lo que los demás son. «Existen cualidades —escribe Jean-Paul Sartre— que nos llegan sólo por los juicios de los demás». ¹³ Así ocurre con la cualidad de escritor, cualidad socialmente definida e inseparable, en cada sociedad y en cada época, de cierta demanda social, con la cual el escritor debe contar; así ocurre también, de un modo todavía más evidente, con el renombre del escritor, es decir, con la representación que la sociedad se hace del valor y de la verdad de la obra de un escritor o de un artista. El artista puede aceptar o repudiar a este personaje que la sociedad le envía, pero no puede ignorarlo: por medio de esta representación social, que tiene la opacidad y la necesidad de un dato de hecho, la sociedad interviene, en el centro mismo del proyecto creador, invistiendo al artista de sus exigencias o sus rechazos, de sus esperanzas o su indiferencia. Independientemente de lo que quiera o haga, el artista debe enfrentar la definición social de su obra, es decir, concretamente, los éxitos o fracasos que ésta tiene, las interpretaciones que de ella se dan, la representación social, a menudo estereotipada y reductora, que de ella se hace el público de los aficionados. En suma, inmerso en la angustia de la salvación, el autor está condenado a acechar en la incertidumbre los signos siempre ambiguos de una elección siempre pendiente: puede vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido y demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición histórica del artista consagrado o maldito), y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, la verdad del mismo que la acogida social le remite, porque el reconocimiento de esta verdad está encerrado en un proyecto que es siempre proyecto de ser reconocido.

El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera. Paul Valéry oponía «obras que *parecen creadas por su público*, cuyas expectativas satisfacen y que por ello casi están determinadas por el conocimiento de éstas, y obras que, por el contrario, *tienden a crear su público*». ¹⁴ Sin duda, es posible encontrar todos los matices, entre obras exclusivamente determinadas y dominadas por la representación (intuitiva o científicamente informada) de las expectativas del público, como los periódicos, los semanarios y las obras de gran difusión, y aquellas obras enteramente sometidas a las exigencias del creador. De esto se siguen importantes consecuencias de método: éste será tanto más adecuado cuanto que las obras a las cuales se aplique (a costa de la autonomización metodológica, por la cual plantea su objeto como sistema) sean más autónomas; un análisis interno de la obra corre el riesgo de volverse ficticio y *equivocado* cuando se aplica a las «obras destinadas a actuar poderosa y brutalmente sobre la sensibilidad, y a conquistar al público aficionado a las emociones fuertes o las aventuras extrañas» de que habla Valéry, a obras creadas *por su público* porque fueron creadas expresamente *para su público*, como las revistas francesas *France-Soir*, *France-Dimanche* o *Paris-Match* o los retratos de *Parisiennes*, y casi totalmente reductibles a las condiciones económicas y sociales de su fabricación, y por tanto enteramente susceptibles de un análisis interno. Los que se

13. J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948, p. 98.

14. Valéry, *Oeuvres*, París, N.R.F., Col. Pléiade, I, p. 1.442.

llaman «autores de éxito» son sin duda los objetos más fácilmente accesibles a los métodos tradicionales de la sociología, puesto que puede suponerse que las restricciones sociales (voluntad de seguir fiel a una manera que ha triunfado, temor de perder el éxito, etcétera) son más importantes, en su proyecto intelectual, que la necesidad intrínseca de la obra. La mística jansenista de los intelectuales que nunca ven sin suspicacia los éxitos demasiado estrepitosos puede justificarse en parte por la experiencia: cabe la posibilidad de que los creadores sean más vulnerables al éxito que al fracaso y ocurre, en efecto, que al no saber cómo triunfar sobre su triunfo, se subordinan a las restricciones que les impone la definición social de una obra consagrada por el éxito. Inversamente, las obras escapan tanto más completamente a estos métodos, cuanto sus autores, rehusando ajustarse a las expectativas de los lectores reales, imponen las exigencias que la necesidad de la obra les impone, sin hacer concesión alguna a la representación, anticipada o comprobada, de la representación que los lectores se hacen o se harán de su obra.

Sin embargo, ni siquiera la más «pura» intención artística escapa completamente de la sociología, y, como se ha visto, puede integrarse gracias a un tipo particular de condición histórica y social, y también porque se ve obligada a referirse a la verdad objetiva que le remite el campo intelectual. La relación que el creador mantiene con su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria, en la medida en que la obra intelectual, como objeto simbólico destinado a comunicarse, como mensaje que puede recibirse o rehusarse, reconocerse o ignorarse, y con él al autor del mensaje, obtiene no solamente su valor —que es posible medir por el reconocimiento de los iguales o del gran público, de los contemporáneos o de la posteridad—, sino también *su significación y su verdad* de los que la reciben tanto como del que la produce; aunque ocurre que la restricción social se manifieste a veces bajo la forma directa y brutal de las presiones financieras o la obligación jurídica, como cuando un comerciante en cuadros exige a un pintor que se atenga a la forma que le ha dado éxito,¹⁵ la restricción social opera por lo general de modo más sutil. Hay que preguntarse si aun el autor más indiferente a las seducciones del éxito y menos dispuesto a hacer concesiones a las exigencias del público, no debe tomar en cuenta la verdad social de su obra que le remiten el público, los críticos o los analistas y redefinir de acuerdo con ella su proyecto creador. Confrontada con esta definición objetiva, ¿no se estimula una reflexión y una explicitación de su intención y no se corre el riesgo de transformarla con ello? De un modo más general, ¿no se define el proyecto creador, inevitablemente, por referencia a los proyectos de otros creadores? Hay pocas obras que no contengan indicaciones sobre las representaciones que el autor se hace de su empresa, sobre los conceptos en los cuales imaginó su originalidad y su novedad, es decir, lo que lo distinguía, a sus propios ojos, de sus contemporáneos y sus predecesores. Así, como observa Louis Althusser,

Marx nos dejó, de pasada, en el texto o las notas de *El capital*, toda una serie de juicios sobre su obra misma, comparaciones críticas con sus predecesores (los fisiócratas, Smith, Ricardo, etcétera), y por último observaciones metodológicas muy precisas,

15. R. Moulin, *Le marché de la peinture en France, essai de sociologie économique*, que aparecerá en las ediciones de Minuit.

que relacionan sus métodos de análisis con el método de las ciencias matemáticas, físicas, biológicas, etcétera, y con el método dialéctico definido por Hegel. [...] Al hablar de su obra y de sus descubrimientos, Marx reflexionaba en términos filosóficamente adecuados sobre la novedad, y por ende, la distinción específica de su objeto.¹⁶

Sin duda, no todos los creadores intelectuales tienen de su obra una representación tan consciente; y hay que pensar, por ejemplo, en Flaubert, que sacrifica, a instancias de Louis Bouilhet, muchas «frases parásitas» y «entremeses que moderan la acción», los cuales expresaban quizá las tendencias profundas de su genio:

Flaubert fue, evidentemente, el primero en emprender este regreso, esta remisión del discurso a su reverso silencioso que es, para nosotros, en la actualidad, la literatura misma, pero que fue, para él, casi siempre inconsciente o penosa. Su conciencia literaria no estaba, y no podía estar, al nivel de su obra y de su experiencia [...] Flaubert no da ahí (en su correspondencia) una verdadera teoría de su práctica, que le resulta aún, en lo que tiene de audaz, completamente oscura. Él mismo encontraba *L'éducation sentimentale* estéticamente fallida, por falta de acción, de perspectiva, de construcción. No veía que este libro era el primero que lograba esta *desdramatización*, o como casi se quisiera decir, esta *desnovelización* de la novela en donde comenzaría toda la literatura moderna; o más bien, resentía como una falta lo que es para nosotros la cualidad principal.¹⁷

Para comprender que el proyecto creador de Flaubert y, al mismo tiempo, toda su obra, hubieran sido profundamente transformados, basta pensar lo que habría sido su obra (y la comparación de las versiones de *Madame Bovary* permite imaginarlo) si no hubiera tenido que tomar en cuenta censuras que poco lo ayudaban a descubrir la verdad de su intención artística y si, en lugar de estar constreñido a referirse a una estética para la cual lo propio de la obra novelesca reside en la psicología de los personajes y en la eficacia del relato, hubiera encontrado en los críticos y en el público la teoría de la novela que viene al encuentro de los novelistas de hoy, a través de la cual los lectores contemporáneos leen la obra y sus silencios.

Desde la aparición de *L'année dernière à Marienbad* [observa Gérard Genette] se produjo en la reputación de Alain Robbe-Grillet una singular transformación de perspectiva. Hasta entonces, y a pesar de la extrañeza perceptible de sus primeros libros, Robbe-Grillet pasaba por un escritor realista y objetivo, que paseaba sobre todas las cosas el ojo impenetrable de una especie de cámara-estilográfica, recortando en lo visible, para cada una de sus novelas, un campo de observación que no abandonaba hasta agotar los recursos descriptivos de su *ser-ahí*, sin preocuparse de la acción ni de los personajes. Roland Barthes mostró, a propósito de *Les gommages* y de *Le voyeur*, el aspecto revolucionario de esta descripción, la cual, al reducir el mundo percibido a una exhibición de superficies, eliminaba a la vez «el objeto clásico» y la «sensibilidad romántica»: adoptados por el propio Robbe-Grillet, simplificados y popularizados bajo mil diversas formas, estos análisis desembocaron en la consabida *vulgata* sobre el *nouveau roman* [nueva novela] y la *école du regard* [escuela de la mirada]. Robbe-Grillet parecía entonces definitivamente encerrado en su papel de agrimensur punti-

16. L. Althusser, *Lire le Capital*, París, Maspero, 1965, t. II, pp. 9-10.

17. G. Genette, *Figures*, París, Éd. du Seuil, col. Tel Quel, 1966, pp. 242-243.

lloso, denunciado y por tanto adoptado como tal por la crítica oficial y el espíritu público. *L'année dernière à Marienbad* modificó todo esto de una manera que tuvo una eficacia decisiva, gracias a la publicidad propia del evento cinematográfico: he aquí que Robbe-Grillet se vuelve de pronto una especie de autor fantástico, un espeleólogo de lo imaginario, un vidente, un taumaturgo. Lautréamont, Bioy Casares, Pirandello y el surrealismo reemplazan de pronto a la guía de los ferrocarriles y el catálogo de las armas y los ciclos [...] ¿Era una conversión o bien era necesario reconsiderar el «caso Robbe-Grillet»? Releídas deprisa con esta nueva luz las novelas anteriores revelaron una irrealidad turbadora, poco antes insospechable, cuya naturaleza parecía de pronto fácil de identificar. Este espacio a la vez inestable y obsesionante, este enfoque ansioso, que pisotea, estas falsas semejanzas, estas confusiones de lugares y de personas, este tiempo dilatado, esta culpabilidad difusa, esta sorda fascinación de la violencia, eran reconocibles para todos: el universo de Robbe-Grillet era el del sueño y de la alucinación, y sólo una lectura inadecuada, poco atenta o mal orientada, nos había apartado de esta evidencia [...] Robbe-Grillet dejó de ser el símbolo de un neorrealismo «cosista», y el sentido público de su obra se inclinó irresistiblemente hacia la vertiente de lo imaginario y de la subjetividad. Es posible plantear la objeción de que este cambio de sentido sólo afecta al «mito Robbe-Grillet» y sigue siendo exterior a su obra; pero se observa una evolución paralela en las teorías profesadas por el mismo Robbe-Grillet. Entre el que afirmaba, en 1953: «*Les gomme*s es una novela descriptiva y científica» [...] y el que precisa en 1961 que las descripciones de *Le voyeur* y de *La jalousie* «siempre las hace alguien» [...], para concluir que estas descripciones son «perfectamente subjetivas» y que esta subjetividad es la característica esencial de lo que se ha llamado el *nouveau roman*, ¿quién no percibe uno de estos desplazamientos de acento que expresan a la vez el giro de un pensamiento y el deseo de alinear las obras pasadas en la nueva perspectiva?¹⁸

Gérard Genette concluye este análisis (que merecía citarse completo por su precisión etnográfica) reivindicando para el escritor el «derecho de contradecirse». Sin embargo, aunque se dedica a mostrar enseguida, mediante una nueva lectura de las obras mismas, la legitimidad de las dos interpretaciones concurrentes, cabría preguntarse si no ha escamoteado la cuestión propiamente sociológica que se plantea por el hecho de que Robbe-Grillet ha respaldado sucesivamente las dos vulgatas contradictorias. La evolución concomitante del discurso del creador sobre su obra, del «mito público» de su obra y quizá, incluso, de la estructura interna de la obra, lleva a preguntar si las pretensiones iniciales de la objetividad y la conversión ulterior a la subjetividad pura no están separadas por una toma de conciencia y una confesión a sí mismo de la verdad objetiva de la obra y del proyecto creador, toma de conciencia y confesión que el discurso de los críticos y aun la *vulgata* pública de este discurso prepararon y propiciaron: no se ha subrayado suficientemente, en efecto, que por lo menos en la actualidad el discurso del crítico sobre la obra se presenta al creador mismo no tanto como un juicio crítico dirigido al valor de la obra sino como una *objetivación tal del proyecto creador* que puede desprenderse de la obra misma y se distingue por ello, esencialmente, de la obra como expresión prerreflexiva del proyecto creador, y aun del discurso teórico que el creador puede tener de su obra. Se sigue de ahí que la relación que vincula al creador (o, con más precisión, a la representación, más o menos consciente, que el creador se hace de su intención creadora) con la

18. G. Genette, *op. cit.*, pp. 69-71.

crítica como esfuerzo de retomar el proyecto creador a partir de la obra en que éste sólo se descubre velándose (a los ojos del creador mismo), no podría describirse, aunque la evolución concomitante del discurso del crítico y del discurso del autor sobre su obra pueda inclinar a hacerlo, como relación de causa y efecto. ¿Significaría esto que la eficacia de la palabra crítica es nula? De hecho, el discurso del crítico que el creador reconoce porque en él se siente reconocido y porque se reconoce en él, no constituye un pleonismo con la obra, porque integra el proyecto creador diciéndolo, y, por ello, determina que sea según se le diga.¹⁹

Por su naturaleza y su pretensión misma, la objetivación que realiza la crítica está, sin duda alguna, predispuesta a desempeñar un papel específico en la definición y la evolución del proyecto creador. Sin embargo, se realiza la objetivación progresiva de la intención creadora y se integra este *sentido público* de la obra y del autor, conforme al cual el autor se define y con relación al cual debe definirse, sólo en y a través de todo el sistema de relaciones sociales que el creador sostiene con el conjunto de agentes que constituyen el campo intelectual en un momento dado del tiempo (otros artistas, críticos, intermediarios entre el artista y el público, tales como los editores, los comerciantes de cuadros o los periodistas encargados de apreciar inmediatamente las obras y de darlas a conocer al público [y no de analizarlas científicamente a la manera del crítico propiamente dicho], etcétera). Interrogarse sobre la génesis de ese sentido público es preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas. ¿Es preciso admitir la opinión común según la cual esta tarea incumbe a ciertos «hombres de gusto» predispuestos por su audacia o su autoridad a moldear el gusto de sus contemporáneos? A menudo, en nombre de una representación carismática de su tarea, el editor de vanguardia, actuando a la manera de un «maestro de sabiduría», se otorga la misión de descubrir, en la obra y la persona de quienes vienen a él, los signos imperceptibles de la gracia, y de revelarles a quiénes ha sabido reconocer entre quienes han sabido reconocerle. Es la misma representación que inspira a menudo la crítica ilustrada, el comerciante de cuadros audaz o el aficionado inspirado. ¿Qué ocurre en realidad? Se observa en primer término que los manuscritos que recibe el editor resultan afectados por diversas determinaciones: muy a menudo llevan ya la marca del intermediario (el cual, a su vez, se encuentra situado en el campo intelectual como director de colección, lector, «autor de la casa», crítico conocido por sus juicios certeros o audaces, etcétera), a través del cual llegan al editor;²⁰ en segundo lugar, son el resultado de una especie de preselec-

19. Sólo un análisis de la estructura misma de las obras permitiría establecer si la conversión del proyecto creador que aparece en el discurso del creador sobre su obra se manifiesta también en sus obras más recientes, las cuales deberían presentar, en este caso —como la simple lectura permite intuir— la expresión más *acabada* y *más sistemática* de la intención creadora.

20. Las observaciones de L.L. Schücking permiten dar un alcance más general a esta proposición: «En cuanto a las editoriales, se hace manifiesta otra tendencia que, como tantas en este terreno, se encuentra ya en el siglo XVIII, si no antes: se favorece a aquel que tiene relaciones personales con los escritores de renombre, que son conocidos entre el público y gozan de cierto prestigio ante el editor. Su voz tiene suficiente peso para allanar el camino del principiante. Así es que, por regla general, la obra de éste no va directamente a la autoridad indicada sino que tiene que hacer el rodeo, a menudo hartamente dificultoso, por el escritorio del artista de renombre» (*op. cit.*, p. 78).

ción que los autores mismos practicaron por referencia a la idea que se hacen del editor, de la tendencia literaria que éste representa —por ejemplo, el *nouveau roman*— y que ha podido orientar su proyecto creador.²¹ ¿Cuáles son los criterios de la selección que el editor practica dentro de este conjunto preseleccionado? Consciente de no poseer la criba que revelaría infaliblemente las obras dignas de conservarse, puede profesar a la vez el relativismo estético más radical y la fe más completa en una especie de absoluto del «olfato». De hecho, la representación que tiene de su vocación específica de editor de vanguardia, consciente de no tener otro principio estético que la desconfianza respecto a todo principio canónico, forma parte, necesariamente, de la imagen que el público, los críticos y los creadores se hacen de su función en la división del trabajo intelectual. Esta imagen, que se define por oposición a la imagen de los demás editores, se confirma a sus ojos por la elección de los autores que se seleccionan en relación con ella. La representación que el editor se hace de su propia práctica (por ejemplo, como audaz e innovadora) y que orienta a esta última por lo menos tanto como la expresa, y la «postura» intelectual que se puede caracterizar muy burdamente como «vanguardista», y que es sin duda el principio último y a menudo indefinible de sus elecciones, se integran y se confirman por referencia a la representación que tiene de las representaciones y de las posturas diferentes a la suya y de la representación social de su propia postura.²² La situación de la crítica no es muy distinta; las obras ya seleccionadas que recibe llevan una marca adicional, la del editor (y a veces la del prologuista, la del creador o de otros críticos), de tal modo que la lectura que puede hacer de una obra específica debe tener presente la representación social de las características típicas de las obras que publica el editor respectivo (por ejemplo, *nouveau roman*, «literatura objeto», etcétera), representación de la que él mismo y sus iguales pueden ser en parte responsables.²³ ¿No se ve a veces que la crítica actúa como iniciada, remitiendo la revelación descifrada a aquel del que la ha recibido, el cual la confina a su vez en su vocación de intérprete privilegiado, certificando la justeza del desciframiento? En la literatura y la pintura se han encontrado a menudo, y se encuentran hoy más que nunca, tales parejas perfectas. El editor, actuando como comerciante (que también lo es), puede utilizar técnicamente la representación pública de sus publicaciones —por ejemplo, la vulgata del *nouveau roman* para lanzar una obra: el discurso que sostiene con el

21. Puede verse también de qué manera el encuentro entre el autor y el editor puede vivirse e interpretarse en la lógica de la armonía preestablecida y de la predestinación. «—¿Está contento de ser publicado en las ediciones Minuit? —Si hubiera sabido, hubiera ido ahí inmediatamente... Pero no me atreví a hacerlo, porque me parecía demasiado para mí... En cambio, envié primero mi manuscrito a las ediciones X. No es amable que diga eso de X, pero rehusaron mi libro y de todos modos lo llevé a las ediciones Minuit. —¿Qué tal se entiende con el editor? —Comenzó por contarme el libro. Vio cosas que yo no creía haber mostrado, todo lo que concierne al tiempo, las coincidencias» (*La Quinzaine Littéraire*, 15 de septiembre de 1966).

22. Existir, en este sistema de relaciones simbólicas que integra el campo intelectual, es ser conocido y reconocido en *marcas de distinción* (una manera, un estilo, una especialidad, etcétera), esguinces diferenciales que pueden investigarse expresamente y que sacan del anonimato y de la insignificancia.

23. «Con excepción de estas primeras páginas, que se presentan como un *pastiche* más o menos voluntario del *nouveau roman*, *L'auberge espagnole* relata una historia rocambolesca pero perfectamente clara, cuyo desarrollo obedece a la lógica del sueño y no a la de la realidad» (Étienne Lalou, *L'Express*, 26 de octubre de 1966). Así, el crítico que sospecha que el joven novelista ha caído, consciente o inconscientemente, en el juego de espejos, cae en él a su vez al describir lo que considera un reflejo del *nouveau roman* a la luz de un reflejo común del *nouveau roman*.

crítico, seleccionado no sólo en función de su influencia sino también en función de las afinidades que puede tener con la obra y que pueden ir hasta la sumisión declarada, es una mezcla en extremo sutil en que la idea que se hace de la obra se integra con la idea que se hace de la idea que el crítico, dada la representación que tiene de sus publicaciones, podrá tener de la obra.

¿No es el editor un buen sociólogo cuando observa que el *nouveau roman* no es otra cosa que el conjunto de novelas publicadas bajo la cubierta de las ediciones Minuit? Es significativo que lo que se ha convertido en el nombre de una escuela literaria, tomado por los propios autores, haya sido antes, como entre los «impresionistas», una etiqueta peyorativa pegada por un crítico tradicionalista a las novelas publicadas por las ediciones Minuit. Sin embargo, a los autores no les basta con asumir esta definición pública de su empresa; han sido definidos con ella en la medida en que han sabido definirse en relación con ella: del mismo modo que el público ha sido invitado a buscar y a inventar los vínculos que podían reunir las obras publicadas bajo la misma cubierta, ¿no se ha estimulado a los autores a que piensen que constituyen una escuela, y no un simple grupo ocasional, por la necesidad de confrontarse y conformarse a la imagen que el público se hacía de ellos? De hecho, han retomado por su parte no sólo la denominación, sino también la *vulgata* que definía su imagen pública, identificándose con una identidad social impuesta desde afuera y surgida primero de un simple acercamiento, para hacer de ello un proyecto colectivo. Invitados a situarse en una relación entre sí, a ver en cada uno de los demás una expresión de su propia verdad, a reconocerse en los que reconociesen como miembros auténticos de la escuela, ¿no se les llevaba a constituir explícitamente el principio de lo que debía unirles, puesto que se les percibía como si constituyeran una unidad? Paralelamente, a medida que el grupo aparece y se afirma más claramente como una escuela, ¿no lleva cada vez más a los críticos y al público a buscar los signos de lo que une a los miembros de la escuela y que los separa de las demás escuelas, a distinguir lo que podría estar emparentado, y a emparentar lo que podría estar separado? El público está también invitado a entrar en el juego de las imágenes indefinidamente reflejadas, que terminan por existir como reales en un universo en que no hay otra cosa real que los reflejos. La posición vanguardista (que no es necesariamente reductible a un esnobismo) debe forjar, acoger y llevar a cuestras las «teorías» capaces de fundamentar como razón una adhesión que nada debe a sus razones. Es preciso citar una vez más a Proust: «Porque se creía “avanzada” y (en arte únicamente) “nunca demasiado a la izquierda”, decía (Mme. de Cambremer), se imaginaba que no solamente la música progresaba, sino que lo hacía sobre una sola línea, y que Debussy era, en cierto modo, un poco más que Wagner, todavía un poco más avanzado que Wagner. No se daba cuenta de que, si Debussy no era tan independiente con respecto a Wagner como ella misma habría de creer al cabo de algunos años, porque, a pesar de todo, uno utiliza las armas conquistadas para acabar de liberarse de aquello que momentáneamente ha vencido, trataba, sin embargo, después de la saturación que comenzaba a tenerse de las obras demasiado completas, en que todo está expresado, de contentar una necesidad contraria. Naturalmente, había teorías que apoyaban momentáneamente esta reacción, semejantes a aquellas que, en política, vienen en apoyo de las leyes contra las congregaciones, guerras en Oriente (enseñanza contra

natura, peligro amarillo, etcétera, etcétera). Decíase que a una época de prisa era conveniente un arte rápido, absolutamente como se había dicho que la guerra futura no podía durar más de quince días, o que con los ferrocarriles se abandonarían los rinconcitos caros a las diligencias». ²⁴

Así, el sentido público de la obra, como juicio objetivamente instituido sobre el valor y la verdad de la obra (con relación al cual todo juicio de gusto individual se ve obligado a definirse), es necesariamente colectivo. O sea, el sujeto del juicio estético es un «nosotros» que puede tomarse por un «yo»: la objetivación de la intención creadora, que podría denominarse «publicación» (entendiendo con ello el hecho de «volverse pública»), se realiza a través de una infinidad de relaciones sociales específicas, relaciones entre el editor y el autor, relaciones entre el autor y la crítica, relaciones entre los autores, etcétera. En cada una de estas relaciones, cada uno de los agentes empeña no solamente la representación socialmente constituida que tiene del otro término de la relación (la representación de su posición y de su función en el campo intelectual, de su imagen pública como autor consagrado o maldito, como editor de vanguardia o tradicional, etcétera), sino también la representación de la representación que el otro término de la relación tiene de él, es decir, de la definición social de su verdad y de su valor que se integra en y por el conjunto de las relaciones entre todos los miembros del universo intelectual. Se sigue de ello que la relación que el creador mantiene con su obra está siempre mediatizada por la relación que mantiene con el sentido público de su obra, sentido que se le recuerda concretamente a raíz de todas las relaciones que mantiene con los autores miembros del universo intelectual, y que es el producto de interacciones infinitamente complejas entre actos intelectuales, como juicios a la vez determinados y determinantes sobre la verdad y el valor de las obras y de los autores. Así, el juicio estético más singular y más personal se refiere a una significación común, ya integrada: la relación con una obra, incluso la propia, es siempre una relación con una obra juzgada, cuya verdad y valor últimos nunca son sino el conjunto de los juicios potenciales sobre la obra, que el conjunto de los miembros del universo intelectual podrá o podría formular al referirse, en todos los casos, a la representación social de la obra como integración de juicios singulares sobre la obra.

En virtud de que el sentido singular debe definirse siempre en relación con el sentido común, contribuye necesariamente a definir lo que será una nueva realización de este sentido común. El juicio de la historia que será el juicio último sobre la obra y su autor, ya está encauzado en el juicio del primer lector, y la posteridad deberá tomar en cuenta el sentido público que los contemporáneos le hubiesen legado. Psafón, joven pastor lidio, enseñó a los pájaros a repetir: «Psafón es un dios». Al oír que los pájaros hablaban y lo que decían, los conciudadanos de Psafón lo aclamaron como a un dios.

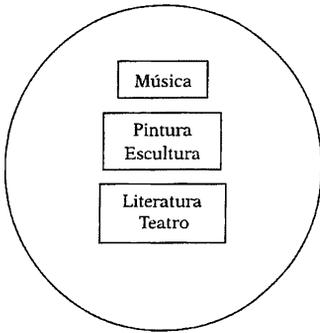
24. M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, t. II, *Sodoma y Gomorra*, Barcelona, José Janés editor, 1952, p. 226. Las elecciones se dan a menudo justificaciones aún más sumarias; el mecanismo de báscula según el cual cada generación tiende a rechazar los postulados implícitos que fundamentaban el consenso de la generación precedente, toma prestada una parte de su eficacia del temor social de aparecer vinculado a una época superada y encontrarse situado por ello en una posición devaluada del campo intelectual; numerosos rechazos, aun en las materias menos acumulativas, sólo tienen este fundamento («literatura de preguerra», «sociología de la tercera república» o «arte caduco»).

Profetas, sacerdotes, brujos

Si bien cada una de las partes del campo intelectual depende de todas las demás, no dependen todas, en el mismo grado, de todas las demás: como en el juego de ajedrez, en que la suerte de la reina puede depender del más insignificante peón, sin que por ello la reina deje de tener un poder infinitamente más grande que cualquier otra pieza, así las partes constitutivas del campo intelectual, que están colocadas en una relación de interdependencia funcional, resultan, sin embargo, separadas por diferencias de peso *funcional* y contribuyen de manera muy desigual a dar al campo intelectual su estructura específica. En efecto, la estructura dinámica del campo intelectual no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su *posición* en esta estructura y por la *autoridad*, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia por la consagración y la legitimidad intelectuales.²⁵ Ya sea que se trate de las clases altas, que sancionan por su rango social el rango de las obras que consumen en la jerarquía de obras legítimas; ya se trate de instituciones específicas, como el sistema escolar y las academias, que consagran por su autoridad y su enseñanza un género de obras y un tipo de hombre cultivado; ya se trate incluso de grupos literarios o artísticos como los cenáculos, círculos de críticos, «salones» o «cafés», a los cuales se reconoce un papel de guías culturales o de *taste-markers*, existe casi siempre, hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico, o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo intelectual, y reivindican, *ipso facto*, una legitimidad cultural, sea por los productos culturales fabricados por los demás, sea por las obras y las actitudes culturales que transmiten. Cuando se sujetan a discusión, es también en nombre de la pretensión de detentar la ortodoxia, y cuando se reconocen, es su pretensión a la ortodoxia la que se reconoce. Todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se atribuye. De este modo, el creador mantiene con su obra una relación completamente diferente, cuya marca lleva necesariamente la obra, según ocupe una posición marginal (en relación con la universidad, por ejemplo) u oficial. Feuerbach respondió a un amigo que le aconsejaba solicitar una cátedra universitaria: «Sólo soy algo mientras pueda seguir siendo nadie», traicionando así, a la vez, su nostalgia de la integración a la institución oficial y la verdad objetiva del proyecto creador, constreñido a definirse por oposición a la filosofía oficial que lo había rechazado. Desterrado de la universidad a raíz de sus *Pensées sur la mort et l'immortalité*, sólo escapaba a las restricciones del Estado para asumir un papel de filósofo libre y de pensador revolucionario que, por su rechazo, la filosofía oficial le había incluso asignado.

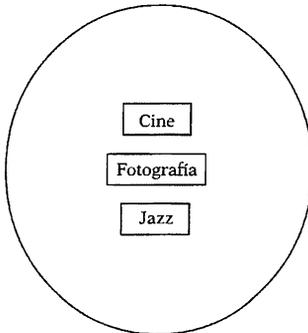
25. «Como la política, la vida del arte consiste en una lucha por ganar adhesiones». La analogía que sugiere Schücking entre el campo político y el campo intelectual se apoya en una intuición parcialmente justa, pero simplificadora.

ESFERA DE LA LEGITIMIDAD



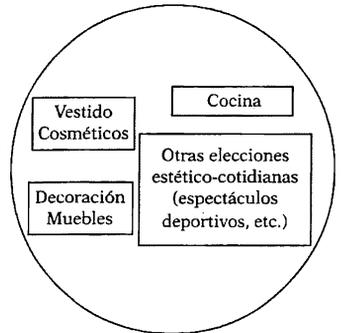
Instancias legítimas de legitimación (universidad, academias)

ESFERA DE LO LEGITIMABLE



Instancias de legitimación concurrentes y que pretenden la legitimidad (críticos, clubes)

ESFERA DE LO ARBITRARIO bajo la relación de la legitimidad (o esfera de la legitimidad fragmentaria)



Instancias no legítimas de legitimación (creadores de alta costura, publicidad)

La estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad. Se observa, en efecto, en una sociedad dada, en un momento dado del tiempo, que todas las significaciones culturales, las representaciones teatrales, los espectáculos deportivos, los recitales de canciones, de poesía o de música de cámara, las operetas u óperas, no son equivalentes en dignidad y en valor y no exigen con la misma urgencia la misma aproximación. En otras palabras, los diferentes sistemas de expresión, desde el teatro hasta la televisión, se organizan objetivamente según una jerarquía independiente de las opiniones individuales que define la *legitimidad* cultural y sus grados.²⁶ Ante las significaciones situadas fuera de la esfera de la cultura legítima, los consumidores se sienten autorizados a seguir siendo simples consumidores y a juzgar libremente; por el contrario, en el campo de la cultura consagrada, se sienten sujetos a

26. Legitimidad no es legalidad: si los individuos de las clases menos favorecidas en materia de cultura reconocen casi siempre, por lo menos de labios para afuera, la legitimidad de las reglas estéticas propuestas por la cultura ilustrada, esto no excluye que puedan pasar toda su vida, de facto, fuera del campo de aplicación de estas reglas, sin que por ello éstas pierdan su legitimidad, es decir, su pretensión de ser universalmente reconocidas. La regla legítima puede no determinar en modo alguno las conductas que se sitúan en su zona de influencia, e incluso puede tener solamente excepciones, pero no por ello define menos la modalidad de la experiencia que acompaña a estas conductas y no puede ser pensada y reconocida, sobre todo cuando se ha transgredido, como la regla de las conductas culturales cuando se pretenden legítimas. En suma, la existencia de lo que se llama legitimidad cultural consiste en que todo individuo, lo quiera o no, lo admita o no, es y se sabe colocado en el campo de aplicación de un sistema de reglas que permiten calificar y jerarquizar su comportamiento bajo la relación de la cultura.

normas objetivas y obligados a adoptar una actitud devota, ceremonial y ritualizada. Así, por ejemplo, el jazz, el cine o la fotografía no suscitan (porque no la demandan con la misma urgencia) la actitud de devoción que es moneda corriente cuando se trata de obras de cultura ilustrada. Es cierto que algunos virtuosos transfieren a estas artes en vía de legitimación los modelos de comportamiento que tienen curso en el campo de la cultura tradicional. Pero a falta de una institución encargada de enseñarlos metódica y sistemáticamente, y de consagrarlos por ello como partes constitutivas de la cultura legítima, la mayoría de las personas las viven de un modo completamente diferente. El conocimiento erudito de la historia de estas artes y la familiaridad con las reglas técnicas o los principios teóricos que las caracterizan sólo se encuentran excepcionalmente, porque no existe la necesidad, como en otros casos, de realizar un esfuerzo por adquirir, conservar y transformar este grupo de conocimientos, que forma parte de los requisitos previos y de los acompañamientos rituales de la degustación ilustrada.

Se pasa, pues, paulatinamente, de las artes plenamente consagradas, como el teatro, la pintura, la escultura, la literatura o la música clásica (entre las cuales también se establecen jerarquías que pueden variar en el curso del tiempo), a sistemas de significaciones abandonados (al menos a primera vista) a lo arbitrario individual, ya se trate de la decoración, los cosméticos o la cocina. La existencia de *obras consagradas* y de toda una serie de reglas que definen la aproximación sacramental, supone una institución cuya función no sea solamente de transmisión y de difusión, sino también de legitimación. En efecto, el jazz o el cine se presentan a través de medios de expresión por lo menos tan poderosos como los que se utilizan para las obras de cultura más tradicionales; existen cenáculos de críticos profesionales, que cuentan con revistas eruditas, y tribunas en radio y televisión y que, como signo de su pretensión a la legitimidad cultural, a menudo tratan de imitar el tono docto y fastidioso de la crítica universitaria, y de tomar prestada de ella el culto a la erudición por la erudición, como si, perseguidos por la inquietud de su legitimidad, sólo pudiesen adoptarla exagerando los signos exteriores, a los cuales se reconoce la autoridad de los detentadores del monopolio de la legitimación institucional, esto es, los profesores. A menudo, empujados hacia artes «marginales» por una posición marginal en el campo intelectual, estos individuos aislados y desprovistos de toda garantía institucional, que por estar colocados en una situación de competencia son propensos a emitir juicios muy divergentes y, si es posible decirlo, insustituibles, nunca logran tener mayor alcance que el de capillas restringidas de aficionados, tales como círculos de jazz; o clubes de cinéfilos. Así, por ejemplo, la situación de la fotografía en la jerarquía de las obras y las prácticas legítimas, a medio camino entre las prácticas «vulgares», abandonadas aparentemente a la anarquía de los gustos y de los colores, y las prácticas culturales nobles, sometidas a reglas estrictas, explica la ambigüedad de las actitudes que suscita, sobre todo entre los miembros de la clase cultivada. A diferencia de una práctica legítima, una práctica en vías de legitimación plantea a los que se entregan a ella la cuestión de su propia legitimidad. Los que quieren romper con las reglas de la práctica común y rehúsan conferir a su actividad y a su producto la significación y la función acostumbradas, se ven constreñidos a crear íntegramente el sustituto (que no puede aparecer como tal) de lo que se ha dado, con la forma de certidumbre inmediata, a los fieles de la cultura legítima, a saber: el sentimiento de la legitimidad cultural

de la práctica y todas las reiteraciones que le son solidarias, desde los modelos técnicos hasta las teorías estéticas. Puede verse así que la forma de la relación de participación que cada sujeto mantiene con el campo de las obras culturales, y, en particular, el contenido de su intención artística o intelectual y la forma de su proyecto creador (por ejemplo, el grado en el cual está reflexionado y explicitado), dependen estrechamente de su posición en el campo intelectual. Así ocurre también con la temática y la problemática que definen la especificidad del pensamiento de un intelectual, y que un análisis lexicológico, entre otras técnicas, podría captar de nuevo; según la posición que ocupa en el campo intelectual, cada intelectual está condicionado a orientar su actividad hacia tal o cual región del campo cultural que forma parte del legado de las generaciones pasadas, parte recreada, reinterpretada y transformada por los contemporáneos, y a sostener cierto tipo de relación, más o menos fácil o laboriosa, natural o dramática, con las significaciones, más o menos consagradas, más o menos nobles, más o menos marginales, más o menos originales, en fin, que forman esta región del campo cultural. Bastaría sujetar a un análisis metódico las referencias a los autores, su frecuencia, su homogeneidad o su disparidad (adecuadas para revelar el grado de autodidaxia), la amplitud y la diversidad de las regiones del campo que designan, la posición en la jerarquía de los valores legítimos de las autoridades o de las garantías invocadas, las remisiones implícitas o tácitas (suprema elegancia o suprema ingenuidad), poniendo particular atención a la modalidad particular de la cita, irreprochablemente universitaria o negligente, humilde o soberbia, ostentosa o necesaria, para hacer aparecer «familias de pensamiento» que son en realidad *familias de cultura*, y que fácilmente podrían vincularse con posiciones típicas, actuales o potenciales, adquiridas o profesadas, en el campo intelectual, y más precisamente, con las relaciones típicas, pasadas y presentes, con la institución universitaria.²⁷

Si bien es cierto que la estructura del campo intelectual puede ser más o menos compleja y más o menos diversificada según las sociedades o según las épocas, y que el peso funcional de las diferentes instancias legítimas o que pretenden la legitimidad cultural se encuentre en cada caso modificado, no es menos cierto que algunas relaciones sociales fundamentales se encuentran a partir del momento en que existe una sociedad intelectual dotada de una autonomía relativa respecto a los poderes político, económico y religioso: relaciones entre los creadores, contemporáneos o de épocas diferentes, igual o desigualmente consagrados por diferentes públicos y por instancias desigualmente legitimadas y legitimantes, relaciones entre los creadores y las diferentes instancias de la legitimidad, instancias de legitimación legítimas o que pretenden la legitimidad, academias, sociedades de sabios, cenáculos, círculos o grupos minúsculos más o menos reconocidos o malditos, instancias de legitimación y de transmisión como las revistas científicas, con todos los tipos mixtos y todas las dobles pertenencias posibles. Se sigue de esto que las relaciones que cada intelectual puede mantener con cada uno de los demás miembros de la sociedad intelectual o con el público, y, *a fortiori*, con toda realidad social exterior al campo intelectual (como su clase social de origen y de pertenencia, o poderes económicos tales como los comerciantes o los compradores), están media-

27. Es obvio que la aprehensión del campo intelectual como tal y la descripción sociológica de este campo son más o menos accesibles según la posición ocupada en el campo.

tizadas por la estructura del campo intelectual, o más exactamente, por su posición en relación con las autoridades propiamente culturales, cuyos poderes organizan el campo intelectual: los actos o los juicios culturales encierran siempre una referencia a la ortodoxia. Sin embargo, más profundamente, en el seno del campo intelectual como sistema estructurado, todos los individuos y todos los grupos sociales que están específicamente y duraderamente abocados a la manipulación de los bienes de cultura (para trasponer una fórmula weberiana), sostienen no sólo relaciones de competencia sino también relaciones de complementariedad funcional, de modo que cada uno de los agentes o de los sistemas de agentes que forman parte del campo intelectual debe una parte más o menos grande de sus características a la posición que ocupa en este sistema de posiciones y de oposiciones.

Así, encargada de perpetuar y de transmitir un capital de significaciones consagradas, a saber: la cultura que le ha sido legada por los creadores intelectuales del pasado, y de plegar a una práctica modelada según los modelos de esta cultura a un público bombardeado por mensajes competitivos, cismáticos o heréticos—por ejemplo, en nuestras sociedades, los medios de comunicación modernos—, constreñida a fundamentar y delimitar de manera sistemática la esfera de la cultura ortodoxa y la esfera de la cultura herética, al mismo tiempo que a defender la cultura consagrada contra los desafíos incesantes que le lanzan, por su sola existencia o por sus agresiones directas, los nuevos creadores, capaces de suscitar en el público (y sobre todo en las capas intelectuales) nuevas exigencias e inquietudes competidoras, la escuela se halla investida de una función completamente análoga a la de la Iglesia, la cual, según Max Weber, debe «fundamentar y delimitar sistemáticamente la nueva doctrina victoriosa, o defender la antigua contra los ataques proféticos, establecer lo que tiene o no valor sagrado, y hacerlo penetrar en la fe de los laicos». Se sigue de esto que el sistema de enseñanza, en tanto institución especialmente diseñada para conservar, transmitir e inculcar la cultura canónica de una sociedad, debe muchos de sus caracteres de estructura y de funcionamiento al hecho de que debe cumplir estas funciones específicas. Se sigue también que muchos rasgos característicos de la enseñanza y de quienes enseñan, que las descripciones de muchos críticos sólo perciben para denunciarlos, pertenecen a la definición de la función de enseñanza. Así por ejemplo, sería fácil mostrar que la rutina y la acción rutinizante de la escuela y de los profesores que estigmatizan tanto las grandes profecías culturales como las pequeñas herejías (a menudo desprovistas de cualquier otro contenido aparte de esta denuncia), pertenecen sin duda, inevitablemente, a la lógica de una institución investida fundamentalmente de una función de *conservación cultural*.

Lo que se describe a menudo como competencia por el éxito es en realidad una competencia por la *consagración*, que tiene por campo un universo intelectual dominado por la competencia de las instancias que pretenden el monopolio de la legitimidad cultural y el derecho a detentar y discernir esta consagración en nombre de principios profundamente opuestos: *autoridad de la persona* que reivindica el creador, *autoridad institucional* que se atribuye el profesor. Se sigue de esto que la oposición y la complementariedad entre los creadores y los profesores constituyen sin duda la estructura fundamental del campo intelectual, por la misma razón que la oposición entre el sacerdote y el profeta (con la oposición secundaria entre el sacerdote y el brujo) domina, según Max Weber, el campo religioso. Los *conservado-*

res de la cultura, responsables de la prédica cultural y de la organización del aprendizaje capaz de producir la devoción cultural, se oponen a los *creadores de cultura*, *auctores* capaces de imponer su *auctoritas* en materia artística o científica (como otros lo hacen en materia ética, religiosa o política), de la misma manera que la permanencia y la omnipresencia de la institución legítima y organizada se oponen a la fulguración única, discontinua y puntual de una creación que en sí misma tiene todo su principio de legitimación. Estos dos tipos de proyectos culturales están tan manifiestamente opuestos, que la denuncia de la rutina profesoral, consustancial de alguna manera a la ambición profética, hace las veces, muy a menudo, de patente de calificación profética. Conflicto entre sacerdote y brujo que quiere ser conflicto entre sacerdote y profeta, o —quizá— conflicto entre profetas que compiten, el debate sobre la «nueva crítica» que ha contrapuesto a Raymond Picard y a Roland Barthes proporciona la mejor ilustración de estos análisis. Cabe preguntarse si el proyecto intelectual de cada uno de los oponentes tiene otro contenido que la oposición al proyecto del otro. El sacerdote denuncia «las revelaciones de oráculo» y «el espíritu sistemático», en suma, el espíritu profético y «de vaticinio» del brujo;²⁸ el brujo denuncia el arcaísmo y el conservadurismo, la rutina y la rutinización, la ignorancia pedante y la prudencia mezquina del sacerdote.²⁹ Los dos están en su papel: de un lado el orden y del otro el desorden.^{30a}

Cada intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el campo intelectual y en particular en relación con la universidad, detentadora en última instancia de los signos infalibles de la consagración: mientras la academia, que pretende el monopolio de la consagración de los creadores contemporáneos, contribuye a organizar el campo intelectual bajo la relación de la ortodoxia, por una jurisprudencia que combina la tradición y la innovación, la universidad pretende el monopolio de la transmisión de las obras consagradas del pasado, que consagra como «clásicas», y el monopolio de la legitimación y de la consagración (entre otras cosas, con el diploma) de los consumidores culturales más conformes. Se comprende por ello la agresividad ambivalente de los creadores que, atentos a los signos de su consagración universitaria, no pueden ignorar que la confirmación no puede llegarles en última instancia de una institución en que toda su actividad creadora, sin dejar de estar sometida a esta instancia, desafía a la legitimidad. Igualmente, más de una agresión contra la ortodoxia universitaria procede de los intelectuales situados en los márgenes del sistema universitario y llevados a desafiar la legitimidad, proban-

28. Cf. R. Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, París, Jean-Jacques Pauvert, col. Libérés, pp. 24, 35, 58, 76.

29. Cf. R. Barthes, *op. cit.*: «La verdadera crítica se emplea para rebajar un punto: lo que es banal en la vida no debe revelarse; por el contrario, lo que no está en la obra debe hacerse banal» (p. 22); «¿qué sabe de Freud aparte de lo que ha leído en la colección *Que sais-je?*» (p. 24).

30. «Ciertamente, estas tareas rigurosas y modestas resultan absolutamente indispensables; pero el desorden de Barthes y de sus amigos debe ser también una oportunidad para todos de hacer un serio examen de conciencia» (R. Picard, *op. cit.*, p. 79).

^a Juego de palabras sin equivalente exacto en español: *ménage vs. rémue-ménage*, como sentido de orden vs. sentido de trastorno. [T.]

do así que reconocen suficientemente su veredicto como para reprocharle que no los haya reconocido.³¹

En efecto, cada uno tiene la intuición de que numerosos conflictos, que se emprenden en apariencia en el cielo puro de los principios y de las teorías, deben siempre la parte más oscura de sus razones de existencia, y a veces toda su existencia, a las tensiones latentes o patentes del campo intelectual. ¿Cómo comprender, de otro modo, que tantas querellas ideológicas del pasado nos resulten incomprensibles? La única participación real en los conflictos antiguos asequibles es quizá la que permiten las homologías de posición entre campos intelectuales de épocas diferentes: cuando Proust se dirige a Sainte-Beuve, ¿no es acaso Balzac denunciando al que denominaba Saint-Bévue?^{2b} La razón última de los conflictos, ficticios o fundamentados, que dividen el campo intelectual de acuerdo con sus líneas de fuerza, y que constituyen sin duda alguna el factor más decisivo del cambio cultural, debe buscarse al menos tanto en las determinantes objetivas de la posición de los que a ella se vinculan como en las razones que dan y se dan para vincularse.

El inconsciente cultural

Por último, el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos (temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etcétera). Sus elecciones intelectuales o artísticas más conscientes están siempre orientadas por su cultura y su gusto, interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase. La cultura que incorpora en sus creaciones no es algo que, agregándose de alguna manera a una intención preexistente, permanezca irreductible a su realización, sino que constituye, por el contrario, la condición de posibilidad de la integración concreta de una intención artística en una obra, por la misma razón que la lengua como «tesoro común» es la condición de la formulación de la palabra más específica. Por tanto, la obra es siempre elipse, elipse de lo esencial; sobreentiende lo que sostiene, es decir, los postulados y los axiomas que asume implícitamente, cuya axiomática debe elaborar la ciencia de la cultura. Lo que traiciona el silencio elocuente de la obra es precisamente la cultura (en sentido subjetivo) con la cual el creador participa de su clase, de su sociedad y de su época, y que incorpora, sin saberlo, en sus creaciones en apariencia más irremplazables; son los credos tan obvios que están tácitamente presupuestos, más que explícitamente postulados; son

31. Este tipo de actitud ambivalente es particularmente popular entre las capas inferiores de la *intelligentsia*, entre los periodistas, los vulgarizadores, los artistas en entredicho, los productores de radio y televisión, etcétera; muchas conductas y opiniones tienen su raíz en la relación que los intelectuales mantienen con su pasado escolar y al mismo tiempo con la institución escolar.

^b Juego de palabras intraducible: Saint-Bévue, fonéticamente semejante a Sainte-Beuve, significa «Santo Error». [T.]

las formas de pensar, las formas de lógica, los giros estilísticos, y las contraseñas, existencia, situación y autenticidad ayer, hoy estructura, inconsciente y praxis, que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen, propiamente hablando, el objeto de una elección consciente; es el «*pathos* metafísico» conforme al término de Arthur O. Lovejoy,³² o, si se quiere, la tonalidad de humor que colorea todas las expresiones de una época, aun las más remotas en el campo cultural, por ejemplo la literatura y el arte de los jardines. El acuerdo sobre esta axiomática implícita del entendimiento y de la efectividad es lo que fundamenta la *integración lógica* de una sociedad y de una época. Si la «filosofía sin sujeto» que regresa actualmente con gran estruendo al frente del escenario intelectual, bajo la forma del estructuralismo lingüístico o antropológico, parece ejercer una verdadera fascinación sobre quienes apenas ayer se consideraban en el extremo opuesto del horizonte ideológico, y que la combatían en nombre de los derechos imprescriptibles de la conciencia y de la subjetividad, se debe a que, a diferencia del durkheimismo que resucita bajo la apariencia nueva, desprende menos metódica y brutalmente todas las consecuencias antropológicas de sus descubrimientos, de suerte que resulta posible olvidar que lo que es cierto del pensamiento salvaje es cierto de todo *pensamiento culto*. «Para que los juicios y los razonamientos de la magia sean válidos [escribía Mauss], es preciso que tengan un principio sustraído al examen. Se discute sobre la presencia del maná aquí o allá y no sobre su existencia. En cambio, estos principios de juicios y de razonamientos, sin los cuales no se les cree posibles, son lo que se llama categorías en filosofía. Constantemente presentes en el lenguaje, sin que sean en él necesariamente explícitas, existen de ordinario más bien bajo la forma de hábitos que dirigen la conciencia, en sí inconscientes».³³ Son también principios sustraídos al examen y categorías de pensamiento inconscientes los que fundamentan nuestra aprehensión común del mundo y tratan siempre de insinuarse en la visión científica.

Bachelard habla el mismo lenguaje de Mauss cuando señala que los «hábitos racionales», ya se trate de la «mentalidad euclidiana», del «inconsciente geométrico» vinculado al aprendizaje de la geometría euclidiana, o incluso de la «dialéctica de la forma y de la materia», «son todos ellos anquilosamientos que es preciso superar para volver a encontrar el movimiento espiritual del descubrimiento».³⁴ Sin embargo, en virtud de que el proyecto científico y el progreso mismo de la ciencia suponen el retorno reflexivo sobre los fundamentos de la ciencia y la explicitación de los postulados y de las operaciones que la hacen posible, es sin duda en las obras de arte donde las formas sociales del pensamiento de una época se expresan más ingenua y completamente. También, como lo observa Whitehead, «es en la literatura donde se expresa la visión del mundo concreto. Es, por tanto, la literatura la que debemos considerar, y sobre todo sus formas más concretas, si queremos descubrir los pensamientos profundos de una generación».³⁵ Así, por tomar sólo un ejemplo, la relación que el creador sostiene con el público y que está estrechamente ligada,

32. A.O. Lovejoy, *The Great Chain of Being. A Study of the History of an Idea*, Harvard University Press, 1961, p. 11.

33. M. Mauss, «Introduction à l'analyse de quelques phénomènes religieux», en *Mélanges d'histoire des religions*, XXIX.

34. G. Bachelard, *Le nouvel esprit scientifique*, París, P.U.F., 1949, pp. 31 y 37-38.

35. A.N. Whitehead, *Science and the Modern World*, 1926, p. 106.

como se ha visto, a la situación del campo intelectual en la sociedad y a la situación del artista en este campo, obedece a modelos profundamente inconscientes, en tanto que relación de comunicación naturalmente sometida a las reglas que rigen las relaciones interpersonales en el universo social del artista o de aquellos a los cuales se dirige. Como observa Arnold Hauser, el arte del Oriente antiguo, con la representación frontal de la figura humana, es un «arte que manifiesta y exige respeto»; dirige al espectador un testimonio de deferencia y de cortesía conforme a una etiqueta. Todo arte de corte es un arte cortés que manifiesta en la sumisión al principio de la frontalidad el rechazo de las supercherías de un ilusionismo fácil. «Esta actitud tiene una expresión tardía, pero aún completamente clara, en las convenciones del teatro clásico de corte, en que el autor, sin hacer concesión alguna a las exigencias de la ilusión escénica, se dirige al público directamente, lo apostrofa, de alguna manera, con cada uno de sus gestos y de sus palabras, y no se contenta con evitar volver la espalda al público, sino que manifiesta por todos los medios que toda la acción es una pura ficción, una diversión realizada según las reglas convenidas. El teatro naturalista es una transición hacia el absoluto opuesto de este arte “frontal”, es decir, la película, que, al movilizar al público, lo lleva a los sucesos en lugar de llevar los sucesos a él y de presentárselos, y esforzándose en representar la acción de tal forma que sugiera que los actores se han tomado en vivo, reduciendo la ficción al mínimo».³⁶ Estos dos tipos de intención estética que la obra traiciona en su forma de dirigirse al espectador, se encuentran en afinidad electiva con la estructura de las sociedades en las cuales se integran y con la estructura de las relaciones sociales, aristocráticas o democráticas, que estas sociedades propician. Cuando Scalliger encuentra completamente ridículo que «los personajes nunca abandonen la escena y que los que permanecen silenciosos se consideren como si estuviesen presentes», cuando considera absurdo «comportarse sobre la escena como si no se pudiera oír lo que una persona dice a la otra»,³⁷ ha dejado de comprender las convenciones teatrales que los hombres de la Edad Media consideraban obvias porque eran solidarias con un sistema de elecciones implícitas, las mismas que, según Panofsky, se expresaban en el espacio «agregado»³⁸ de la figuración pictórica o plástica de la Edad Media —yuxtaposición en el espacio de escenas sucesivas—, y que en todo se oponía a las convenciones plásticas y teatrales del Renacimiento y de la edad clásica, a la representación «sistemática» del espacio y del tiempo que se expresa tanto en la perspectiva como en la regla de las tres unidades.

Si se corre el riesgo de sorprender al inscribir en el inconsciente cultural las actitudes, las aptitudes, los conocimientos, los temas y los problemas, en suma todo el sistema de categorías de percepción y de pensamiento adquiridas por el aprendizaje metódico que la escuela organiza o permite organizar, es porque el creador mantiene con su cultura ilustrada, como con su cultura inicial, una relación que puede definirse, según el término de Nicolai Hartmann, como «llevar» y «ser lleva-

36. A. Hauser, *The Social History of Art*, trad. de S. Goodman, Nueva York, Vintage Books, 1957, t. 1, pp. 41-42. [Hay traducción española.]

37. Citado por A. Hauser, *op. cit.*, t. II, pp. 11-12.

38. E. Panofsky, «Die Perspektive als symbolische Form», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, conferencias 1924-1925, Leipzig-Berlín, 1927, pp. 257 y ss.

do», y que no tiene conciencia de que la cultura que posee lo posea. Así, como subraya Louis Althusser,

sería asimismo imprudente reducir la presencia de Feuerbach en los textos de Marx entre el 41 y el 44 a su sola *mención* explícita. Ya que numerosos pasajes reproducen o copian directamente los desarrollos feuerbachianos, sin que el nombre de Feuerbach sea citado en ellos. [...] Pero ¿por qué Marx debía citar a Feuerbach cuando todos lo conocían y, sobre todo, cuando él se había *apropiado de su pensamiento* y pensaba en sus pensamientos como en los suyos propios?³⁹

Los préstamos y las limitaciones inconscientes son sin duda la manifestación más evidente del inconsciente cultural de una época, de ese sentido común que hace posibles los sentidos específicos en los cuales se expresa.

Por ello, incluso, la relación que el intelectual sostiene necesariamente con la escuela y con su pasado escolar tiene un peso determinante en el sistema de sus elecciones intelectuales más inconscientes. Los hombres formados en una cierta escuela tienen en común un cierto «espíritu»; conformados según el mismo modelo, están predispuestos a mantener con sus iguales una complicidad inmediata.⁴⁰ Los individuos deben a la escuela, en primer término, un conjunto de *lugares comunes*, que no son solamente un discurso y un lenguaje comunes, sino también campos de encuentro y campos de entendimiento, problemas comunes y formas comunes de abordar estos problemas comunes: los hombres cultivados de una época determinada pueden estar en desacuerdo sobre los objetos en torno a los cuales disputan, pero al menos están de acuerdo en disputar en torno a los mismos objetos. Ésta es la razón de que un pensador pertenezca a su época, de que esté situado o fechado; éstas son, ante todo, las problemáticas y las temáticas obligadas en que piensa y por las cuales piensa. Se sabe que el análisis histórico a menudo enfrenta dificultades para distinguir entre lo que depende propiamente de la manera específica de una individualidad creadora, y lo que corresponde a las convenciones y a las reglas de un género o de una forma artística y, más aún, al gusto, a la ideología y al estilo de una época o de una sociedad. La temática y la manera propias de un creador participan siempre del tópico y la *retórica*, como un conjunto común de temas y de formas, que definen la tradición cultural de una sociedad y de una época. En virtud de que así es, la obra está siempre objetivamente orientada con relación al medio literario, a sus exigencias estéticas, a sus expectativas intelectuales, a sus categorías de percepción y de pensamiento: por ejemplo, las distinciones entre los géneros literarios, con las nociones de épico, trágico, cómico o heroico, entre los estilos, según tales o cuales categorías de pictórico o de plástico, o entre las escuelas, con oposiciones tales como lo clásico o naturalista, burgués o populista, realista o surrealista, orientan a la vez el proyecto creador —que definen al permitirle *definirse diferencialmente*, y al cual proporcionan lo esencial de sus recursos, pero privándolo de los recursos que otros creadores, en otras épocas, obtuvieron por la ignorancia de estas distinciones— y las expectativas de los espectadores, a los cuales predisponen a desear temas de un tipo determinado y de una

39. L. Althusser, *La revolución teórica de Marx*, México, Siglo XXI Editores, 1967, p. 52.

40. Es obvio que, en una sociedad de intelectuales formados por la escuela, el autodidacto está necesariamente investido de propiedades, todas negativas, que debe tener presentes y cuya marca aparece en su proyecto creador.

manera típica, considerada «natural» y «verosímil» —en la medida en que está de acuerdo con la definición social de lo natural o lo verosímil—, a tratar estos temas.⁴¹

Del mismo modo que los lingüistas acuden al criterio de intercomprensión para determinar las áreas lingüísticas, sería posible determinar *áreas y generaciones intelectuales y culturales* mediante el señalamiento de los conjuntos de cuestiones y de temas obligados que definen el campo cultural de una época: sería, en efecto, dejarse llevar por las apariencias, concluir que hay una falta de integración lógica en todos los casos de divergencias patentes que contraponen a los intelectuales de una época en cuanto a lo que se llama a veces «los grandes problemas del tiempo»; los conflictos manifestados entre las tendencias y las doctrinas disimulan, a los ojos de quienes se incorporan a ellas, la complicidad que suponen y que salta a la vista del observador ajeno al sistema, el *consensus* en el *dissensus* que forma la unidad objetiva del campo intelectual de una época dada, *consensus* inconsciente sobre los puntos focales del campo cultural, que la escuela modela al amoldar lo impensado común a los pensamientos individuales.

El hecho esencial es sin duda que los esquemas intelectuales depositados bajo la forma de automatismos sólo se aprehenden muy a menudo, por un retorno reflexivo, siempre difícil, sobre las operaciones ya efectuadas; se sigue así que pueden regir y regular las operaciones intelectuales sin ser conscientemente aprehendidos y controlados. Un pensador participa de su sociedad y de su época, en primer término, por el inconsciente *cultural* que debe a sus aprendizajes intelectuales y muy particularmente a su formación escolar: las escuelas de pensamiento podrían reunir, más a menudo de lo que parece, pensamientos de escuela. Esta hipótesis tiene una confirmación ejemplar en el célebre análisis de las relaciones entre el arte gótico y la escolástica que propone Erwin Panofsky. Lo que los arquitectos de las catedrales góticas toman prestado, sin saberlo, de la escuela, es un *principium importans ordinem ad actum*, o incluso un *modus operandi*, es decir, «un método original de proceder que debe imponerse de inmediato al espíritu del laico cada vez que entre en contacto con la escolástica».⁴² Así por ejemplo, el principio de clarificación (*manifestatio*), esquema de presentación literaria descubierto por la escolástica, que desea que el autor haga palpable y explícito (*manifestare*) el ordenamiento y la lógica de su propósito —nosotros diríamos su «plan»—, rige también la acción del arquitecto y del escultor; como es posible comprobar al comparar el *Juicio Final* del tímpano de Autun con los de París o Amiens, en donde, a pesar de una riqueza de motivos muy grande, reina la más extrema claridad,

41. Schücking muestra hasta qué punto es profunda y duradera la huella de la escuela: «Los grandes creadores y los grandes revolucionarios no son una excepción en este campo, y permanecen encerrados en el respeto por las obras que admiraron en su adolescencia y que aprendieron a apreciar. Muy a menudo, tal respeto tarda mucho tiempo en desaparecer; a veces, nunca desaparece. Resulta sorprendente ver cuán frecuentemente los más grandes poetas consideraban con reverencia a algunos de sus predecesores, que la posteridad no sólo colocó por debajo de ellos sino que incluso consideró como sus exactos opuestos. Así, Rousseau creía realizar un acto de extrema audacia cuando colocaba su *Nouvelle Héloïse* al lado de la *Princesse de Clèves*; igualmente, a todo lo largo de su vida, Byron rindió culto a la obra neoclásica de Pope, al cual el siglo en que él mismo nació había otorgado honores propiamente divinos. La fuerza de las impresiones recibidas durante los años de escuela en ningún caso es tan evidente como en el de Martín Lutero, quien declaró que una "página de Terencio" que estudió en la escuela, valía más que todos los diálogos de Erasmo reunidos».

42. E. Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism*, Nueva York, 1957, p. 28.

gracias al juego de las simetrías y las correspondencias.⁴³ Si esto es así, es porque los constructores de catedrales estaban sometidos a la influencia constante de la escolástica, «fuerza formadora de hábitos» (*habit-forming force*), la cual, entre 1130-1140 y alrededor de 1270, «poseía un verdadero monopolio de la educación» en un área de unos ciento cincuenta kilómetros alrededor de París: «Es muy poco probable que los constructores de las estructuras góticas hayan leído a Gilbert de la Porée o a Tomás de Aquino en sus textos. Pero estaban expuestos a la influencia de la escolástica de mil otras formas, independientemente del hecho de que su actividad los pusiera automáticamente en contacto con quienes concebían los programas litúrgicos e iconográficos. Habían ido a la escuela; habían escuchado los sermones; habían podido asistir a las *disputationes de quolibet*, las cuales, al tratar de todas las cuestiones del momento, se habían vuelto acontecimientos sociales muy semejantes a nuestras óperas, nuestros conciertos, nuestras conferencias públicas; habían podido mantener contactos fructíferos con los hombres ilustrados en numerosas ocasiones».⁴⁴ Se sigue de ello, observa Panofsky, que la conexión que une el arte gótico y la escolástica es «más concreta que un simple “paralelismo”, y sin embargo más general que esas “influencias” individuales (y muy importantes) que ejercen inevitablemente, sobre los pintores, escultores o arquitectos, los consejeros eruditos». Esta conexión es una «auténtica relación de causa y efecto» que opera por la difusión de lo que puede llamarse, a falta de otro término mejor, un hábito mental al devolver a este cliché usual su sentido escolástico preciso de «principio que regula el acto», *principium importans ordinem ad actum*.⁴⁵ «Fuerza formadora de hábitos», la escuela proporciona a quienes han estado sometidos a su influencia directa o indirecta, no tanto esquemas de pensamiento específicos y particularizados, sino esta disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse en campos diferentes del pensamiento y de la acción, que se puede denominar *habitus* cultivado.

Así, para explicar las homologías estructurales que descubre entre campos de la actividad intelectual tan alejados entre sí como la arquitectura y el pensamiento filosófico, Erwin Panofsky no se contenta con invocar una «visión unitaria del mundo» o «un espíritu del tiempo», lo que vendría a designar lo que es preciso explicar, o, peor aún, a pretender que se da como explicación lo mismo que se trata de explicar; propone una explicación en apariencia más ingenua y sin duda más fuerte: en una sociedad en que la transmisión cultural está monopolizada por una escuela, las afinidades subterráneas que unen las obras de cultura ilustrada (y al mismo tiempo, las conductas y los pensamientos) tienen su principio en la institución escolar, investida de la función de transmitir conscientemente (y así, por una parte, inconscientemente) el inconsciente, o, con más exactitud, de producir individuos dotados de este sistema de esquemas inconscientes (o profundamente sumergidos) que constituye su cultura. Sin duda, sería ingenuo detener ahí la búsqueda de la explicación, como si la escuela fuera un imperio dentro de un imperio, como si la cultura encontrara en ella su comienzo absoluto; pero sería también ingenuo ignorar que, por la lógica misma de su funcionamiento, la escuela modifica el contenido y el espíritu

43. *Loc. cit.*, p. 40.

44. *Loc. cit.*, p. 24.

45. *Loc. cit.*, pp. 20-23.

de la cultura que transmite, y olvidar que tiene como función expresa transformar la herencia colectiva en inconsciente individual y común: vincular las obras de una época con las prácticas de la escuela es, por tanto, darse uno de los medios de explicar no sólo lo que ellas proclaman, sino también lo que traicionan en tanto que participan de lo simbólico de una época o de una sociedad.

Así, a condición de tomar por objeto el proyecto creador, como encuentro y ajuste entre determinismos y una determinación, la sociología de la creación intelectual y artística puede rebasar la oposición entre una estética interna, que se impone tratar la obra como un sistema que lleva en sí mismo su razón y su razón de ser, que define en sí mismo, en su coherencia, los principios y las normas de su desciframiento, y una estética externa que, muy a menudo al precio de una alteración reductora, se esfuerza en poner la obra en relación con las condiciones económicas, sociales y culturales de la creación artística. De hecho, toda influencia y toda restricción ejercidas por una instancia exterior al campo intelectual es siempre *refractada* por la estructura del campo intelectual: así por ejemplo, la relación que un intelectual mantiene con su clase social de origen o de pertenencia está mediatizada por la posición que ocupa en el campo intelectual, en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia (con las elecciones que implica) o inclinado a repudiarla y a disimularla con vergüenza. Así, los determinismos sólo se vuelven determinación específicamente intelectual al reinterpretarse, según la lógica específica del campo intelectual, en un proyecto creador. Los acontecimientos económicos y sociales sólo pueden afectar una parte cualquiera de este campo, individuo o institución según una lógica específica, porque al mismo tiempo que se constituye bajo su influencia, el campo intelectual les hace sufrir una conversión de sentido y de valor al transmutarlos en objetos de reflexión o de imaginación.