El punto de encuentro entre las obras y la sociología

Jean-Claude Passeron

(Traducción Pablo Venegas)

Condenado por la posición final a la generalidad precoz del planteamiento, afortunadamente me he visto libre de la obligación de síntesis por los presidentes de las comisiones que anteriormente informaron, con diferentes estilos pero igualmente eficaces, de los debates en torno a cada uno de los temas de estas jornadas. Además, Howard Becker acaba de ofrecernos una lección magistral que bien merece una conclusión: cómo una teoría sociológica, la de las interacciones cuyo sistema define un «mundo social del arte», puede suscitar, organizar y hacer inteligible la descripción de un momento actual del mundo de las artes plásticas.

No obstante debemos, si no concluir, por lo menos clausurar. Raymonde Moulin, presidenta de la asociación francesa de sociología, cuya voluntad ha hecho de estas jornadas un simposio internacional de sociología del arte, elaboró un programa de debates que ha permitido examinar metódicamente las obras de investigación actuales así como descubrir, con el placer de la improvisación, las primeras piedras de las nuevas construcciones. Si me permiten la satisfacción de dar mi impresión como oyente, lo haré desde la posición del personaje del Ingenuo, esperando pacientemente y durante mucho tiempo que la sociología del arte cumpla totalmente el doble contrato que le impone su nombre. Todo ello teniendo en cuenta, naturalmente, que se reafirme como conocimiento sociológico alcanzando una aportación de inteligibilidad de la misma calidad y de la misma manera que en otros ámbitos, *pero también* que este conocimiento sociológico sea específicamente el conocimiento de las obras en tanto que obras de arte y de sus efectos en tanto que efectos estéticos, es decir, que pueda identificar y explicar los procesos sociales y los rasgos culturales que contribuyen a construir el *valor artístico* de las obras —que, después de todo,

constituye un hecho social tan inevitable como cualquier otro, por el hecho de estar demostrado por el reconocimiento social.

El conocimiento del arte como complemento culto de la celebración de las obras

Incluso las personas de edad no necesariamente avanzada pueden haber conocido otra época de la sociología del arte en la que, ya fuera en los libros o simposios que trataran del tema, la obra de arte era el niño querido y la sociología el pariente pobre. Período de vacas flacas para sociólogos indiscretos, fue a la vez la edad de oro de la historia del arte que, con un pasado largo y tortuoso, en aquel momento incorporaba majestuosamente la seguridad positivista de sus métodos en la expectativas indiscutibles de su proyecto humanista.

No es que esta historia del arte repudiase, en la forma alcanzada, enriquecerse con conocimientos sociológicos que podrían explicar la génesis y el significado de las obras así como las condiciones históricas de su creación y difusión, sino que precisamente se trataba en todo momento de conocimientos anexos y anexados, de conocimientos periféricos subordinados a un pre-supuesto primordial, mantenido fuera del alcance de cualquier cuestionamiento empírico y lejos de toda curiosidad impertinente, el del valor de las obras de arte que fueron llamadas a asumir una función estética dentro de la historia de la cultura. Las iconografías e iconologías podían haber sido detalladas y alimentadas por la contribución de las ciencias sociales, pero se quedaban en *ancillae operis*, al servicio del valor de la obra, es decir, de un *factum* axiológico en el cual unos esbozaban la teoría estética —ni mejor ni peor que la de los filósofos— y los otros, más consecuentes, reconocían que eludía sus razones de valor enfrentándose con su método interpretativo. «Trato de explicar el significado de las obras que tienen valor, y no su valor», decía en esencia Panofsky cuando se obligaba a responder moderadamente sobre este asunto. Esto, después de todo, es mejor que caer en la ilusión de creer que se ha dado a conocer el valor artístico de un mensaje cultural por haber conseguido describir o explicar su estructura: es en todo momento la estética espontánea lo que llena los vacíos del razonamiento con la ayuda positiva de la filosofía del momento.

Pero seamos claros: mientras las ciencias humanas no actúen mejor o de manera

diferente, el sociólogo del arte deberá ser consciente de lo que le debe a la historia del arte de la primera mitad del siglo y, solo por citar ejemplos al azar, a las cuestiones teóricas de Erwin Panofsky o de Ernst Gombrich, de Elie Faure o de André Chastel, quienes abrieron el análisis estético a la dimensión social e histórica de las obras, de la creación y del gusto. Evidentemente, sigue existiendo la insatisfacción del interrogador ingenuo: más que de una sociología de la constitución de los valores artísticos y de sus cambios, o de una sociología de los efectos del valor estético en un público y la manera bajo la cual manifiestan el poder la obra, se trata, desde este punto de vista, de una historia retroactiva de la creación de las obras ya legitimadas y de su recepción legítima, que de por sí se considera adecuada. Así, la historia social de los géneros, de las formas y de las formaciones artísticas, de los grupos de expertos o de clientes, de las fuentes, de las series y de los comentarios solamente interviene como un aumento del deleite erudito cuya función es complementar y, por decirlo de algún modo, ornamentar el análisis de las obras, aceptadas *post eventum* en su evidencia como obras e interpretadas en su situación óptima de recepción, es decir, con la máxima intensidad significativa.

Sin embargo, ¿podemos suponer que el significado que así toman las obras a los ojos y en el discurso del erudito capaz de atribuirse, por la investigación histórica, el «buen» contexto de interpretación, es decir, el más rico, basta para agotar la morfología social y la historia de las percepciones estéticas? La preferencia de la historia de las artes plásticas por el aspecto del significado que ha dejado más huellas literarias o filosóficas, como el significado «doctrinal», el significado «asertórico» de la pintura, conduce no solamente a dar preferencia al arte de ciertas épocas y ciertas forma de arte —como podemos observar en Panofsky— sino, de manera más general, a dejar fuera de la descripción y del significado o toda una serie de recepciones mínimas, secundarias o aberrantes que sin embargo han permitido y constituido históricamente la mayor parte de la acción de las obras como valores artísticos. Para restituir a los «falsos sentidos» y los «contrasentidos» su derecho a tener un significado diferente del predeterminado —para entenderlos en su reivindicación de ser percepción estética con pleno derecho a cualquier recepción desde el momento en que se confirma que actúa como tal, ya que con ello contribuye a constituir el valor de una obra—, en pocas palabras, para completar empíricamente el programa de una «estética de la recepción», era necesario aceptar sin restricciones mentales toda la contribución de la

sociología, es decir, la plena utilización de las tipologías, principios de análisis y métodos de investigación que esta disciplina de investigación extendió a principios de siglo en todas las direcciones y en todos los productos de la vida social.

El viejo acoso del sentido cultural de las obras: el valor de la obra se queda en el camino

En el cambio de siglo, el ímpetu juvenil de las ciencias humanas en auge intensificó los hábitos reverentes de una historia del arte y de la literatura que hasta el momento había sabido unir, para el deleite de los practicantes cultos, aunque no sin ambigüedades sobre el fundamento de su poder estético, la celebración erudita de las obras y de su valor con el conocimiento devoto de su génesis y de su significado. En aquel momento, sociología y antropología, lingüística y semiología, psicoanálisis e historia de las mentalidades, dentro de un bello desorden —que, si no fue efecto del arte, al menos influyó de algún modo en la evolución de las artes—, concurren a desencantar y desmembrar el mundo milagroso de las obras y de su culto. «Cultura» o «ideología», «simbolismo» o «lenguaje» se disputaron el derecho conceptual de extender su manto sobre este campo de escombros. A propósito, algunos críticos y hermeneutas saqueadores incluso aprovecharon la conmoción para colarse en el personaje de autor, consiguiendo transmutar el análisis de los procesos de escritura en procedimientos de la escritura literaria y, aún más a menudo, la manipulación sociológicamente advertida del acontecimiento artístico o la cancelación provocadora del contenido plástico de la obra, en obra de arte: el afán de legitimidad no es nunca tan grande como cuando el estado de creador legítimo parece no tener herederos y el derecho de la obra queda como bien mostrenco.

Marxista o no, estructuralista o funcionalista, o incluso cualquiera de esas opciones combinadas con eclecticismo, la sociología ejerció con coraje su papel dentro de esta partida de *strip-poker*, en la que la caída de las prohibiciones permitía también desplegar inteligibilidades nuevas como las luchas o las disputas personales. De hecho, la sociología no fue la última en eliminar algunos tabús del análisis de las obras poniendo en evidencia sus funciones sociales, aunque, al hacer esto, encontró más «resistencias» que el psicoanálisis en el desenmascaramiento de los significados que estaban pudorosamente silenciados o ignorados en la práctica de las obras de arte. **Parece que** la legitimidad social de un poder —aun simbólico— pretende con más

fuerza ocultar el fondo que la superficie de cada uno: vayan a saber por qué, cuando se dice «el rey está desnudo», esto provoca más agitación que cuando se trata de descubrir lisa y llanamente las pulsiones del «ello». La cuestión es que este alboroto teórico abre para todos un derecho de libre asociación entre estructuras formales de la obra y estructuras antropológicas o estrategias sociales de su elaboración, entre funciones internas de los elementos de la obra y funciones externas de su recepción, de su uso o de su comentario.

El problema del valor artístico de la obra solamente consigue oscurecerse más sepultándose en los laberintos de la semiótica o los claros múltiples del funcionalismo estructural. La permisividad generalizada que enriquece caleidoscópicamente el conocimiento antropológico del significado y de la estructura de las obras de arte como obras culturales a menudo solamente sirve para perder más eficazmente dentro del bosque de los análisis a un Pulgarcito más inoportuno que nunca por la ingenuidad exasperante de su pregunta directa: ¿por qué demonios algunas estructuras, y no otras con las mismas funciones, tienen este efecto *sui generis* de producir una experiencia artística, una experiencia del valor y de la jerarquía de los valores estéticos, que los métodos empíricos de objetivación obligan a considerar real y específica? La sociología de la literatura que, más que otras ramas de la sociología de las obras, en aquel momento multiplicó y diversificó sus enfoques descriptivos sobre las relaciones entre los textos de las obras y las estructuras simbólicas de la sociedad de las que extrae el significado y halla el principio de sus ecos, revela un efecto paradójico totalmente característico del período: fue —inmediatamente surgieron voces en contra— el valor de la obra de arte lo que jugaba a ser *l'Arlésienne* mientras que la sociología se vio ascendida hasta el rango de mensajera cosmonáutica, sobrevolando y comentando, desde muy lejos y muy alto, las relaciones entre estructuras de obras y estructuras sociales.

Admitamos, por ejemplo, que la «cosificación» constituye una experiencia social equivalente a la que define la «búsqueda, en un mundo degradado, de valores auténticos por el héroe problemático» de la novela moderna. ¿Somos entonces más capaces de explicar, por esta «homología de estructuras» (o por esta estructura fundamental que opera a la vez en el plano de la sociabilidad de las sociedades de mercado y en el plano del argumento de la obra), el poder de ser percibido como un

mensaje artístico que impone una «gran novela» a diferencia de las obras secundarias que utilizan la misma homología? Lucien Goldmann dirigió incansablemente esta roca de Sísifo en todas las direcciones, ya fuera para salvar una tipología de novelas impuesta por el análisis de las formas novelescas o para arrebatar a la categoría totalitaria «fetichización de la mercancía» modalidades o períodos con probabilidades de dar cuenta de la diferencia. Este es el inconveniente de la fotografía aérea: desde esa distancia solamente podemos distinguir en la sociedad y su morfología un mapa en que los relieves son demasiado aproximativos para arriesgarse a ser descubierto en un error flagrante de correspondencia o afinidad con la textura de las obras. Ya sabemos que actualmente los satélites espías alardean de poder identificar un balón de fútbol, aunque los que descifran su información saben de antemano que en el mundo sublunar hay balones de fútbol y que estos son diferentes de las coliflores al mirarlos de cerca.

La sociología de la novela desarrollada por Goldmann a partir de Georges Lukàcs y de René Girard solamente la tomamos como ejemplo por la influencia que ejerció. Y también por la honestidad y la lucidez teóricas de su autor: Goldmann no consideraba que estaba en paz con el problema relegado. Un testimonio de ello son sus esfuerzos por darle al menos una apariencia de solución: como es comprensible, **es el contenido óptimo en significado social**, la «máxima coherencia» realizada por el autor en la construcción de la trama y de personajes de los significados unidos u opuestos por la experiencia social de una época que aportaría la clave del valor artístico de las «grandes obras». Un hábil juego de manos para dar la impresión de haber sacado al «otro» de uno mismo: el lugar y la fórmula de la transmutación de la sustancia social en valor artístico siguen sin poder expresarse. ¡Y cuántas objeciones comparativas! *¿Qué es el Tercer Estado?* ¿Es ideológicamente menos coherente que *El contrato social*? ¿La cantidad de contenido cultural **de lo que** aparecía en la agenda cultural del *Figaro* sobre la vida parisina es menos rica, en términos de coherencia, que la de las novelas de Proust? No conseguiremos nunca, por muy ágil que sea el prestidigitador, poner de manifiesto la forma artística que impone a la percepción algunas estructuras de signos de una variación cuantitativa (o estructural) que opere en el material extraliterario a partir del cual la colocación de signos literarios extrae sus referentes reales o presumibles. Por otra parte volvemos a encontrar, si no la misma conciencia de la dificultad, al menos la misma evitación en todas las corrientes sociológicas que giran en torno a la obra. Cuando actualmente las obras de la escuela

«sociocrítica» nos alertan del «discurso social», del «rumor en voz alta» de la infraliteratura de la que el escritor saca sus invitaciones a frasear, ya que, como dicen, construimos frases a partir de otras frases, y nunca a partir de la observación de los objetos, vemos claramente el campo de descripción que se abre ante el sociólogo metódico de la creación literaria, el del trasmundo de la escritura que rebosa por todas partes de «intertextualidad» estricta. Pero la lista de «sociogramas» de una época y la detección de sus avatares en la trama de las obras nos plantean la misma cuestión: nada dentro de la estructura de estos sociogramas predispone a unos a iniciar la obra y a los otros no, ni su calidad como estereotipo ni su originalidad relativa, ni su apoyo social o su recurrencia ideológica, ni su significado antropológico, ni siquiera su combinación atípica.

Sociología de las obras y «relativismo cultural» : la doble tarea de una sociología de los valores

Sin duda habrá quien diga que esos son problemas obsoletos. Yo diría más bien que a base de permanecer sin solución, se han eliminado por desgaste —es la única manera en que los problemas demasiado insistentes pueden despejar el piso de la investigación que no gusta de atascarse ni de patinar. Es el panorama transformado que actualmente presenta la sociología del arte por la diversidad tranquilamente asumida de sus abundantes empresas: abertura (**apertura**) de sus métodos a las aportaciones de la antropología, de la economía o del psicoanálisis; especificación técnica de la descripción del funcionamiento interno de las obras: musicología e iconografía penetran los enfoques sociológicos mientras se refina el análisis de las obras literarias bajo la influencia de la corriente «formalista» convertida en estructuralismo dentro del análisis lingüístico de la «literariedad»; ampliación de la investigación en las formas artísticas hasta entonces ignoradas y extensión de la problemática de la obra, de su legitimidad y de sus funciones sociales en toda la gama de producciones simbólicas, los menos como los más legítimos; movilización de los esquemas conceptuales desarrollados sobre otros objetos por la teoría sociológica —profesión, clasificación, institución, comunicación, código, recepción, interés, apuesta, carrera, estrategia, campo, transacción, competencia, marca, legitimidad, etc.— para identificar y caracterizar a todos los actores y todas las interacciones, las sistematicidades de funcionamiento como los conflictos de interés que construyen, de su nacimiento a su

reconocimiento, los avatares significativos del porvenir de la obra. Esta conferencia nos convencería, si fuese necesario, de que ya nos encontramos en un tercer período de la sociología del arte: ¿se trata del del sincretismo tranquilo? No obstante espero que me permitan no sacrificar con el uso lo que quisiera que llamase «posmoderna» a la época en la que entramos, como parece que ya es costumbre cada vez que se hace referencia actualmente a lo que todavía queda poco claro y que no es más que una dificultad en la capacidad de formulación de un locutor demasiado apresurado.

Digamos simplemente que hoy observamos acuerdos de principio que acumulan los métodos y los logros de la investigación que han resistido frente a la meteorología **de la moda**; y, más sorprendente todavía, entre las posiciones que siguen siendo antagonistas o los instrumentos conceptuales originalmente incompatibles, una convivencia muy alegre posibilitada por el regreso **hasta mayor información** de las opciones teóricas que se acumularon mucho tiempo atrás como condiciones previas puntillosas sobre el derecho a investigar. Una configuración eminentemente favorable para que la investigación avance sin preocuparse demasiado por los cierra-filas teóricos: al igual que la humanidad, el investigador tiene derecho «a plantearse únicamente problemas que puede resolver». Una configuración ambigua también, ya que, dejados en el fondo del armario, los malentendidos al respecto que se conservan demasiado tiempo bajo llave son totalmente capaces de causar estragos a distancia.

En principio tres acuerdos me parece que son unánimes, por lo menos superficialmente. *En primer lugar*, todos los investigadores, se pongan el manto teórico que se pongan, actualmente rechazarían, hablando del análisis de hechos artísticos como hechos culturales, la distinción entre una culturología interna y una culturología externa —en el sentido que Saussure logró imponer de manera póstuma, bajo pena de excomunicación teórica, la separación entre «lingüística interna» y «lingüística externa». El sociólogo del arte tiene todo el derecho, y posiblemente todavía más motivos, a hacer lo mismo que el sociolingüista: reintroducir en la descripción de un sistema lingüístico la consideración de los equilibrios que este debe a su pertenencia a sistemas culturales o sociales. Admitimos que la sociología del arte solamente existe si puede obligarse a establecer relaciones entre las estructuras de la obra y las funciones internas de sus elementos con las estructuras del mundo social en que su creación, su circulación y su recepción significan algo o ejercen alguna función. Así, es como decir a

la vez, contra la sociología externalista, que el análisis de los efectos o de los contextos sociales del arte llama al análisis estructural interno de las obras, y más concretamente las obras singulares, ya que no puede llevarse a cabo como análisis comodín de una práctica simbólica anónima sin riesgo de autoanulación; y, contra el formalismo internalista encarnizado, que el análisis interno de la «literaridad» o de la iconicidad pictórica debe encontrar en la estructura del texto o del icono suficientes razones y las preguntas pertinentes que la obligan y la guían en el análisis externo del funcionamiento de las obras como funcionamiento cultural.

En segundo lugar, y por corolario, actualmente la obra ya no se interroga mucho bajo la regla de acero de un formalismo inmanentista que impuso en cierto momento, por lo menos en Francia, buscar el significado propiamente literario o pictórico de la obra dentro del «sistema autónomo de su coherencia interna», a riesgo, como sucede demasiado a menudo, de dejarse llevar por la arbitrariedad interpretativa del hermeneuta cuando se trataba de formular *in fine* y *ex cathedra* el sistema connotativo que reflejaba la plenitud de su significado artístico. El «formalismo ruso» se utilizó durante mucho tiempo como garantía de una autonomización del análisis literario que le era totalmente extraño: «si la obra literaria constituye un sistema, la literatura también constituye uno», decía por el contrario Tynianov; y sobre todo, si la «función constructiva» de un elemento de la obra literaria es su «posibilidad de relacionarse con otros elementos», el análisis funcional consiste en describir asimismo las relaciones de un elemento de la obra literaria con elementos parecidos pertenecientes a otras obras-sistemas o a «otras series diferentes de la serie literaria» ("función autónoma") aparte de sus «relaciones con otros elementos del mismo sistema» ("función sínoma") (ibídem). Procedentes de la historia y de la teoría literarias, las conclusiones argumentadas de una «estética de la recepción» también pasaron por ahí: «horizonte de expectativas», «previsibilidad e imprevisibilidad», «automatización y singularización de la percepción», «contexto de lectura», «intertextualidad» e «interdiscursividad», «pacto narrativo» y otros analizadores contextuales reintrodujeron en el texto de la obra, con la actividad del lector rehabilitado, el significado interactivo que define la suma de sus lecturas y la acción de reconstrucción de las expectativas socialmente condicionadas que lo convierten en texto en práctica. Por citar solamente un ejemplo, la exigencia del «principio de perceptibilidad» y su control mediante el recurso del «archilector»

procedente de la estilística estructural de Michaël Riffaterre cumple con creces las exigencias propiamente sociológicas de la investigación sobre la recepción que solamente puede prestar a la obra sus efectos demostrados.

En tercer lugar, el acto de relacionar el texto de la obra con el contexto social de su funcionamiento renunció a la ambición profética de decir de una vez y de manera lapidaria el conjunto del significado y de la estructura de la obra mediante una relación desenvuelta con las estructuras macrosociológicas de una sociedad supuestamente presente en conjunto en cada uno de sus rincones. Fácilmente admitimos que esta ambición integral que nunca pudo hacer otra cosa más que destilar y extraer la quinta esencia de la teoría del «reflejo» no produce más que un significado plausible e incontrolable sin llegar a dar a conocer ninguna particularidad de las obras y de su valor. La teoría del «campo artístico» y de sus articulaciones con el resto de campos sociales que relaciona el análisis de las estrategias con un sistema de «posiciones», o la del «mundo social del arte» definido por la identificación de las interacciones pertinentes a la producción social del valor artístico que actualmente proporcionan un marco de descripción y de conceptualización en el que la caracterización de los comportamientos de los actores y los usos del arte imponen enfoques empíricamente controlables.

No obstante observaremos —si es necesario dejar concluir el Ingenuo con sus expectativas testarudas respecto a la sociología del arte— que en todos estos enfoques que tienen la ventaja de acumular conocimientos y sin condiciones previas, que se esconde una cuestión semiprohibida, semitratada, entre las líneas de los análisis. Tanto en la teoría de la legitimidad cultural como en la del *labelling*, el valor de la obra de arte se pone a la vez en juego como hecho social del reconocimiento del valor (¿qué sería de hecho una sociología del arte que pretendiese ignorar la estructura axiológica de su hecho primero?) y se mantiene fuera de juego como principio explicativo de los comportamientos relacionados con él (¿qué sería de hecho una sociología que aceptase explicar lo social mediante algo diferente de lo social?). Para ver los síntomas que produce desde siempre esta ambivalencia inscrita en el núcleo de cualquier sociología de la constitución de valores, diría fácilmente que nunca es bueno reprimir demasiado profundamente el complejo axiológico: trabajando en silencio, solamente se extravía con más facilidad el manipulador aturdido de los hechos

de valor. Todos los días vemos que el «relativismo cultural», rápidamente invocado en el asunto, unas veces experimenta una regresión hacia lo que llamaría «el hiperrelativismo del escolar», que sería el olvido juvenil y lúdico de que los valores son, así como otros hechos sociales, hechos que imponen su objetividad al observador sociólogo, y otras veces abre, sin ninguna coherencia lógica, un camino apologético hacia la valoración arbitraria de las formas simbólicas próximas emocionalmente al que hace la valoración, pero cuyo funcionamiento social no ha dado lugar o todavía no ha dado lugar a su reconocimiento como valores. El «relativismo cultural» que sirve, tanto para el sociólogo como para el etnólogo, como norma reguladora de la interpretación no podría, sin verse invertida su función científica, servir como técnica de rehabilitación popularista. Y dejaría de servir, dicho sea de paso, como **ge**, como coartada del esnobismo erudito, que no obstante adora tomar ese desvío autodestructivo para basar en la equivalencia universal de todos los valores el valor inigualable de lo *kitsch* o *rubbish*, de lo mínimo o del *happening*, del *nihil*, o de la *tuchè*.

Pero volvamos al vado de nuestro problema: *hic Rhodus, hic salta*. La lección de Durkheim en *Las formas elementales de la vida religiosa* fue que podemos tomar como objeto la frontera, objetivable por el rito, entre lo profano y lo sagrado con el fin de examinar las formas y las fuerzas sociales que producen esta diferencia de valor negándose a buscar en la naturaleza o la estructura de los objetos sagrados las razones suficientes de su sacralización —como tendían a hacerlo, desociologizándose, las teorías animistas o naturistas de la religión. La primera parte de esta lección es un logro del método sociológico: el relativismo cultural que incumbe al descriptor en su descripción de los valores jamás podría autorizar a dejar fuera de la descripción el hecho de que, objetivamente, en los comportamientos sociales hay una manifestación de una relación con los valores. De un modo aún más explícito, Max Weber se empeñó en demostrar que la «neutralidad axiológica» no excluía, sino que imponía al sociólogo y al historiador la «relación con los valores» como instrumento interpretativo en la construcción y la descripción de los hechos de valor cultural. La segunda consecuencia de la lección de Durkheim, admitámoslo, desconcierta al sociólogo del arte. Ciertamente, nadie reprochará a la sociología religiosa de Durkheim el considerarse como hecho social el hecho del valor religioso negándose a convertirse él mismo en teología. Pero ¿será lo mismo para su negativa a relacionar la función social del rito con la disposición interna de la creencia o de su discurso, por

ejemplo con el análisis de la estructura del mito, que Durkheim reenvía amablemente a la arbitrariedad del entramado simbólico? Habríamos perdido a Lévi-Strauss. Es demasiado caro pagar el rechazo de la filosofía de la religión o del arte en lugar de dejarle el monopolio del derecho de examinar en su estructura el objeto de la creencia religiosa o estética. Vemos en qué punto el purismo sociológico corre el riesgo de convertirse en **sociologismo**.

Los hechos de valor social no plantean únicamente al sociólogo una cuestión de «producción de la creencia» en que el contenido de la creencia se convertiría en un «objeto en general = x», identificando y confundiendo todos los que son compatibles con el ejercicio de las funciones de la creencia. Entre las diferentes sociologías del valor, es sin duda la sociología del arte la que se enfrenta de manera más directa a los límites descriptivos de la sociología, aunque solamente sea porque la hipótesis de la no pertinencia de las estructuras singulares de la obra en relación con sus efectos o sus usos sociales encuentra más rápidamente la negación de los hechos. Cualquier sociología de los valores aborda en realidad dos cuestiones, sin que la segunda se reduzca a la primera. La tarea es, una vez formulada de manera general, movilizar el conocimiento de los poderes sociales y de las alquimias simbólicas de la legitimación para explicar la *producción social de las diferencias de valor*, aunque esta última expresión abarca, para observarlos más de cerca, dos procesos diferentes: la producción de un valor más o menos elevado acorde con un objeto o un símbolo («valor» con el significado de un «equivalente simbólico general»); aunque también la producción de valores singulares de un tipo diferente, socialmente interpretados como distintos o inconmensurables y tratados de manera diferente en los comportamientos que hacen referencia a ellos. Las sociologías de la producción de la creencia (religiosa, moral, política, educativa, estética, etc.) solamente tienen en común la primera tarea explicativa: la teoría de la legitimidad participa proporcionando una idea regulativa. La segunda tarea, sociológica a la vez que semiótica, exige un trabajo específico a cada sociología de los valores especializada. Aquí, la estructura de un simbolismo determinado deja de ser la estructura genérica que basta para explicar el ejercicio de la función. La estructura simbólica de una obra, es decir, de una singularidad, no es la de una ética, una soberanía o una ideología profesional: la gimnasia del análisis debe cumplirla, sea cual sea la dificultad de movimiento para el sociólogo apresurado.

Esto sería no tratar el valor artístico como el valor que se encuentra socialmente en los hechos de creación y de recepción, sino tratarlo como cualquier otro valor social o tratar a cualquier otro valor social como a este. La estructura propia de los objetos simbólicos cuyo curso del mundo social produce el valor artístico como valor cultural, haciéndolos entrar en una esfera particular de legitimidad, no puede ser indiferente o ineficaz para el proceso de legitimación que establece el valor insustituible de una obra singular. Cuando nos arriesgamos con suficiente audacia para ir en esa dirección, vemos cómo se acusa a la sociología del arte de «reductora» cada vez que se retira ante el obstáculo, y los devotos denunciadores se apresuran a transferir a la cuenta de lo «inefable» el interrogante imprudentemente dejado a disposición de los sacerdotes del culto de las obras o del «milagro del arte».

Jean-Claude Passeron

EHESS-CNRS - Centre de Recherche en Sociologie de l'Art et de la Culture

2, rue de la Charité, 13002 Marseille