

CAMPO DE PODER, CAMPO INTELECTUAL Y HABITUS DE CLASE

En su forma tradicional, la literatura está limitada al estudio ideográfico de casos particulares, que no se dejan descifrar solo porque se continúa considerándolos tal como "exigen" serlo, es decir, en sí y por sí. La historia de la literatura, siempre en su forma tradicional, ignora casi completamente el esfuerzo por volver a insertar la obra o el autor individual en el sistema de las relaciones que constituye la clase de los hechos (reales o posibles), de los que forma parte sociológicamente. No es casualidad. El hecho es que cualquier percepción estructural se topa con un obstáculo epistemológico, es decir, con el individuo inmediato, *ens realissimum* que exige ser pensado como existencia separada y reclama en consecuencia una perspectiva sustancialista. Ahora bien, en el caso de la historia literaria, este individuo inmediato se vuelve una individualidad "creativa", cuya originalidad, deliberadamente cultivada, está hecha especialmente para suscitar el sentimiento de la irreducibilidad y de la atención reverencial.⁸⁷ También la tradición positivista se deja imponer tal objeto preconstituido (el artista individual o la obra individual, que es lo mismo bajo apariencias diversas). De esta manera, se continúa concediendo lo esencial a la ideología romántica del

87 "La causa más evidente de una obra de arte es su creador, el autor; en consecuencia, la interpretación de las obras a través de la personalidad y la vida del escritor es uno de los métodos más antiguos y más afirmados de la historia literaria". Con estas palabras R. Welleck y A. Warren abren el capítulo dedicado a la biografía en su *Theory of Literature*, New York. Harcourt, Brace and Co., 1956, p. 63. [Teoría de la literatura. Madrid, Gredos, 1968].

genio creador visto como individuo único e insustituible, y los biógrafos que para darse una apariencia científica, exhiben infinitos documentos pacientemente exhumados, se condenan a la suerte de aquellos geógrafos que por el escrúpulo de ser fieles a lo "real" están destinados, como dice Borges, a trazar un mapa tan grande como el país mismo.

La ruptura con las nociones previas es la condición para construir el objeto científico. Pero esta ruptura solo puede llevarse a cabo mediante la ciencia del objeto, que simultáneamente es ciencia de aquellas nociones previas contra las cuales la ciencia construye su objeto. Esto vale en sociología del arte y de la literatura más que en cualquier otro campo. Así como las normas de la "buena educación" social son la base de la relación "distinguida" con la obra de arte,⁸⁸ también las teorías espontáneas que se imponen a la investigación tradicional son el producto de las condiciones sociales de las que el sociólogo debe hacer ciencia. De modo tal que los obstáculos para una adecuada construcción del objeto científico entran en el objeto de la ciencia adecuada. Por eso, para comprender plenamente la teoría de la biografía como integración retrospectiva de toda la historia personal del artista en un proyecto estético, o bien para comprender la representación de la "creación" como expresión de la personalidad artística en su individualidad, es necesario reubicar estas teorías dentro del campo ideológico al que pertenecen. Tal campo ideológico expresa, de manera más o menos transfigurada, la posición de una particular categoría de escritores en la estructura del campo intelectual; campo intelectual que, por su parte,

88 Sería fácil mostrar cómo la manera tradicional de afrontar y tratar a los escritores y a sus obras depende de las normas sociales que conforman la actitud del *amateur* esclarecido y del entendedor distinguido. Las mismas normas excluyen, como infracciones a las reglas de las buenas maneras y del buen gusto, todas las tentativas de remitir a los escritores y sus obras a las condiciones sociales de producción, y condenan como reductivos y vulgares (en el doble sentido del término) todos los intentos de objetivación científica. La "crítica creadora" y la lectura estructural no recibirían hoy tan calurosa acogida si no hubieran permanecido ligadas, mucho de cuanto podría hacer creer su ostentación de científicidad, a las normas mundanas que imponen tratar obras y autores tal como ellos quieren ser tratados, al menos en la época romántica, es decir, como "hijos de las propias obras" (basta pensar en el debate, que luego se hizo un lugar común en las disertaciones, sobre las relaciones entre la biografía ideal, que se libera solo en la obra, y las peripecias anecdóticas de la existencia real).

esta incluido en un tipo específico de campo político, que atribuye a la fracción intelectual y artística una posición determinada.

El interés por la persona del escritor y del artista aumenta a medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y, correspondientemente, se eleva el *status* (y el origen social) de los productores de bienes simbólicos.⁸⁹ Pero recién con el romanticismo la vida del escritor pasa a ser ella misma obra de arte y, en cuanto tal, entra en la literatura (pensemos en Byron, por ejemplo). Precisamente porque los escritores románticos viven, casi bajo la mirada de la posteridad, una vida cuyos mínimos detalles son dignos de ser recogidos en autobiografía, precisamente porque –gracias al género literario de las “memorias”– reunifican todos los momentos de la propia existencia integrándolos en un proyecto estético reconstruido; en fin, porque hacen de su vida una obra de arte y un objeto de obra de arte, estos escritores provocan una lectura biográfica de su obra e invitan a concebir la relación entre obra y público como una comunión personal entre la “persona” del “creador” y la “persona” del lector. Pero, más profundamente, el culto romántico de la biografía es parte integrante de un sistema ideológico al que pertenecen también el concepto de “creación” como expresión irreducible de la “persona” del artista, o la utopía, grata tanto a Flaubert como a Renan o Baudelaire, de un “mandarinato intelectual”, sistema ideológico basado en un aristocratismo de la inteligencia y una representación carismática de la producción y de la recepción de las obras simbólicas⁹⁰.

89 A partir del Renacimiento, en la medida en que se desarrolla la producción libre para el mercado, y el artista no depende más de las corporaciones, el interés se desplaza desde la obra del artista a su persona y a su poder creativo, que se manifiesta con más evidencia en cualquier esbozo o fragmento que en la obra terminada (cfr. A. Hauser, *Social History of Art*, London, Routledge and Kegan, 1962, vol. 2 ps. 46-74). [*Historia social de la literatura y el arte*, Madrid, Guadarrama, 2a. ed., 1969]. Una historia social de la biografía, de las condiciones de su desarrollo, de los modelos y de las normas a que ha obedecido en las distintas épocas, de las teorías espontáneas sobre la producción literaria y artística que la biografía, implícita o explícitamente, ha aplicado como así también de las funciones que ha desarrollado, semejante historia sería una contribución importantísima a la sociología del conocimiento, y también a la teoría del conocimiento científico del arte y de la literatura.

90 Aparentemente, la escuela del arte por el arte rompe con la tradición romántica que establecía una relación de simbolización recíproca entre obra y vida. En realidad, ella no hace más que...

No sería difícil mostrar que de esos mismos principios deriva aún hoy la representación que los intelectuales se hacen del mundo social y de su función en tal mundo. No hay que maravillarse si casi todas las investigaciones, en el campo de la historia del arte y de la literatura, mantienen con el “creador” y su creación la misma relación mágica que la mayoría de los “creadores” ha mantenido con la propia desde el romanticismo en más. El desdén que se tiene hoy en día por las investigaciones biográficas, o el entusiasmo por los métodos de análisis interno a las obras dependen una vez más del rechazo de los métodos sospechosos de disolver la “originalidad creadora” reduciéndola a sus condiciones sociales de producción. Una investigación que realmente buscara romper con la ideología carismática de la “creación” y de la “literatura creadora”, se cuidaría mucho de dejarse imponer, en la definición de su objeto, los mismos límites que la biografía. Tales límites están implícitos en la elección de aislar una obra individual o la obra de un autor dado o un aspecto particular de una y otra (“la filosofía política de de Vigny”, por ejemplo), antes de haber situado el *corpus* así constituido en su campo ideológico y la posición ocupada en el campo intelectual por el grupo de agentes que lo ha producido. En otros términos, no hay una preocupación por determinar en primer lugar la función de tal *corpus* en el sistema de las relaciones de competencia y conflicto entre grupos situados en posiciones diversas en el interior de un campo intelectual que, a su vez, ocupa una determinada posición en el campo de poder.

Ocasionalmente en el análisis estadístico ciertas taxonomías pre-constituidas o formales son aplicadas con empirismo ingenuo a esta o a aquella “población” de escritores o artistas, concebida como una simple colección de entidades separadas: se neutralizan así las relaciones

...racionalizar, si así puede decirse, el proceso de esteticización de toda la existencia que ya era evidente en el dandismo. Esta racionalización se lleva a cabo sometiendo siempre de manera más total la vida a las exigencias de la obra y convirtiendo sistemáticamente las aventuras personales en “experiencia” estéticas (“la única posibilidad de éxito está en cultivar y exasperar el propio temperamento”, decía Flaubert). Con este fin se recurre a técnicas de concentración y de ascetismo o se acentúan tendencias patológicas o se exploran situaciones límite aptas para revelar aspectos originales de la personalidad o para suscitar sentimientos insólitos.

más significativas entre las propiedades pertinentes de los individuos y de los grupos. Solo si se es consciente de este riesgo es que el análisis estadístico puede llegar a ser un instrumento de ruptura eficaz. La mayor parte de los análisis estadísticos se aplica en cambio a muestrarios pre-constituidos, de los que están parcial o totalmente excluidos los escritores "menores" o marginales (ya sea desde el punto de vista estético o desde el político, como "la bohemia"). Ahora bien, con tales criterios resulta imposible encontrar los principios que han seleccionado la población examinada, es decir, las leyes en base a las cuales se accede al campo intelectual y se tiene éxito en él; se vuelve así igualmente imposible comprender el significado real de las constantes encontradas. Además, de este modo se corre el peligro de dar razón a los sostenedores más ingenuos del método ideográfico, porque semejantes análisis, en el mejor de los casos, captan solo las tendencias más generales del conjunto del campo intelectual: por ejemplo, la elevación global del nivel de formación universitaria de los escritores en el Segundo Imperio, o bien el crecimiento, bajo la Tercera República, del porcentaje de escritores provenientes de las clases medias y con cátedras universitarias.

En conclusión, en este caso como en otros, es inútil esperar que la estadística genere sus mismos principios. Solo un análisis estructural de los sistemas relacionales que definen un estado del campo intelectual puede conferir al análisis estadístico toda su eficacia y verdad, proveyéndole los principios para clasificar los hechos teniendo en cuenta sus propiedades más pertinentes, o sea sus propiedades posicionales.

Además, el análisis estadístico, al menos en un primer momento, puede basarse solo sobre las informaciones más directamente accesibles. Es decir, se funda sobre los datos que, en las biografías o en las autobiografías, están recogidos según criterios no muy explícitos ni sistemáticos, pero generalmente conformes a los principios que definen la manera legítima de enfrentar la obra de arte. Es por eso que el análisis estadístico corre siempre el riesgo de dejarse imponer, al menos en sus *lagunas*, el modo dominante de representar la creación artística. Las monografías universitarias tienden a otorgar a la formación secundaria y universitaria un espacio infinitamente menor que el que dedican a la

primera educación, más aún, a las primeras experiencias: para ellas, en efecto, no se trata tanto de tendencias en formación, sino de peculiaridades innatas. Buscan precisamente en la infancia las primeras manifestaciones de una "invención creadora", precisamente mientras suponen que ésta no es reducible a sus determinaciones particulares.

La misma fe en la irreducibilidad de la creación y en la autonomía absoluta de las preferencias estéticas impulsa sin dudas a atribuir un peso mucho menor a las de posición políticas que a las estéticas, omitiendo casi siempre la recolocación de unas y otras en el sistema respecto del cual se establecen y se definen, o sea el sistema de las diversas tomas de posición en competencia recíproca.

Los biógrafos más ingenuamente hagiográficos han defendido el gusto por las correspondencias de tipo metafórico, sin preocuparse por sistematizarlas (cabe pensar en las variaciones literarias sobre las afinidades electivas entre el "alma" del escritor y las virtudes atribuidas por la tradición literaria a un paisaje, una tierra o una estirpe). Es un gusto que puede aún inspirar la investigación semi-erudita de correlaciones directas entre "una cierta característica de la biografía y ciertas características de la obra, como por ejemplo entre el gusto preromántico por la meditación en un cementerio y una infancia de hijos de pastores, educados en el campo. Pero hay trampas aun más insidiosas. El análisis sociológico se expone a caer en los impecables errores de una sociografía hiperempírica sobre todo cuando, para escapar a la acusación de reduccionismo, se encuentra haciéndole la competencia a la historiografía tradicional en su mismo terreno, y multiplicando las características sociológicamente pertinentes que deben ser tomadas en consideración, a la búsqueda de un sistema explicativo que dé cuenta de cada obra en su individualidad. El análisis sociológico debería en cambio reconstruir la jerarquía de los sistemas de factores pertinentes, porque el problema es dar cuenta de un campo ideológico correspondiente a una determinada estructura del campo intelectual.⁹¹

91 Todos los peligros aquí descritos amenazan particularmente el proyecto (actualmente en curso de realización) de un fichero universal de los escritores y de los artistas, que pueda ser sometido a un tratamiento estadístico. Se siente la necesidad de acumular en forma...

Un análisis como el Sartre sobre Flaubert aparenta romper con esta tradición dominante, porque se esfuerza por reconstruir cómo los determinismos sociales plasman, con mediaciones sucesivas, la individualidad del artista Sartre pretende identificar las condiciones sociales que producen la singularidad de un autor y de una obra. Desde esta perspectiva, los factores directamente visibles son los determinantes de clase, tal como se realizan refractándose en las particularidades de una estructura familiar y de una historia individual. Pero, de esta manera, Sartre corre el riesgo de imputar únicamente a estos factores individualizados las prácticas y las ideologías de *todo* escritor que pertenezca a un campo intelectual dotado de una estructura determinada. Más exactamente, tales sistemas de sistemas de factores determinan ideologías y prácticas de todo escritor que ocupe un campo dado (pasado, presente y futuro) una posición estructuralmente equivalente a la del escritor considerado. Por lo demás, el esfuerzo por remontarse al principio generador y unificador de las experiencias biográficas sería perfectamente legítimo si no se inspirara en una filosofía de la conciencia (particularmente evidente en el lenguaje del análisis),⁹² que se vuelve creíble solo gracias a la potencia evocadora de una autobiografía por delegación.

... manipulable, sin necesidad de acudir continuamente a las fuentes, todas las informaciones sociológicamente pertinentes a propósito de escritores y artistas que pertenecen a campos profundamente diferentes, sin que esto signifique prejuzgar los sistemas explicativos en que podrían entrar tales datos. Esta situación impone que surja un acuerdo provisional sobre una definición "semi-positivista" de los principios de selección y clasificación de los datos disponibles, porque se trata ante todo de proveer una información lo más homogénea y detallada posible, en consecuencia, susceptible de un análisis comparativo. Pero es evidente que solo el análisis de la estructura de cada campo particular puede hacer evitar los errores en que se caería aplicado mecánicamente un sistema estándar de selección y clasificación a campos dotados de estructuras tan diversas entre sí.

92 Por ejemplo, a partir de las primeras páginas: "*experimenta* la burguesía como la propia clase de origen"; "ningún niño burgués puede *tomar conciencia* por sí solo de la propia clase" (J.P. Sartre, *La conscience de classe chez Flaubert*, en "*Les Temps modernes*" n. 240, mayo 1966, ps. 1921.1951 y n. 241, junio 1966, ps. 2133-2153). "Gustave está *convencido* de que su padre debe su fortuna al propio mérito"; "*tiene dificultad en entender* que los analfabetos tengan algún derecho a salir de su miseria / ... "; "El hijo de un *self-made-man* está inclinado evidentemente a *pensar...*"; "el niño / ... / *se siente* obscuramente rechazado", "contra la disgregación que lo amenaza, no cesa de...

El hecho es que el análisis sartreano depende de la interminable y desesperada tentativa de integrar toda la verdad objetiva de una condición, de una historia y de una obra individuales, en la artificial unidad de un "proyecto originario". En particular, Sartre quiere integrar en tal unidad todas las características dependientes de la pertenencia de clase, mediada por la estructura familiar y por las experiencias biográficas relativas: según esta lógica no es la condición de clase la que determina al individuo, sino que es el sujeto quien se determina a partir de la toma de conciencia, parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase. Esta filosofía de las correlaciones entre las condiciones de existencia, la conciencia y las prácticas o las ideologías, se revela especialmente en la insistencia con que Sartre ve en el período de crisis de los años 1837-1840 (un solo momento de la historia biográfica) una especie de principio primero, preñado de todos los desarrollos sucesivos. ¿Qué es esta crisis tan analizada, sino una especie de *cogito* sociológico, acontecimiento constitutivo, substraído a la historia y capaz de arrancar a la historia las verdades que él funda: *pienso a la manera burguesa, luego ¿soy burgués?* "A partir de 1837 y en los años '40 Gustave tiene una *experiencia* capital para la orientación de su vida y de su obra; experimenta en sí y fuera de sí la burguesía como su propia clase de origen (...)" . Debemos ahora seguir el movimiento de este *descubrimiento* tan cargado de consecuencias ⁹³ ". Es evidente cuán lejos estamos aquí de la teoría sobre la relación entre estructuras sociales y estructuras de la conciencia, que se expresaba en el célebre análisis de las relaciones "entre los representantes políticos y literarios de una clase y la clase representada

...exigir la integración total"; "está en grado de *captar* esta comunidad que lo ha producido, que lo nutre y lo exilia, como un quasi-objeto cuyos vicios se le aparecen poco a poco (...). En resumen, *vive* con malestar su propia condición" (p. 1922) (el subrayado es nuestro).

93 J. P. Sartre, *op. cit.*, p. 1921 (el subrayado es nuestro). El mismo planteo de la investigación, en su doble movimiento, expresa esta filosofía de la biografía como sucesión de acontecimientos, una sucesión que en último análisis se revela aparente, porque ya está toda contenida en potencia en la crisis desde la cual se desarrolla: "Para tener de ella una idea clara, debemos recorrer esta vida una vez más, desde la adolescencia hasta la muerte. Volveremos entonces a los años de crisis (1838-1844) que contienen en potencia todas las líneas de fuerza de este destino" (p. 1935). En *El ser y la nada*, analizando la filosofía esencialista que encontraba ejemplarmente realizada en la

por ellos". "Lo que los hace representantes de la pequeña burguesía es que *no van más allá*, en cuanto a mentalidad, de donde van los pequeños burgueses en sistema de vida; que, por lo tanto se ven teóricamente impulsados a los mismos problemas y a las mismas soluciones a que impulsan a aquellos, prácticamente, el interés material y la situación social." ⁹⁴ En resumen, para Sartre es como si la conciencia no tuviera otros límites sino aquellos que ella misma se da al tomar conciencia de los propios límites; pero de este modo contradice el principio de la teoría del conocimiento social, según el cual son las condiciones objetivas las que determinan no sólo las prácticas, sino también los límites de la experiencia que el individuo puede tener de las propias prácticas y de las condiciones que las definen.

Las monografías de escritores o de artistas, aun aquéllas aparentemente más ricas, dan solo informaciones lagunosas cuando se busca en ellas los documentos necesarios para reconstruir un estado del campo intelectual y político. El hecho es que estas monografías se ubican desde el comienzo en un lugar privilegiado; perciben así solo una porción reducida del horizonte social y en consecuencia no pueden captar, en lo que verdaderamente es, el punto de vista del cual parten todas las perspectivas del campo intelectual y político desarrolladas y analizadas por ellas mismas. Es decir que se les escapa que este punto de vista es una posición inserta en un sistema de relaciones entre posiciones y que, en cuanto tal, destiñe sobre toda *posición* y sobre las *tomas de posición* de las que habla. El único modo de romper con las problemática

monadología de Leibniz, Sartre observa que ella anula el orden cronológico reduciéndolo al orden lógico: paradójicamente, su filosofía de la biografía produce un efecto similar partiendo sin embargo de un comienzo absoluto, que en este caso consiste en el "descubrimiento" producido por un acto de conciencia originario: "Entre estas diversas concepciones no hay orden cronológico; desde su aparición, la noción de "burgués" entra en estado de permanente disgregación y las varias encarnaciones del burgués flaubertiano se dan de una sola vez; las circunstancias hacen emerger una u otra, pero solo por un instante, y siempre sobre el fondo oscuro de esta contradictoria indiferenciación. A los die siete como a los cincuenta años está contra toda la humanidad (...), a los veinticuatro como a los cincuenta y cinco reprocha a la burguesía no constituirse en orden privilegiado" (p. 1949-1950)

94 Carlos Marx, *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires, Polémica, 1972, p. 53 (el subrayado es nuestro).

tradicional –de la que Sartre queda prisionero– es enunciar el campo intelectual (el cual, por grande que pueda ser su autonomía, está determinado, en la estructura y en la función, por el lugar que ocupa en el interior del campo de poder). Se debe constituir tal campo intelectual como un sistema pre-determinado de posiciones, que exige clases de agentes provistos de cualidades determinadas (socialmente constituidas), tal como un mercado de trabajo exige puestos. Entonces la pregunta no será más: “¿De qué manera tal escritor ha llegado a ser lo que es?”, sino: “¿Cuáles debían ser, desde el punto de vista del *habitus* socialmente constituido, las diversas categorías de artistas y escritores en una época dada y en una sociedad dada, para poder ocupar las posiciones pre-dispuestas para ellos por un estado del campo intelectual, y para poder adoptar, en consecuencia, las tomas de posición estéticas o ideológicas ligadas objetivamente a las posiciones ocupadas?”

Sin pretender exponer sistemáticamente y menos aun aplicar enteramente la teoría que estamos proponiendo⁹⁵, quisiéramos definir aquí los principios de la inversión metodológica que se nos presenta como la condición para una ciencia rigurosa de los hechos intelectuales y artísticos, tomando a modo de ejemplo la escuela del arte por el arte (en consecuencia, Flaubert). Tal ciencia entraña tres momentos necesarios y estrechamente relacionados, que captan igual número de niveles de la realidad social similmemente conectados. En primer lugar, un análisis de la posición de los intelectuales y de los artistas en la estructura de la clase dirigente (o respecto de ella, cuando no pertenecen a la clase dominante ni por origen ni por condición); en segundo lugar, un análisis de las relaciones objetivas que los grupos en competencia por la obtención de la legitimidad intelectual y artística ocupan en un momento dado en la estructura del campo intelectual. Es oportuno en consecuencia reconstruir las lógicas específicas del campo intelectual y del campo de poder, dos sistemas relativamente autónomos, si bien uno está inserto

95 Sobre estas hipótesis teóricas se ha orientado un conjunto de investigaciones sobre el campo intelectual en Francia entre 1830 y 1914 conducidas con la colaboración de J. C. Chamboredon en el cuadro de un seminario de la Ecole Normale Supérieure, investigaciones que serán luego publicadas.

en el otro. Esta es la condición preliminar para construir la trayectoria social como sistema de *rasgos pertinentes* de una biografía individual o de una clase de biografías, y para poder proceder al tercer y último pasaje, es decir, construir el *habitus* como sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y de las ideologías características de un grupo de agentes. Tales disposiciones encuentran una ocasión más o menos favorable para traducirse en acto en una determinada posición o trayectoria en el interior de un campo intelectual, que a su vez ocupa una posición precisa en la estructura de la clase dominante.

En otras palabras, cuando se trata de explicar las propiedades específicas de una clase de obras, debe buscarse la relación objetiva entre la fracción de los intelectuales y artistas, en su conjunto, y las varias fracciones de la clase dominante: la información más importante nos la da la forma particular que asume esta relación. A medida que el campo intelectual y artístico adquiere autonomía y se eleva simultáneamente el *status* social de los productores de bienes simbólicos, los intelectuales tienden progresivamente a entrar en el juego de los conflictos entre fracciones de la clase dominante por cuenta propia y no ya solamente por poder o por delegación.⁹⁶ Los escritores y artistas se encuentran en una situación de dependencia material y de impotencia política respecto de las fracciones dominantes de la burguesía, de la cual provienen y forman parte por sus relaciones familiares y conocimientos o, al menos, por su estilo de vida: aun en las categorías más pobres de la *intelligentsia* proletarioide, condenadas a la vida bohemia en sus formas menos electivas, el estilo de vida está infinitamente más cerca del de la burguesía que del de las clases medias. En consecuencia, los escritores y

96 Los análisis de Frédéric Antal muestran que, cuando la relación entre los artistas y su público es de dependencia estrecha, como en Florencia en los siglos XIV y XV, las diferencias de estilo entre las obras son casi completamente remisibles a las diferencias entre las visiones del mundo de las varias categorías de consumidores, o sea de las diversas fracciones de la clase dominante (F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, London, Kegan Paul, 1947, p. 4).

los artistas constituyen, al menos a partir del romanticismo, una *fracción dominada de la clase dominante*, que en razón de su posición estructuralmente ambigua está necesariamente obligada a mantener una relación ambivalente tanto con las fracciones dominantes de la clase dominante (los burgueses), como con las clases dominadas (el pueblo), y a hacerse una imagen ambigua de la propia función social. Más exactamente, dado que el mercado literario y artístico, con sus sanciones anónimas, imprevisibles y mutables, puede crear disparidades sin precedente entre los intelectuales, éstos están obligados a identificarse, más o menos claramente, en función de lo que realmente son, es decir, productores de mercancías. De esta relación suya con el mercado depende la imagen que los escritores y artistas se hacen del "gran público", fascinante y despreciado a la vez, en el cual a menudo confunden el "burgués" sometido a las preocupaciones vulgares por los negocios y el "pueblo" abandonado al embrutecimiento de las actividades productivas.

A medida que el campo intelectual y artístico gana en autonomía respecto de las coacciones y de la exigencia directa de las fracciones dominantes de la burguesía, es decir, a medida que se desarrolla un mercado de bienes simbólicos, las características puramente intelectuales y artísticas de los productores de bienes simbólicos (o sea el sistema de los factores asociados a su posición en el campo intelectual) adquieren una mayor fuerza explicativa. Sin embargo, la acción de estos factores no hace más que especificar el factor fundamental, a saber: la posición de los intelectuales y de los artistas en la estructura de la clase dominante. Si esto no es tenido en cuenta, no se puede entender plenamente el significado de las tres posiciones en torno a las cuales se organiza el campo intelectual entre 1830 y 1850 (y, con algún traslamiento, a lo largo de todo el siglo XIX): el "arte social", el "arte por el arte" y el "arte burgués". Es un significado indisolublemente estético y político, por más que pueda variar la autonomía de las tomas de posición estéticas respecto de las políticas en las diversas épocas, con la variación de las relaciones entre la fracción de los artistas y el poder, según la posición en el campo y según la función desarrollada en la división del trabajo in-

telectual. Si en cambio se tiene presente la relación fundamental de pertenencia y de exclusión que caracteriza la fracción de los intelectuales (dominante-dominada), se ve que las tres tendencias de la cultura francesa mencionadas especifican la posición genérica de la relación fundamental.

Más precisamente, a cada posición típica de la relación entre fracción dominada-dominante y fracción dominante corresponden categorías de agentes con diversos tipos de gratificación económica y simbólica, según la relación entre categoría y mercado. Ahora bien, estos parámetros definen en qué grado, objetivamente, la pertenencia de los intelectuales a la clase dominante está más acentuada que su exclusión y viceversa. Correlativamente, los mismos, parámetros indican cómo se configura para cada categoría de agentes de relación objetiva entre la fracción de los artistas y las fracciones dominantes (y, en segunda instancia, entre la fracción de los artistas y las clases dominadas). Los artistas y escritores "burgueses" (DOMINANTES-dominados) gozan del reconocimiento del público burgués (obteniendo de él a veces condiciones de vida casi burguesas) y por ello se sienten autorizados a considerarse portavoces de la propia clase, a la que su obra se dirige directamente.⁹⁷ En cambio los sostenedores del arte "social" (dominantes-DOMINADOS) encuentran en su condición económica y en su exclusión social el fundamento de una solidaridad, cuyo primer principio es siempre la hostilidad hacia las fracciones dominantes de las clases dominantes y sus representantes en el campo intelectual.

Los sostenedores del arte por el arte ocupan en el campo intelectual una posición *estructuralmente* ambigua, por lo que se soportan

97 El mejor índice de la relación de las varias categorías de escritores con las fracciones dominantes es sin dudas la actitud práctica respecto del teatro, forma de arte "burgués" por excelencia. Es por ello que las tentativas teatrales de los sostenedores del arte por el arte en general no tuvieron fortuna. "Solo Bouhlet y Th. de Banville obtuvieron un cierto éxito; algunos, ... como Flaubert y los Goncourt fracasaron clamorosamente; los otros, como Gautier o Baudelaire, se abstuvieron, dejando sin embargo en sus cajones, varios libretos y escenografía que testimonian su deseo de tener éxito en teatro; o bien, como Leconte de Lisle compusieron al final de su carrera algunas obras dignas pero que no agregaron mucho a su fama; o bien, como Renan, escribieron dramas de vasto alcance, imposibles de representar" (A. Cassagne, *Lo théorie de l'art pour l'art en France*, París, Hachette, 1906, p. 140).

de manera doble las contradicciones inherentes a la posición, ya de por sí ambigua, de la fracción intelectual y artística en la estructura de la clase dominante. La posición en que se encuentran los obliga a pensar su identidad estética o política en oposición tanto a los artistas "burgueses" -homólogos de los burgueses en la lógica relativamente autónoma del campo intelectual- cuanto a los artistas "socialistas" o bohemios -homólogos del pueblo-. Según la coyuntura política, estas contraposiciones pueden ser simultáneas o sucesivas.

Los propiciadores del arte por el arte están por estar por eso destinados a formar imágenes contradictorias tanto del propio grupo como de los grupos a los que se oponen. Precisamente porque dividen el mundo social según criterios estrictamente estéticos, se ven obligados a rechazar en una sola clase despreciada tanto al "burgués" obtuso frente al arte, cuanto al "pueblo" prisionero de las preocupaciones materialistas de la existencia cotidiana ("Yo llamo burgués a todo lo que piensa de manera baja", dice Flaubert). Por la misma razón, estos escritores pueden identificarse simultánea o alternativamente, o con el "pueblo" o con una nueva aristocracia: "Con la palabra "burgués" entiendo ya sea a los burgueses en levitón, ya sea los burgueses en mangas de camisa. El pueblo, o mejor la tradición de la humanidad, somos nosotros, sólo nosotros, los literatos".⁹⁸ "Hay que inclinarse delante de los mandarines; la academia de las Ciencias debe reemplazar al Papa". "Si Francia estuviera en manos de los mandarines, en vez de estar dominada al final de cuentas por la muchedumbre, ¿cree que estaríamos donde estamos? ¡Si en vez de esclarecer a las clases inferiores se hubieran preocupado por instruir a las clases altas!"⁹⁹ Obligados a

98 G. Flaubert, Carta a George Sand, mayo 1897, citada por P. Lidsky, *Les écrivains contre la Commune*, París, Maspero, 1970, p. 21. Asimismo: "Burgueses eran prácticamente todos los banqueros, los agentes de cambio, los escribanos, los comerciantes, los tenderos y otros, todo aquél que no formara parte del misterioso cenáculo y ganara prosaicamente la vida". (Théophile Gautier. *Histoire du romantisme*, citado por Lidsky op. cit., p. 20).

99 G. Flaubert, *Cofrespondence*, *passim*, citado por A. Cassane, op. cit., p. 181. Según Maxime Ducamp (*Souvenirs littéraires*, citado por A. Cassagne, *ibid.*), Flaubert "habría querido una suerte de mandarinato que llamase a la cabeza de la nación a los hombres mis inteligentes".

acercarse a los "burgueses" cuando se sienten amenazados en cuanto artistas o en cuanto burgueses por los "desclasados" de la *bohème*, quienes propician el arte por el arte se proclaman solidarios con todo aquél que sea rechazado o excluido por la brutalidad de los intereses y de los prejuicios burgueses: el escritor *bohémien*, el pintor muerto de hambre, el saltimbanqui, el noble venido a menos, la "sirvienta de gran corazón" y tal vez especialmente la prostituta, que en cierto sentido encarna simbólicamente la relación del artista con el mercado. En el burgués odian el cliente inhallable, deseado, y a la vez despreciado, que los rechaza tanto cuanto ellos lo rechazan; pero que ellos rechazan sólo en cuanto son rechazados por él. En el interior del campo intelectual, que es el primer horizonte de todos los conflictos estéticos y políticos, este odio se renueva en el odio por los "artistas burgueses", competidores desleales que obtienen el suceso inmediato y las consagraciones burguesas solo en cuanto reniegan de sí como escritores: "Hay una sola cosa mil veces más peligrosa que los burgueses –dice Baudelaire en las *Curiosidades estéticas*– el artista burgués, creado para interponerse entre el artista y el genio y esconder uno al otro (...) Si se lo suprimiera, el almacenero alzaría en triunfo a Eugene Delacroix". Del mismo modo, en otros momentos, el desprecio de los artistas profesionales por el proletariado literario, celoso de sus éxitos y de su arte, inspira, *en otros momentos*, la imagen que los sostenedores del "arte por el arte" se hacen de la "plebe": "Comprendí que nuestro prefacio a Henriette Maréchal había matado su *piece*. ¡Qué importa! Tengo conciencia de haber dicho la verdad, de haber denunciado la tiranía que las cervecerías y la bohemia ejercen sobre todos los trabajadores pulcros, sobre todas las personas de talento que no se dejan arrastrar por los bodegones; de haber denunciado el nuevo socialismo que en literatura continúa en alta voz la manifestación del 20 de marzo lanzando su grito de guerra: 'Abajo los guantes'" ¹⁰⁰. "Será un prejuicio, pero creo que para ser un hombre de talento es necesario ser un gentilhomme y un burgués respetable. Pienso esto juzgando a Flaubert y a nosotros mismos en comparación

100 E. Y.J. Goncourt, *Journal* 5 de marzo de 1865, citado en Lidsky. *op. cit.*, p. 27.

con los grandes de la bohemia, con su novelista Murger, su histórico Mauselet, su poeta Banville.”¹⁰¹ Los escritores del arte por el arte se comprometen o simpatizan con la revolución en 1848, se inclinan a la indiferencia o al conservadorismo político en el Segundo Imperio y sobre todo durante la Comuna. Pero sus oscilaciones y palinodias dependen siempre y solamente de la transformación estructural de la relación entre fracción intelectual y fracciones dominantes, correlativa a la transformación de las relaciones de fuerza entre las clases: en una categoría de dominantes-dominados, caracterizada por el equilibrio inestable entre la posición de DOMINANTE- dominado y la de dominante-DOMINADO, tal transformación inclina la balanza hacia una u otra posición y hacia tomas de posición relativas, conservadoras o “revolucionarias”.

Artistas que se oponen con igual firmeza tanto al “arte burgués” de Paul Kock, Octave Feuillet, Scribe o Casimir Delavigne, como a la “ruindad socialista” (según la expresión de Flaubert a propósito de los escritores de Proudhon sobre arte), sólo en el arte por el arte y en la escritura por la escritura pueden encontrar un modo de resolver la contradicción interna a su proyecto de escribir *rechazando toda función social*, es decir, todo contenido marcado socialmente. Al mismo tiempo esta teoría, al afirmar el dominio exclusivo (en el doble sentido del término) de los artistas sobre el arte, y al reivindicar *el monopolio absoluto de la competencia propiamente artística, revierte simbólicamente la relación objetiva entre fracción dominante y fracción de los artistas e intelectuales: el precio que éstos deben pagar por la autonomía que les es concedida consiste en estar confinados a prácticas puramente simbólicas, ya sea simbólicamente revolucionarias o revolucionariamente simbólicas*.¹⁰² El culto del estilo por el

101 E. y J. Goncourt, *Journal*, 17 de noviembre de 1868, *ibidem*.

102 Rechazando por filisteas las fracciones no intelectuales de la burguesía y consagrándolas a la indignidad cultural –algo que el arte precedente no había hecho jamás, al menos en tal medida– el arte puro afirma la pretensión del artista a reinar sobre el arte sin concesiones y al mismo tiempo una intención de revancha simbólica: “No sé si en francés existe una página de prosa más bella! ¡Espléndida! Y estoy seguro que le burgués no entiende ni una jota. ¡Mejor!” (G. Flaubert, carta a Renan a propósito de la oración sobre la Acrópolis, *Correspondance*, IV, citado por A. Cassagne, *op. cit.*, p. 394).

estilo mismo equivalente en el campo estético del indiferentismo político y del rechazo, alejado y distante, de cualquier "compromiso". En su origen este culto se constituye *contra* las tomas de posición de los escritores y de los artistas que pretenden asumir explícitamente una función social, ya sea que se trate de glorificar los valores burgueses o de divulgar en las masas los principios republicanos y socialistas.¹⁰³ El arte por el arte, o sea el arte por el artista, hehco sin otra materia más que el arte mismo y destinado sólo a la comunidad artística, es un arte para nada, un arte sobre nada, como dice expresamente un texto de Flaubert citado a menudo: "Lo que me parece bello, lo que me gustaría hacer, es un libro sobre nada, un libro sin conexiones con lo exterior, que se sostenga por sí mismo por la fuerza interna del estilo, tal como la tierra se sostiene en el aire sin sostén, un libro casi objeto, o donde al menos el tema fuera invisible, si se puede. Las obras más bellas son aquéllas en las que hay menos materia (...) donde el estilo es de por sí una manera absoluta de ver las cosas".¹⁰⁴ La metáfora revela involuntariamente que la utopía de la "intelligentsia sin puntos de referencia ni raíz" supone la ignorancia del campo de fuerzas de las que dependen también las prácticas y las ideologías de los intelectuales, fuerzas que jamás se revelan tan claramente como cuando se las intenta desesperadamente negar. ¿Qué otra cosa es en efecto el principio de la escritura reducida a puro ejercicio de estilo, si no la voluntad encarnizada de proscribir del discurso *todas las marcas sociales*, comenzando por las "ideas adquiridas", lugares comunes donde todo un grupo se encuentra para afirmar la

103 "Me meto en mi agujero y aunque se venga el mundo abajo, no me muevo. La acción, cuando no es demente, me resulta cada vez más antipática" (G. Flaubert, carta del 4 de septiembre de 1850, citada por P. Lidsky, *op.cit.*, p. 34). "Los ciudadanos que se acaloran a favor o en contra del imperio o la república me parecen tan útiles como aquellos que discutan sobre la gracia eficaz o la gracia eficiente. ¡La política ha muerto, como la teología! (G. Flaubert, carta a George Sand, fines de junio de 1869, citada por Lidsky; *ibidem*)

104 G. Flaubert, Correspóndanse, carta a Louise Colet, 16 de enero de 1852. En una carta del 15 de julio de 1839 puede leerse: "Pensaba que me habría hecho pensar, y ¡diablos!, no pensé nada. Me fastidiaba pero no es culpa mía, no tengo el espíritu del filósofo de un Cousin o un Pierre Leroux, de un Brillat-Savarin o un Lacenaire". O aún: "La estupidez consiste en querer sacar conclusiones. ¿Qué espíritu con un poco de vigor ha sacado jamás conclusiones? Gocemos del cuadro, es igualmente bueno" (citado por A. Cassagne, *op.cit.*, 263).

propia unidad reafirmando los propios valores y creencias, y donde inevitablemente quien los profesa pone al descubierto la propia posición social y la propia identificación satisfactoria con ella?

El arte "puro" es el resultado inevitable del esfuerzo por vaciar el discurso de todo lo social "no pensado", es decir, vaciarlo tanto de los automatismos del lenguaje, como de las significaciones cosificadas que tienen en el lenguaje su vehículo. Flaubert rechaza lo que llama "estupidez" (y que Sartre, en la época de *El ser y la nada*, llamará "espíritu serio"), o sea la adhesión indiscutida y tranquila a las chaturas católicas o volterianas, materialistas o espiritualistas en las cuales y a través de las cuales se reconocen las diversas fracciones dominantes. Pero este rechazo lleva necesariamente a un discurso que, excluyendo cualquier pretender hablar negándose a decir algo, significa dedicarse a hablar para no decir nada, a hablar para decir la nada, a hablar por hablar, en resumen, al culto de la pura forma.¹⁰⁵ En este punto ya está abierto el camino hacia una verdadera y propia investigación estética, estimulada o determinada por la competencia entre los artistas por obtener el *reconocimiento de la originalidad*, en consecuencia, de la rareza y del valor propiamente estético del producto y de su productor. La lógica de la diferenciación respecto de los otros, que caracteriza en modo específico el campo intelectual y artístico, condena a los escritores y a los artistas a romper continuamente con las normas estéticas en vigor, es decir las únicas que los consumidores potenciales dominan, si se excluyen los otros artistas, los que tienen predisposición a entender si no las nuevas obras así producidas, al menos su intención de ruptura con las normas en vigor.

En cuanto bienes simbólicos, las obras ofrecidas tienen la característica específica de poder ser consumidas sólo por quien posee el código necesario para descifrarlas (es decir, posee las categorías de percepción y de apreciación que se adquieren frecuentando obras producidas en conformidad a tales categorías). En consecuencia, cuanto

105 Una lógica análoga impulsa a la pintura moderna a abrir en el lenguaje mismo de la obra una interrogación sobre el lenguaje, ya sea destruyendo metódicamente ciertas formas convencionales del mismo, ya sea usando en modo ecléctico o casi paródico ciertas formas de expresión tradicionalmente exclusivas, ya sea con el simple desencanto que produce la atención dirigida a la forma en sí misma.

más obedece la producción artística exclusivamente a las exigencias internas de la comunidad de los artistas, tanto más las obras ofrecidas superan las capacidades de recepción de los consumidores potenciales (es decir, los "burgueses"), precisamente porque son producidas negando las normas de producción precedentes y las correspondientes categorías. Resulta consecuentemente mucho más probable un desfase temporal entre el momento de la oferta y el de la demanda. La mística de la salvación en el más allá y el tema del "artista maldito" podrían ser una nueva traducción ideológica de la contradicción que inquieta a este nuevo modo de producción y de circulación de los bienes artísticos: los propiciadores del arte por el arte, obligados a producirse de alguna manera su propio mercado, están destinados a una remuneración diferida, a diferencia de los "artistas burgueses" que pueden contar con un mercado inmediato.

Los sostenedores del arte por el arte, en virtud de su posición en la estructura del campo intelectual, estaban predispuestos a sentir y a expresar de manera particularmente aguda las contradicciones inherentes a la posición de todos los artistas en la estructura de las clases dominantes. Del mismo modo Flaubert, cuyas tomas de posición estéticas y políticas son directamente intercambiables con las de los escritores que se encuentran en la misma posición¹⁰⁶ y que tienen en común con ellos, total o parcialmente, las características fundamentales del origen y de la formación,¹⁰⁷ estaba de alguna manera predispuesto a entrar en el

106 La admirable obra de A. Cassagne (ya citada) da una prueba aplastante de ello ya por efecto de su misma disposición temática (cfr. por ejemplo los juicios sobre el sufragio universal o sobre la instrucción popular en págs. 195 y 198).

107 Sólo la hipótesis de la "armonía preestablecida" entre la posición y quien la ocupa, entre el profesional y su profesión, permite comprender las numerosas coincidencias que se observan en las características sociales y escolásticas de los miembros de la escuela del arte por el arte: casi todos ellos provenientes de familias de grandes médicos de provincia (Bouilhet, Flaubert, Fromentin) o de nobles provincianos menores (Théodore de Banville, Barbey d'Aureville, los Goncourt), han casi todos seguido o emprendido estudios de derecho (de Nanville, Barbey d'Aureville, Baudelaire, Flaubert, Fromentin, Leconte de Lisle) y los biógrafos observan que para uno u otro de ellos el padre "quería una posición social alta", o "quería que fuera médico". Son indicaciones escasas que deberían ser precisadas con observaciones más profundas. Pero se puede observar que los "artistas burgueses" parecen provenir de la burguesía "de negocios" más que de la burguesía "intelectual", mientras que los sostenedores del arte social, especialmente luego de 1850, provienen en buena parte de las clases medias y aun populares.

campo del arte por el arte. Veamos porqué. La estructura de la relación entre la fracción de los artistas y las fracciones dominantes tiene una evidente homología con la estructura de la relación que Flaubert mantiene desde el comienzo con su propia familia y que más tarde tendrá con la propia clase de origen y con el porvenir objetivo que deriva de ella a través de la relación vivida con el padre y con el hermano mayor. Por la misma razón, el análisis de la posición (y de las tomas de posición) de la escuela del arte por el arte *en su conjunto* nos da informaciones respecto de las cuales aun las informaciones sociológicamente más pertinentes obtenidas por Sartre en la biografía de Flaubert resultan de alguna manera redundantes. Redundante la relación de Flaubert con su ambiente familiar, con su clase de origen y en general con sus educadores, basada según Sartre en el resentimiento del niño y del escolar incomprendido: "Está dentro y afuera (...). Mientras esta burguesía se le presenta como ambiente familiar, simultáneamente continúa exigiendo que lo reconozca y lo acepte".¹⁰⁸ "Excluido y comprometido, víctima y cómplice, sufre por su exclusión y al mismo tiempo por su complicidad."¹⁰⁹ He aquí toda la relación de los artistas y de los sostenedores del arte por el arte en particular, con las fracciones dominantes. Redundante también la relación de Gustave con su hermano Aquiles, quien realiza objetivamente la perspectiva objetiva de carrera acorde a su categoría: "Aquiles, el hermano mayor cubierto de honores, el joven heredero imbécil que se alegra con una herencia inmerecida, el médico que razona gravemente junto al cabezal de un moribundo que no sabe salvar, el ambicioso que quiere el poder y se contentará con la legión de honor (...). Así pasará a ser Henry al final de la primera *Education*: (...) el porvenir es suyo, esa es la *gente que se vuelve poderosa*".¹¹⁰ Aquí está toda la relación de los sostenedores del arte por el arte con los artistas burgueses "cuyo éxito, fama clamorosa y también las ganancias alguna vez envidiaron".¹¹¹

Si se observa en cambio bajo qué condiciones específicas los miembros de la Escuela del arte por el arte podían ocupar su posición en

108 J. P. Sartre, *op.cit.* p. 1933.

109 *Ibidem*, p. 1949.

110 *Ibidem*, p. 1943-1944.

111 A. Cassagne, *op. cit.*, p. 139.

el campo, se ve que su característica biográfica más importante era, sin lugar a dudas, ser burgueses y burgueses “desviados” más que desclasados.¹¹² Es necesario ser burgueses, disponer pues de las reservas necesarias para poder resistir a las incitaciones directas de la demanda y esperar las remuneraciones materiales simbólicas *necesariamente diferidas* (a menudo hasta los últimos años de vida y aun más) que el mercado de los bienes simbólicos puede ofrecer a los artistas que no aceptan plegarse a las exigencias inmediatas del público burgués: “Flaubert –dice Théophile Gautier– ha sido mejor que nosotros, tuvo la inteligencia de venir al mundo con un cierto patrimonio, algo *absolutamente indispensable para quien quiera hacer arte*.”¹¹³ No es casual que los pintores y los escritores más innovadores del siglo XIX provengan en su mayoría de las clases privilegiadas: probablemente sus familias y ellos mismos eran más aptos y estaban mejor dispuestos a afrontar la inversión riesgosa y a largo término propia de quien emprende una carrera de artista. Es significativo que Manet y Degas, provenientes de la gran burguesía parisina, no hayan tenido que sufrir de sus padres las advertencias y las amenazas apenas veladas con las que los padres de Cézanne y Monet, pertenecientes respectivamente a la media y pequeña burguesía de provincia, acompañaban sus envíos de dinero.

Por otra parte, también era necesario ser un burgués “desviado”, es decir, en ruptura con las normas y los valores de la propia clase y sobre todo con las perspectivas de carrera objetivamente dispuesto a responder a las expectativas del público burgués y, de todas maneras, ser simultáneamente poco capaz de satisfacerlo, como testimonian por ejemplo los fracasos teatrales de los sostenedores del arte por el arte.

112 Todo parece indicar que precisamente por carecer de las protecciones y de las garantías de que disponían los escritores de la *bohème*, provenientes de las clases medias y provistos de una formación escolar menos completa, terminaron cediendo a las incitaciones del mercado, sacrificando a formas de arte menos exigentes pero más remunerativas.

113 Citado por A. Cassagne, *op. cit.* P. 218. Flaubert, Th. Gautier y Th. De Banville pertenecen a familias de buena posición, con un nivel de vida cómodo, y cuando no son administradores mediocres o malos de sus propios patrimonios (como Baudelaire y Gautier), son casi ricos. Ciertamente, Leconte de Lisle, Louis Ménard, Bouilhet atravesaron períodos duros y tuvieron una juventud difícil, pero luego mejoró su situación (A. Cassagne *op. cit.*, p. 333).

Para explicar esta especie de armonía preestablecida entre posiciones ofrecidas por el campo y quienes las han ocupado, no es necesario invocar el esfuerzo de la conciencia o la iluminación intuitiva que suele llamarse "vocación".

La vocación es simplemente la transfiguración ideológica de la relación objetiva que se establece entre una categoría de agentes y un estado de la demanda objetiva, o si se quiere, del mercado de trabajo.

Un determinado tipo de condiciones objetivas, que implican un cierto tipo de posibilidades objetivas, es interiorizado por una categoría de agentes y produce en ellos un sistema de disposiciones a través de las cuales su relación objetiva con el mercado de trabajo se traduce en una carrera.

No hay práctica tan deliberada y tan inspirada que no tenga objetivamente en cuenta el sistema de las posibilidades e imposibilidades objetivas que definen el porvenir objetivo y colectivo de una clase.

Este sistema resulta luego especificado por factores secundarios, que determinan un tipo particular de *desviación* respecto del haz de trayectorias características de la clase: por ejemplo en el caso de Flaubert, "burgués desviado", la desviación está dada por la *relación con el padre*, en la que se sintetizan todas las características específicas de las condiciones primarias de formación (posición de hijo menor, estudios secundarios mediocres respecto de los del hermano, etc.). A través de la relación con el padre se constituye pues el principio inconsciente de la actitud práctica de Flaubert no solo respecto de sus posibilidades individuales y de aquellas objetivamente ligadas a su clase social, sino también respecto del defasaje entre unas y otras, defasaje a la vez rechazado y asumido, combatido y reivindicado.

El principio unificador y generador de todas las prácticas, y en particular de las orientaciones habitualmente descritas como "elecciones" de la "vocación" o directamente como efectos de la "toma de conciencia", no es otro que el *habitus*, sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas. Como lugar geométrico de los determinismos objetivos y de las esperanzas subjetivas, el *habitus* tiende a producir prácticas (y en consecuencia carreras) objetivamente adherentes a las estructuras objetivas.