

2. EL PUNTO DE VISTA DEL AUTOR

Algunas propiedades generales de los campos de producción cultural

El objeto de un crítico verdadero debería consistir en descubrir cuál es el problema que el autor se ha planteado (sabiéndolo o sin saberlo) y en averiguar si lo ha resuelto o no.

PAUL VALÉRY

La ciencia de las obras culturales supone tres operaciones tan necesarias y necesariamente unidas como los tres niveles de la realidad social que aprehenden: en primer lugar, el análisis de la posición del campo literario (etc.) en el seno del campo del poder, y de su evolución en el decurso del tiempo; en segundo lugar, el análisis de la estructura interna del campo literario (etc.), universo sometido a sus propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir la estructura de las relaciones objetivas entre las posición que en él ocupan individuos o grupos situados en situación de competencia por la legitimidad; por último, el análisis de la génesis de los hábitos de los ocupantes de estas posiciones, es decir los sistemas de disposiciones que, al ser el producto de una trayectoria social y de una posición dentro del campo literario (etc.), encuentran en esa posición una ocasión más o menos propicia para actualizarse (la construcción del campo es lo previo lógico a la construcción de la trayectoria social como serie de posiciones ocupadas sucesivamente en este campo).¹

El lector podrá, a lo largo de todo el texto, sustituir *escritor* por *pintor*, *filósofo*, *científico*, etc., y *literario*, por *artístico*, *filosófico*,

1. Este texto, cuyo propósito consiste en extraer de unos análisis históricos del campo literario que han sido presentados aquí unas propuestas válidas para el conjunto de los campos de producción cultural, tiende a poner entre paréntesis la lógica específica de cada uno de los campos especializados (religioso, político, jurídico, filosófico, científico) que he analizado en otro lugar y que será objeto de una obra próximamente).

científico, etc. (Para recordárselo todas las veces que sea necesario, es decir todas las veces que no hayamos podido recurrir a la designación genérica de *productor cultural*, escogida, sin placer particular alguno, para señalar la ruptura con la ideología carismática del «creador», la palabra *escritor* irá seguida de *etc.*) Lo que no significa que ignoremos las diferencias entre los campos. Así por ejemplo, la intensidad de la lucha varía sin duda según los géneros, y según la escasez de la competencia específica que requieren en cada época, es decir según la probabilidad de la «competencia desleal» o del «ejercicio ilegal» (cosa que sin duda explica que el campo intelectual, incesantemente bajo la amenaza de la heteronomía y de los productores heterónomos, constituya uno de los lugares privilegiados para aprehender la lógica de luchas omnipresentes en todos los campos).

Así, la jerarquía real de los factores explicativos exige invertir el proceso que suelen adoptar los analistas: hay que plantearse no cómo tal escritor llegó a ser lo que fue —corriendo el peligro de caer en la trampa de la ilusión retrospectiva de una coherencia reconstruida— sino cómo, dadas su procedencia social y las propiedades socialmente constituidas de las que era tributario, pudo ocupar o, en algunos casos, producir las posiciones ya creadas o por crear que un estado determinado del campo literario ofrecía (etc.) y dar así una expresión más o menos completa y coherente de las tomas de posición que estaban inscritas en estado potencial en esas posiciones (por ejemplo, en el caso de Flaubert, las contradicciones inherentes al arte por el arte y, más generalmente, a la condición de artista).

EL CAMPO LITERARIO EN EL CAMPO DEL PODER

Muchas prácticas y representaciones de los artistas y de los escritores (por ejemplo su ambivalencia tanto para con el «pueblo» como para con el «burgués») sólo pueden explicarse por referencia al campo del poder, dentro del cual el propio campo literario (etc.) ocupa una posición dominada. El campo del poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o institu-

ciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural en especial). Es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes, como las luchas simbólicas entre los artistas y los «burgueses» del siglo XIX, por la transformación o la conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital que determina, en cada momento, las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas.¹

Auténtico desafío de todas las formas de economicismo, el orden literario (etc.) que se ha ido instaurando progresivamente al cabo de un prolongado y lento proceso de autonomización se presenta como un modelo económico invertido: a quienes entran en él les interesa ser desinteresados; como la *profecía*, y especialmente la profecía de desdichas, que, según Weber, prueba su autenticidad por el hecho de no proporcionar contrapartida alguna,² la ruptura herética con las tradiciones artísticas vigentes encuentra su criterio de autenticidad en el desinterés. Ello no significa que no haya una lógica económica de esta economía cairística basada en una especie de milagro social que es el acto puro de cualquier otra determinación que no sea el propósito propiamente estético: veremos que existen unas condiciones económicas del desafío económico que incita a decantarse hacia las posiciones más arriesgadas de la vanguardia intelectual y artística, y una aptitud para mantenerse en ellas en ausencia de toda contrapartida financiera; y también unas condiciones económicas del acceso a los beneficios simbólicos, que son a su vez también susceptibles de ser convertidos, en un plazo más o menos corto, en beneficios económicos.

1. La noción de campo del poder fue introducida (ver P. Bourdieu, «Campo del poder, campo intelectual y hábitos de clase», *Scolies*, n.º 1, 1971, págs. 7-26) para dar razón de efectos que cabía observar en el seno mismo del campo literario o artístico y que se ejercían, con fuerzas diferentes, sobre el conjunto de los escritores o de los artistas. El contenido de la noción se ha ido precisando poco a poco, particularmente a la luz de las investigaciones llevadas a cabo sobre las grandes escuelas y sobre el conjunto de las posiciones dominantes a las que éstas conducen (ver P. Bourdieu, *La Noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*, op. cit., págs. 375 y siguientes).

2. Ver M. Weber, *Le Judaïsme antique*, París, Plon, 1971, pág. 499.

Habría que analizar, en esta lógica, las relaciones entre los escritores o artistas y los editores o directores de galería. Estos personajes *dobles* (cuya figura paradigmática esbozó Flaubert con el personaje de Arnoux) son aquellos a través de los cuales la lógica de la «economía» penetra hasta lo más profundo del universo de la producción para productores; así, deben concurrir en ellos unas disposiciones absolutamente contradictorias: disposiciones económicas que, en determinados sectores del campo, son totalmente ajenas a los productores, y disposiciones intelectuales muy cercanas a las de los productores, cuyo trabajo pueden explotar en tanto en cuanto sepan valorarlo y promocionarlo. De hecho, la lógica de las homologías estructurales entre el campo de las editoriales o las galerías y el campo de los artistas o los escritores correspondientes hace que cada uno de los «mercaderes del templo» del arte presente unas propiedades cercanas a las de «sus» artistas o «sus» escritores, lo que propicia la relación de confianza y de creencia sobre la que se basa la explotación (ya que los mercaderes pueden limitarse a pillar al escritor o al artista en su propio juego, el del *desintéres estatutario*, para conseguir de él la renuncia que hace posibles sus beneficios).

Debido a la jerarquía que se establece en las relaciones entre las diferentes especies de capital y entre sus poseedores, los campos de producción cultural ocupan una posición dominada, temporalmente, en el seno del campo del poder. Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político. De ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el «arte burgués»), y el principio autónomo (por ejemplo, el «arte por el arte»), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo.¹ El estado de la relación

1. El estatuto del «arte social» es, en este sentido, del todo ambiguo: pese a referir la producción artística o literaria a funciones externas (lo que los partidarios del «arte por el arte» no dejan de reprocharle), comparte con el «arte por el arte» la recusación ra-

de fuerzas en esta lucha depende de la autonomía de que dispone *globalmente* el campo, es decir del grado en el que sus normas y sus sanciones propias consiguen imponerse al conjunto de los productores de bienes culturales y más precisamente a aquellos que, al ocupar la posición temporalmente (y temporariamente) dominante en el campo de producción cultural (dramaturgos o novelistas de éxito) o al aspirar a ocuparla (productores dominados disponibles para tareas mercenarias), son los que están más cerca de los ocupantes de la posición homóloga en el campo del poder, por lo tanto los más sensibles a las exigencias externas y los más heterónomos.

El grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna: cuanto mayor es la autonomía, más favorable es la relación de fuerzas simbólica para los productores más independientes de la demanda y más tiende a quedar marcada la división entre los dos polos del campo, es decir entre el *subcampo de producción restringida*, cuyos productores tienen como únicos clientes a los demás productores, que también son sus competidores directos, y el *subcampo de gran producción*, que se encuentra *simbólicamente* excluido y desacreditado. En el primero, cuya ley fundamental es la independencia respecto a las demandas externas, la economía de las prácticas se basa, como en un *juego de quien pierde gana*, en una inversión de los principios fundamentales del campo del poder y del campo económico. Excluye el afán de beneficio y no garantiza ninguna especie de correspondencia entre las inversiones y los rendimientos monetarios; condena el anhelo de los honores y de las grandezas temporales.¹

Según el *principio de jerarquización externa*, vigente en las regiones temporalmente dominantes del campo del poder (y también en el campo económico), es decir según el criterio del *triumfo temporal* calibrado en función de unos índices de éxito

dical del éxito mundano y del «arte burgués» que lo consagra, despreciando los valores de «desinterés».

1. Cabe comprender en esta lógica que, por lo menos en determinados sectores del campo de la pintura en momentos determinados, la falta de toda formación y de toda consagración académica pueda ser considerada un título de gloria.

comercial (tales como la tirada de libros, el número de representaciones de una obra, etc.) o de notoriedad social (como las condecoraciones, los cargos, etc.), la primacía corresponde a los artistas (etc.) conocidos y reconocidos por el «gran público». El *principio de jerarquización interna*, es decir el grado de consagración específica, favorece a los artistas (etc.) que son conocidos y reconocidos por sus pares y sólo por ellos (por lo menos en la fase inicial de su empresa) y que deben, por lo menos negativamente, su prestigio al hecho de que no hacen ninguna concesión a la demanda del «gran público».

Debido a que proporciona una buena perspectiva del grado de independencia («arte puro», «investigación pura», etc.) o de subordinación («arte comercial», «investigación aplicada», etc.) respecto a la demanda del «gran público» y a las imposiciones del mercado, por lo tanto de la adhesión presumible a los valores de desinterés, el volumen del público (por lo tanto su calidad social) constituye sin duda el indicador más seguro y más claro de la posición ocupada en el campo. La heteronomía, en efecto, surge gracias a la demanda, que puede adquirir la forma del encargo personalizado formulado por un «patrón», mecenas o cliente, o de la expectativa y la sanción anónimas de un mercado. De lo cual se desprende que nada divide con mayor claridad a los productores culturales que la relación que mantienen con el *éxito comercial* o mundano (y los medios para alcanzarlo, como por ejemplo, hoy en día, el sometimiento a la prensa y a los medios de comunicación modernos): reconocido y aceptado, incluso tal vez hasta buscado deliberadamente por unos, es rechazado por los defensores de un principio de jerarquización autónoma como prueba de un interés mercenario por los beneficios económicos y políticos. Y los defensores más acérrimos de la autonomía constituyen como criterio de valoración fundamental la oposición entre las obras hechas para el público y las obras que tienen que hacerse su público. Esta visiones opuestas del éxito temporal y de la sanción económica hacen que haya pocos campos, fuera del propio campo del poder, donde el antagonismo sea tan total (dentro de los límites de los intereses relacionados con la pertenencia al campo) entre los ocupantes de las posiciones extremas: los escritores o los artistas de bandos opuestos pueden, llegando

al límite, no tener nada en común salvo su participación en la lucha para imponer unas definiciones opuestas de la producción literaria o artística. Ilustración perfecta de la distinción entre las relaciones de interacción y las relaciones estructurales que son constitutivas de un campo, pueden no coincidir jamás, incluso ignorarse sistemáticamente, y seguir profundamente determinados, en su práctica, por la relación de oposición que los une.

En la segunda mitad del siglo XIX, época en la que el campo literario alcanza un grado de autonomía que jamás ha conseguido superar desde entonces, tenemos una primera jerarquía según el grado de dependencia real o supuesta respecto al público, al éxito, a la economía. Esta jerarquía principal se solapa a su vez con otra, que se establece (en la segunda dimensión vertical del espacio) según la *calidad social* y *«cultural»* del público abarcado (valorada en función de su alejamiento supuesto del núcleo de los valores específicos) y según el capital simbólico que proporciona a los productores al otorgarles su reconocimiento. De este modo, en el seno del *subcampo de producción restringida* que, al estar dedicado de forma exclusiva a la producción para productores, sólo reconoce el principio de legitimidad específica, quienes cuentan con el reconocimiento de sus pares, indicio presumible de una consagración duradera (la vanguardia consagrada), se oponen a quienes no han alcanzado el mismo grado de reconocimiento desde el punto de vista de los criterios específicos. Esta posición inferior agrupa a artistas o a escritores de edades y generaciones artísticas distintas que pueden poner en tela de juicio la vanguardia consagrada bien en nombre de un principio de consagración nuevo, según el modelo de la herejía, bien en nombre de un retorno a un principio de legitimación antiguo (ver *diagrama* pág. 189).

El no-éxito es en sí ambiguo puesto que puede ser percibido ora como elegido, ora como padecido, y puesto que los indicios de reconocimiento de los pares que separa a los «artistas malditos» de los «artistas fracasados» siempre son inciertos y ambiguos, tanto para los observadores como para los propios artistas: los autores más *desdichados* pueden encontrar en esta indeterminación objetiva el medio de cultivar una incertidumbre en torno a su propio destino, al contar para ello con todas las ayudas institu-

cionales que la mala fe colectiva les proporciona. Además, la institucionalización de la revolución permanente como modo de transformación legítima de los campos de producción cultural hace que la vanguardia literaria y artística se beneficie, desde finales del siglo XIX, de un prejuicio favorable basado en el acuerdo de los «errores» de percepción y de valoración de los críticos y de los públicos del pasado: por lo tanto el fracaso siempre puede buscar algún tipo de justificación en unas instituciones que son fruto de toda una labor histórica, como la noción de «artista maldito» que confiere una existencia reconocida al desfase real o presumible entre el éxito temporal y el valor artístico; y, más extensamente, el hecho de que los agentes o las instancias que son designados o se designan para juzgar y consagrar estén a su vez luchando por la consagración, por lo tanto sean siempre relativos y discutibles, proporciona un apoyo objetivo a la labor de la mala fe gracias a la cual los pintores sin clientela, los actores sin papel, los escritores sin publicaciones o sin público pueden ocultarse su fracaso jugando con la ambigüedad de los criterios del éxito que permite confundir el fracaso electivo y provisional del «artista maldito» con el fracaso a secas del «fracasado». Labor que se va volviendo cada vez más difícil a medida que, con el tiempo y el envejecimiento, el estrechamiento de los posibles que anuncia la repetición de las sanciones negativas hace que se vuelva cada vez más insostenible la prolongación voluntarista de la indeterminación adolescente.

Aun cuando la lógica de la competencia por el rescate, la rehabilitación o la canonización de las obras del pasado acaba proporcionando una especie de «supervivencia» literaria a muchos escritores a los que sus contemporáneos habrían clasificado sin vacilar en la categoría de los «fracasados», no es frecuente un caso tan extraordinario como el de Alphonse Rabbe, autor de un *Album d'un pessimiste*, recientemente reeditado, cuyo retrato esboza Pascal Casanova de la manera siguiente: «Escritor fracasado, olvidado, silenciado por la totalidad de sus contemporáneos, poeta mediocre, nacido en 1788 en Provenza, fracasará en todas sus empresas. Pintor desanimado, crítico de arte falto de talento, músico aficionado, actor cuyo acento meridional condenaba a la comedia, historiador de segunda fila, po-

lítico provinciano, panfletario anónimo, periodista marginal, murió en 1829, dejando una obra póstuma conmovedora, una apología del suicidio, titulada, lógicamente, *Album d'un pessimiste*. Fue nombrado "surrealista en la muerte", un siglo más tarde, por André Breton.¹

De igual modo, en el otro polo del campo, en la parte del subcampo de gran producción, condenada y consagrada al mercedo y al beneficio, una oposición homóloga de la que separa la vanguardia consagrada de la vanguardia se establece, mediante el tamaño y la calidad social del público (parcialmente responsable del volumen de los beneficios), por lo tanto del valor de la consagración que aporta por sus sufragios, entre el arte burgués, provisto de todos los derechos de la burguesía, y el arte «comercial» en estado puro, doblemente devaluado, como mercantil y «popular»: los autores que consiguen asegurarse los éxitos mundanos y la consagración burguesa (particularmente la Academia) se distinguen tanto por su procedencia social y su trayectoria como por su estilo de vida y sus afinidades literarias de quienes están condenados a los éxitos llamados populares, como los autores de novelas rurales, los sainetistas o los *chansonniers*.

El grado de autonomía del campo puede calibrarse a partir de la importancia del efecto de retraducción o de *refracción* que su lógica específica impone a las influencias o a los mandatos externos y a la transformación, incluso hasta la transfiguración, a los que somete a las representaciones religiosas o políticas y a las imposiciones de los poderes temporales (la metáfora mecánica de la refracción, evidentemente muy imperfecta, sólo vale aquí negativamente, para alejar de la mente el modelo, más impropio aún, del reflejo). También puede ser calibrado a partir del rigor de las sanciones negativas (descrédito, excomunión, etc.) que se infligen a las prácticas heterónomas como la sumisión directa a unas directivas políticas o incluso a unos requisitos estéticos o éticos, y sobre todo a la vigencia de las incitaciones positivas a la resistencia, incluso a la lucha abierta contra los poderes (ya que la misma voluntad de autonomía puede conducir a tomas de po-

1. P. Casanova, *Liber*, n.º 9, marzo de 1992, pág. 15.

sición opuestas según la naturaleza de los poderes a los que se opone).

El grado de autonomía del campo (y, con ello, el estado de las relaciones de fuerzas que en él se instauran) varía considerablemente según las épocas y las tradiciones nacionales.¹ Depende del capital simbólico que se ha ido acumulando a lo largo del tiempo a través de la acción de las generaciones sucesivas (valor otorgado al nombre de escritor o de filósofo, licencia estatutaria y casi institucionalizada para poner en tela de juicio los poderes, etc.). En el nombre de este capital colectivo los productores culturales se sienten con el derecho o con la obligación de ignorar las demandas o las exigencias de los poderes temporales, incluso de combatirlos invocando en su contra sus principios y sus normas propias: cuando están inscritas en estado de potencialidad objetiva, o incluso de exigencia, en la *razón específica* del campo, las libertades y las audacias que serían insensatas o sencillamente impensables en otro estado del campo o en otro campo se convierten en normales, incluso banales.²

El poder simbólico que se adquiere a través de la obediencia a las reglas de funcionamiento del campo se opone a todas las formas de poder heterónimo que algunos artistas o escritores, y, más ampliamente, todos los poseedores de capital cultural —ex-

1. La forma que adopta la dependencia de los campos de producción cultural respecto a los poderes económicos y políticos depende mucho sin duda de la distancia real entre los universos (que puede medirse a partir de indicios objetivos tales como la frecuencia de los pasos inter y sobre todo intrageneracionales de un universo a otro, o a partir de la distancia social entre las dos poblaciones desde el punto de vista de los orígenes sociales, de los lugares de formación, de las alianzas matrimoniales o demás, etc.), y también de la distancia en las representaciones mutuas (que puede variar desde el anti-intelectualismo de los países anglosajones hasta las pretensiones intelectuales, en determinado sentido igual de peligrosas, de la burguesía francesa).

2. La autonomía no se reduce, como vemos, a la independencia permitida por los poderes: un grado alto de libertad permitido al mundo del arte no queda automáticamente marcado por afirmaciones de autonomía (piénsese por ejemplo en los pintores ingleses del siglo XIX, respecto a los cuales se ha llegado a decir que debían el no haber llevado a cabo las mismas rupturas que los pintores franceses de la época al hecho de que, a diferencia de estos últimos, no estaban sometidos a las tiránicas imposiciones de una academia todopoderosa); inversamente, un grado alto de imposición y de control —a través por ejemplo de una censura muy estricta— no implica necesariamente la desaparición de toda afirmación de autonomía cuando el capital colectivo de tradiciones específicas, de instituciones originales (clubes, periódicos, etc.), de modelos propios es suficientemente importante.

peritos, mandos intermedios, ingenieros, periodistas-, pueden acabar recibiendo como contrapartida de los servicios técnicos o simbólicos que prestan a los dominantes (especialmente en la reproducción del orden simbólico establecido). Este poder heterónimo puede estar presente en el propio seno del campo, y los productores más totalmente dedicados a las verdades y a los valores internos resultan considerablemente debilitados por esta especie de «caballo de Troya» que representan los escritores y artistas que aceptan doblegarse a la demanda externa.

Una vez dicho lo que antecede, la sumisión nunca es tan total como hace que lo parezca la visión polémica cuando trata a todos los escritores conservadores como a meros *portavoces*. No hay mejor ilustración —porque permite el razonamiento a *fortiori*— del efecto de refracción ejercido por el campo que el caso de los escritores más visiblemente sometidos a las necesidades externas —las que ejercen los poderes políticos, conservadores o progresistas, o las de los poderes económicos, que pueden influir directamente o por mediación del éxito de público o de prensa, etc.: la lógica de la polémica política, cuya sombra todavía planea sobre muchos análisis con pretensiones científicas, induce así a ignorar la diferencia entre las representaciones que presentan y las que producen los propios dominantes, banqueros, industriales, hombres de negocios, o sus representantes en el orden político, cuando actúan como productores ocasionales de bienes culturales.

En el caso ejemplar de las «filosofías» conservadoras que nacen en Alemania durante la primera mitad del siglo XIX, es decir cuando se tambalean las bases tradicionales de la aristocracia y de su confianza en su propia legitimidad (especialmente debido a las formas que tendían a abolir los privilegios y el vasallaje), las obras producidas por ideólogos profesionales se distinguen inmediatamente por el hecho de contener muchos indicios de la pertenencia de su autor al campo intelectual. Así, aunque recurra a aristócratas ajenos al campo, un escritor como Adam Müller, autor de artículos o de ensayos de estilo ampuloso y casi filosófico, manifiesta su pertenencia al campo en que se siente obligado a arremeter violentamente contra Fichte y contra las tradiciones intelectuales dominantes.

tes (Kant y la ley natural, los fisiócratas y la agricultura racional, Adam Smith y la ideología del mercado) antes de presentar un verdadera «teoría», basada en la «idea» (que él diferencia del «concepto») de «riqueza natural»; se separa con ello de los meros aficionados, políticos o grandes aristócratas, que no suelen tener tanto miramientos con ese tipo de preocupaciones «teóricas»: como por ejemplo Friedrich August von der Marwitz, que con la ingenua seguridad de la ignorancia exalta, en unas cartas o ensayos dirigidos a sus congéneres, la tierra, la cuna, la naturaleza y la tradición, ataca las reformas, la centralización de la administración, la generalización de la economía de mercado, y se dirige muy directamente a los aristócratas que garantizan su reconversión ingresando en el ejército o jugando el juego de la modernización económica.¹

La misma oposición vuelve a impregnar la literatura de inspiración tecnocrática que prosperó en Francia entre 1950 y 1970, separando a autores que, pese a desarrollar unos pensamientos más o menos intercambiables en su temática (lo que permite analizarlos como a un todo), se diferencian muy profundamente por sus estrategias discursivas y muy especialmente por la dirección en la que se orientan sus referencias:² los profesionales se refieren tanto más —por lo menos negativamente— al campo intelectual, a sus debates y a sus problemas, a sus convenciones y a sus presupuestos, cuanto de mayor reconocimiento gozan en él y cuanto con más fuerza reconocen sus normas (distribuyéndose según una jerarquía que, por no destacar más que unos cuantos nombres clave, va de Jean Fourastié a Bertrand de Jouvenel y a Raymond Aron; los aficionados, políticos (Michel Poniatowski, Valéry Giscard d'Estaing), industriales (François Dalle) o altos funcionarios (François Bloch-Lainé o Pierre Massé), suelen limitarse a reproducir discursos académicos, surgidos más o menos directamente de las obras o de las clases de los profesionales, sin andarse con miramientos con unos problemas que

1. Sobre esta cuestión, muy estudiada, el lector puede leer especialmente H. Rosenberg, *Bureaucracy and Aristocracy, The Prussian Experience, 1660-1815*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, pág. 24 en particular; J. R. Gillis, *The Prussian Bureaucracy in Crisis, 1840-1860: Origins of an Administrative Ethos*, Stanford University Press, 1971; y sobre todo R. Berdahl, *The Politics of the Prussian Nobility: The Development of a Conservative Ideology*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

2. Ver P. Bourdieu y L. Boltanski, «La producción de la ideología dominante», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 2-3, 1975, págs. 4-31.

preocupan a los intelectuales, y cuya existencia las más de las veces incluso ignoran.

Siendo objetiva y subjetivamente ajenos al campo de producción cultural, los productores a los que podemos llamar *ingenuos*, por analogía con el campo de la pintura, pueden expresar sus convicciones en primer grado sin prestar la más mínima atención a los demás productores (salvo, en el caso de los políticos, a aquellos que, como ellos mismos, están situados en el campo de la política), como ponen de manifiesto la sencillez de su estilo, la sana seguridad de su argumentación y sobre todo la ingenuidad de sus referencias.

Por el contrario, so pena de excluirse del campo, aquellos a los que las taxinomías indígenas califican de «intelectuales de rechazo» ya no tienen derecho a esa sana inocencia y su afán por afirmar sus franquías estatutarias de intelectuales les lleva a dis-tanciarse de las verdades primeras del conservadurismo primario, aunque para recuperarlas con más fuerza al final de la polémica contra los «intelectuales de izquierdas»: la sencillez o la claridad a las que recurren pretende ser un rechazo deliberado de la vana complejidad de aquellos a quienes llaman, *desde fuera*, «los intelectuales», es decir «los intelectuales de izquierdas». La fórmula generadora de su discurso está contenida íntegramente en el famoso título de Raymond Aron *El opio de los intelectuales*, juego de palabras que da la vuelta al eslogan marxista sobre la religión como «opio del pueblo» en contra de los intelectuales consagrados a la religión marxista del «pueblo», y en contra de su pretensión al estatuto de despabiladores de las mentes.¹

EL «NOMOS» Y LA CUESTIÓN DE LOS LÍMITES

Las luchas internas, especialmente las que enfrentan a partidarios del «arte puro» y partidarios del «arte burgués» o «comercial» y que impulsan a los primeros a negar a los segundos hasta el nombre mismo de escritor, revisten inevitablemente la forma

1. Ver anexo, pág. 411.

de conflictos de *definición*, en el sentido propio del término: cada cual trata de imponer los *límites* del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo (o unos títulos que den derecho al estatuto de escritor, de artista o de científico) más adecuada para justificar que sea como es. Así, cuando los defensores de la definición más «pura», más rigurosa y más estrecha de la pertenencia dicen de unos artistas (etc.) que no son *realmente* artistas, o que no son artistas *auténticos*, les niegan la existencia como artistas, es decir desde el *punto de vista* de que como artistas «auténticos» pretenden imponer en el campo el punto de vista legítimo sobre el campo, la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división (*nomos*) que define el campo artístico (etc.) como tal, es decir como sede del arte como arte.

Este «ver como» (según la expresión de Wittgenstein) que los artistas «puros» tratan de imponer en contra de la visión corriente no es más que, por lo menos en este caso, el punto de vista fundador a través del cual el campo se constituye como tal y que, por esta razón, define el derecho de entrada en el campo: «que nadie entre aquí» si no cuenta con un punto de vista que concuerde o coincida con el punto de vista fundador del campo; si, negándose a jugar el juego del arte como arte, que se define oponiéndose a la visión corriente y a los fines mercantiles o mercenarios de quienes se ponen a su servicio, pretende reducir los asuntos de arte a asuntos de dinero (según el principio fundador del campo económico, «los negocios son los negocios»). La definición más estricta y más restringida del escritor (etc.), que aceptamos en la actualidad como evidente, es fruto de una larga serie de exclusiones o de excomuniones destinadas a negar la existencia como escritores dignos de este nombre a todo tipo de productores que podían percibir su propia existencia como escritores en nombre de una definición más amplia y más laxa de la profesión.

Uno de los envites centrales de las rivalidades literarias (etc.) es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio de poder decir con autoridad quién está autorizado a llamarse escritor (etc.) o incluso a decir quién es escritor y quién tiene autoridad para decir quién es escritor; o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores.

res y de los productos. Con mayor precisión, el envite de la lucha entre los ocupantes de los dos polos opuestos del campo de producción cultural consiste en el monopolio de la imposición de la definición legítima del escritor, y es comprensible que se organice en torno a la oposición entre la autonomía y la heteronomía. Por consiguiente, aunque universalmente el campo literario (etc.) sea la sede de una lucha por la definición del escritor (etc.), no hay una definición universal del escritor, y del análisis sólo resultan definiciones correspondientes a un estado de lucha por la imposición de la definición legítima del escritor.

Ello significa que los problemas de muestrario que se plantean a todos los especialistas sólo pueden resolverse gracias a uno de esos decretos arbitrarios de la ignorancia a los que se les ha puesto el nombre de definiciones operatorias (y que tienen todos los números para no ser más que la aplicación inconsciente de una definición histórica, por lo tanto, cuando se trata de épocas muy remotas, anacrónica): la vaguedad semántica de nociones como las de escritor o artista es a la vez fruto y condición de unas luchas que se entablan con la finalidad de acabar imponiendo la definición propugnada. En este sentido, forma parte de la propia realidad que se trata de interpretar. Zanjarse sobre el papel y de una forma más o menos arbitraria debates que no lo son en la realidad, como la cuestión de saber si tal o cual pretendiente al título de escritor (etc.) forma parte de la población de escritores, significa olvidar que el campo de producción cultural es sede de luchas que, a través de la imposición de la definición dominante del escritor, tratan de delimitar la población de aquellos que tienen derecho a participar en la lucha por la definición del escritor.

Esta lucha a propósito de los límites del grupo y de las condiciones de pertenencia a él nada tiene de abstracta: la realidad de toda la producción cultural, y la propia idea del escritor, pueden acabar transformándose profundamente debido a la mera ampliación del conjunto de las personas que tienen algo que decir sobre los asuntos literarios. De ello se desprende que cualquier investigación que trate por ejemplo de establecer las propiedades de los escritores o de los artistas en un momento determinado predetermina su resultado en la decisión inaugural a través

de la cual delimita la población sometida al análisis estadístico.¹

Sólo cabe salir del círculo a condición de afrontarlo como tal. A la propia investigación corresponde inventariar las definiciones corrientes, con la vaguedad inherente a sus hábitos sociales, aportar los medios de describir sus bases sociales: por ejemplo, analizando estadísticamente cómo se distribuyen entre los productores de libros (socialmente caracterizados) diversos índices de reconocimiento como escritor (como que figure en los listados o en las listas de premiados) otorgados por diferentes instancias de consagración (academias, sistema de enseñanza, autores de listados, etc.) y examinando cómo se distribuyen ellos mismos en el espacio construido de este modo los autores de listados o de listas de premiados y de definiciones del escritor, debería ser posible llegar a determinar los factores que condicionan el acceso a las diferentes formas del estatuto de escritor, por lo tanto el contenido implícito y explícito de las definiciones concurrentes.

Pero se puede también romper el círculo elaborando un modelo del *proceso de canonización que lleva a la institución de los escritores*, mediante un análisis de las diferentes formas que el panteón literario ha ido adquiriendo, en diferentes épocas, en las diferentes *listas de premiados* presentadas tanto en los documentos —manuales, antologías, etc.— como en los monumentos —retratos, estatuas, bustos o medallones de los «grandes hombres» (piénsese en todo lo que Francis Haskell es capaz de extraer del cuadro de Delaroche, pintado en 1837 en el hemiciclo de la École des beaux-arts, en el que figura el panteón de los artistas consagrados del momento—²) Caería, acumulando métodos distintos, tratar de seguir el proceso de consagración en la diversidad de sus formas y de sus manifestaciones (inauguración de estatuas o de placas conmemorativas, atribución de nombres de calle, creación de sociedades conmemorativas, introducción en los programas escolares, etc.), de observar las fluctuaciones de la cotización de los diferentes autores (a través de las

1. Ocurre lo mismo, por descontado, con las investigaciones que tratan de establecer los palmarés de los escritores o de los artistas que predeterminan la clasificación terminando la población digna de participar en su establecimiento (ver P. Bourdieu, *Homo academicus*, París, Minuit, 1984, anexo 3, «La lista de éxitos de los intelectuales franceses o quién será juez de la legitimidad de los jueces»).

2. F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collection in England and France*, Londres, Phaeton Press, 1976.

curvas de libros o de artículos escritos sobre ellos), de extraer la lógica de las luchas de rehabilitación, etc. Y uno de los méritos más importantes de un trabajo de estas características consistiría en poner de manifiesto el proceso de inculcación consciente o inconsciente que nos induce a aceptar como evidente la jerarquía instituida.¹

El envite de las luchas de definición (o de clasificación) consiste en *fronteras* (entre los géneros o las disciplinas, o entre los modos de producción dentro de un mismo género), y, con ello, en jerarquías. Definir las fronteras, defenderlas, controlar las entradas, significa defender el orden establecido en el campo. En efecto, el incremento del volumen de la población de los productores es una de las vías principales a través de las cuales los cambios externos afectan a las relaciones de fuerza en el seno del campo: los grandes trastornos nacen de la irrupción de recién llegados que, por el mero hecho de su número y su calidad social, importan novedades en materia de productos o de técnicas de producción, y tienden a imponer en un campo de producción que es para sí mismo su propio mercado un modo nuevo de valoración de los productos.

Producir efectos en él, aunque sean meras reacciones de resistencia o de exclusión, ya es existir en un campo. De ello se desprende que a los dominantes les cuesta defenderse de la amenaza que encierra toda redefinición del derecho de entrada explícita o implícita la existencia, por el hecho de combatirlos, a aquellos que ellos pretenden excluir. El Théâtre-Libre existe realmente en el subcampo teatral desde que se convierte en objeto de los ataques de los defensores titulados del teatro burgués —que por lo demás han contribuido efectivamente a acelerar su reconocimiento—. Y cabría multiplicar hasta el infinito los ejemplos de situaciones en las que los miembros de pleno derecho del campo están condenados a vacilar, como en los asuntos de honor

1. Podemos ver un ejemplo de un análisis de este tipo, para el panteón filosófico norteamericano, en el trabajo de B. Kuklick, «Seven Thinkers and How they Grew: Descartes, Spinoza, Leibniz; Locke, Berkeley, Hume, Kant», en R. Rorty, J. B. Schneewind y Q. Skinner (eds.), *Philosophy in History. Essays on the Historiography of Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, págs. 125-139.

y en todas las luchas simbólicas, entre la actitud despectiva, que, si no es comprendida, corre el peligro de parecer impotencia o cobardía despreciables, y la condena o la denuncia, que, pese a todo, implican una forma de reconocimiento.

Una de las propiedades más características de un campo es el grado en que sus límites dinámicos, que se extienden tan lejos como alcanza el poder de sus efectos, son convertidos en frontera jurídica, protegida por un derecho de entrada explícitamente codificado, como la posesión de títulos académicos, el haber aprobado una oposición, etc., o por medidas de exclusión y de discriminación tales como las leyes que tratan de garantizar un *numerus clausus*. Un alto grado de codificación de ingreso en el juego va parejo con la existencia de una regla del juego explícita y de un consenso mínimo sobre esta regla; por el contrario, a un grado de codificación débil corresponden unos estados de los campos donde la regla de juego está en juego dentro del juego. Los campos literario o artístico se caracterizan, a diferencia del campo universitario en particular, por un grado de codificación muy débil. Una de sus propiedades más significativas es la extrema permeabilidad de sus fronteras y la extrema diversidad de la definición de los *puestos* que ofrecen y, al mismo tiempo, de los principios de legitimidad que en ellos se enfrentan: el análisis de las propiedades de los agentes confirma que no exigen el capital económico heredado en el mismo grado que el campo económico, ni el capital académico en el mismo grado que el campo universitario o incluso algunos sectores del campo del poder como los de la alta función pública.¹

Pero, porque es uno de esos *lugares inciertos* del espacio social que ofrecen puestos mal definidos, más por hacer que ya hechos y, en esta misma medida, extremadamente elásticos y poco exigentes, y también futuros muy inciertos y extremadamente dispersos (en contraposición por ejemplo a la función pública o a la universidad), el campo literario y artístico atrae y recibe a

1. Así, apenas algo más de un tercio de los escritores de la muestra estudiada por Rémy Ponton ha cursado estudios superiores, concluidos o no (ver R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905, op. cit.*, pág. 43). Para comparar, en este sentido, el campo literario y los demás campos, ver C. Charle, «Situation del campo literario», *Littérature*, n.º 44, 1981, págs. 8-20.

agentes muy diferentes entre sí por sus propiedades y sus disposiciones, y por lo tanto por sus ambiciones, y con frecuencia bastante bien provistos de seguridades y de garantías como para negarse a darse por satisfechos con una carrera de universitario o de funcionario y para enfrentarse a los peligros de este oficio que no es tal.

La «profesión» de escritor o de artista es, en efecto, una de las menos codificadas que existen; también una de las menos capaces de definir (y de alimentar) completamente a quienes la reivindican, y que, demasiado a menudo, sólo pueden asumir la función que ellos consideran principal a condición de tener una profesión secundaria de la que sacan sus ingresos principales. Resultan evidentes los beneficios subjetivos que ofrece este doble estatuto, como la identidad proclamada que permite por ejemplo declararse satisfecho con todos los trabajos llamados alimenticios que ofrece la propia profesión, como los de lector o corrector en las editoriales o en las instituciones afines, como el periodismo, la televisión, la radio, etc. Estos empleos, cuyo equivalente también existe en las profesiones artísticas, por no hablar del cine, tienen la ventaja de situar a sus ocupantes en el centro mismo del «medio», allí donde circulan las informaciones que forman parte de la competencia específica del escritor y del artista, donde se traban las relaciones y se adquieren las protecciones útiles para acceder a la publicación, y donde se conquistan a veces las posiciones de poder específico —los estatutos de editor, de director de revista, de colección o de obras colectivas— que pueden servir para incrementar el capital específico, a través del reconocimiento y los honores conseguidos por parte de los recién llegados como contrapartida de la publicación, del apadrinamiento, de los consejos, etc.

Por esas mismas razones es por lo que el campo literario resulta tan atractivo y acogedor para todos aquellos que poseen todas las propiedades de los dominantes *menos una*, «parientes pobres» de las grandes dinastías burguesas,¹ aristócratas arruinados

1. Ver S. Miceli, «División del trabajo entre los sexos y división del trabajo de dominación: un estudio clínico de los anatolios de Brasil», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 5-6, 1975, págs. 162-182.

o en decadencia, miembros de las minorías estigmatizadas y repudiadas de las demás posiciones dominantes, y particularmente de la alta función pública, y cuya identidad social mal asegurada y contradictoria predispone en cierto modo a ocupar la posición contradictoria de dominado entre los dominantes. Así por ejemplo, exceptuando el teatro «burgués», que exige una complicidad inmediata entre el autor y su público, la discriminación racial es de manera muy general menor en el campo intelectual y artístico que en los demás campos; es sin duda menor, en cualquier caso, debido al peso del estilo y del estilo de vida en el personaje del escritor o del artista, que la discriminación puramente social (contra los provincianos particularmente), de la que dan fe las innumerables manifestaciones del desprecio de clase en las polémicas.

LA «ILLUSIO» Y LA OBRA DE ARTE COMO FETICHE

Las luchas por el monopolio de la definición del modo de producción legítimo contribuyen a reproducir continuamente la creencia en el juego, el interés por el juego y los envites, la *illusio*, de la que también son fruto. Cada campo produce su forma específica de *illusio*, en el sentido de inversión en el juego que saca a los agentes de su indiferencia y los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo que es *importante* («lo que me importa», *interest*, por oposición a «lo que me da igual», *in-difference*). Pero también es igual de cierto que una determinada forma de adhesión al juego, de creencia en el juego y en el valor de los envites, que hace que valga la pena jugar el juego, está en el origen del funcionamiento del juego, y que la *colusión* de agentes en la *illusio* está en la base de la competencia que los enfrenta y que hace que el juego sea el juego. Resumiendo, la *illusio* es la condición del funcionamiento de un juego del que también es, por lo menos parcialmente, el producto.

Esta participación interesada en el juego se instaaura en la relación coyuntural entre un hábitus y un campo, dos instituciones históricas que tienen en común el ser morada (salvo pequeñas

discordancias) de la misma ley fundamental; esta participación es la relación misma. Nada tiene que ver con esa emanación de una *naturalaleza humana* que se suele poner bajo la noción de interés.

Como evidencian con toda claridad la historia y la sociología comparada, y especialmente el análisis de las sociedades precapitalistas —o de los campos de producción cultural de nuestras sociedades—, la forma particular de la *illusio* que supone el campo económico, es decir el interés económico en el sentido del utilitarismo, y de la economía, no es más que un caso particular entre un universo de formas de interés realmente examinadas; es a la vez la condición y el producto de la emergencia del campo económico que se constituye instituyendo en ley fundamental la búsqueda de la optimización del beneficio monetario. Pese a ser una institución histórica de la misma categoría que la *illusio* artística, la *illusio* económica como interés por el juego basado en el interés económico en sentido restringido se presenta con todas las apariencias de la universalidad lógica. Hay que agradecer a Pareto el haber sabido expresar con toda claridad esta ilusión de la universalidad que subtiende toda la teoría económica cuando contraponen los comportamientos que están «definidos por el hábito», como el hecho de quitarse el sombrero al entrar en un salón, y los comportamientos que son la conclusión de «razonamientos lógicos» basados en la experiencia, como el hecho de comprar una gran cantidad de trigo.¹

Cada campo (religioso, artístico, científico, económico, etc.), a través de la forma particular de regulación de las prácticas y de las representaciones que impone, ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos basada en una forma particular de *illusio*. En la relación entre el sistema de disposiciones producido total o parcialmente por la estructura y el funcionamiento del campo y el sistema de potencialidades objetivas ofrecidas por el campo, se define en cada caso el sistema de satisfacciones (realmente) deseables y se engendran las estrategias razonables inducidas por la lógica immanente del juego (que pue-

1. V. Pareto, *Manuel d'économie politique*, Ginebra, Droz, 1964, pág. 41.

den ir acompañadas o no de una representación explícita del juego).¹

El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fétiche* al producir la creencia en el poder creador del artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal, la ciencia de las obras tendrá como objeto no sólo la producción material de la obra sino también la producción del valor de la obra o, lo que viene a ser lo mismo, de la creencia en el valor de la obra.

Tiene por lo tanto que tener en cuenta no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte, críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, marchantes, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc., y al conjunto de las instancias políticas y administrativas competentes en materia de arte (ministerios varios —según las épocas—, Dirección de los Museos Nacionales, Dirección de Bellas Artes, etc.), que pueden actuar sobre el mercado del arte, sea mediante veredictos de consagración acompañados o no de ventajas económicas (compras, subvenciones, premios, becas, etc.), sea mediante medidas reglamentarias (ventajas fiscales concedidas a los mecenas o a los coleccionistas, etc.), sin olvidar a los miembros de las instituciones que concurren a la producción de

1. Sólo por excepción, particularmente en los momentos de crisis, puede formarse, en algunos agentes, una representación consciente y explícita del juego como juego, que arruina la inversión en el juego, la *illusio*, haciendo que aparezca tal y como siempre es objetivamente (para un observador ajeno al juego, indiferente), es decir como una ficción histórica o, para hablar como Durkheim, «una ilusión bien fundada».

los productores (escuelas de bellas artes, etc.) y a la producción de consumidores aptos para reconocer la obra de arte como tal, es decir como valor, empezando por los profesores y los progenitores, responsables de la inculcación inicial de las disposiciones artísticas.¹

Ello significa que no se puede dotar a la ciencia del arte de su objeto propio si no es rompiendo no sólo con la historia tradicional del arte, que sucumbe sin combatirlo al «fetichismo del nombre del maestro» del que hablaba Benjamin, sino también con la historia social del arte, que sólo rompe en apariencia con los presupuestos de la construcción de objeto más tradicional; en efecto, al limitarse a un análisis de las condiciones sociales de producción del artista singular (captadas particularmente a través de su origen social y su formación), permite que se le imponga lo esencial del modelo tradicional de la «creación» artística que hace del artista el productor exclusivo de la obra de arte y de su valor, precisamente cuando está estudiando a los destinatarios y los financiadores de la obra, pero sin plantear jamás la cuestión de su contribución a la creación del valor de la obra y del creador.

La creencia colectiva en el juego (*illusio*) y en el valor sagrado de sus envites es a la vez la condición y el producto del funcionamiento mismo del juego; está en el origen del poder de consagración que permite a los artistas consagrados constituir determinados productos, mediante el milagro de la firma (o del sello), en objetos *sagrados*. Para dar una idea de la labor colectiva de la que es fruto, habría que reconstituir la circulación de los innumerables actos de crédito que se intercambian entre todos los agentes comprometidos en el campo artístico, entre los artistas, evidentemente, con las exposiciones colectivas de grupo o los prefacios mediante los cuales los autores más consagrados

1. Para explicar la proliferación de premios de pintura desde finales del siglo XIX, Robert Hughes invoca, además de los factores propiamente económicos, tales como la mayor liquidez de las fortunas, el crecimiento numérico de todas las profesiones comprometidas con el campo artístico y la diferenciación correlativa de las operaciones que tienden a constituir la obra de arte en tesoro sagrado (ver R. Hughes, «On Art and Money», *The New York Review of Books*, vol. XXI, n.º 19, 6 de diciembre de 1984, págs. 20-27).

consagran a los más jóvenes que a su vez los consagran como maestros o jefes de escuela, entre los artistas y los mecenas o los coleccionistas, entre los artistas y los críticos, y en particular los críticos de vanguardia que se consagran al obtener la consagración de los artistas que ellos defienden o al llevar a cabo recuperaciones o reevaluaciones de artistas menores con los que se comprometen y comprueban su poder de consagración, y así sucesivamente.

Lo que está claro es que resultaría vano tratar de encontrar el aval o la garantía últimos de esta moneda fiduciaria que es el poder de consagración fuera de la red de relaciones de intercambio a través de la cual se produce y circula a la vez, es decir dentro de una especie de banco central que sería la garantía última de todos los actos de crédito. Este papel de banco central estaba representado, hasta mediados del siglo XIX, por la Academia, ostentadora del monopolio de la definición legítima del arte y del artista, del *nomos*, principio de visión y de división legítimo que permite distinguir entre el arte y el no arte, entre los artistas «auténticos», dignos de ser pública y oficialmente expuestos, y los otros, devueltos a la nada por el rechazo del jurado. La institucionalización de la anomia que resultó de la constitución de un campo de instituciones colocadas en situación de competencia por la legitimidad artística hizo desaparecer la posibilidad misma de un juicio en última instancia y condenó a los artistas a la lucha sin fin por un poder de consagración que ya sólo puede adquirirse y acabar consagrado en y mediante la lucha misma.

De lo cual se desprende que sólo se puede fundar una verdadera ciencia de la obra de arte a condición de liberarse de la *illusio* y de suspender la relación de complicidad y de convivencia que vincula a todo hombre culto con el juego cultural para constituir ese juego en objeto, pero sin olvidar por ello que esta *illusio* forma parte de la realidad misma que se trata de comprender y que hay que darle cabida en el modelo destinado a dar razón de ella, así como a todo lo que concurre para producirla y mantenerla, como los discursos críticos que contribuyen al valor de la obra de arte que parecen compilar. Así como resulta necesario romper con el discurso de celebración que se piensa como acto

de «recreación» que reedita la «creación» original,¹ no hay que olvidar que este discurso y la representación de la producción cultural que contribuye a acreditar forman parte de la definición completa de este proceso de producción tan particular, en calidad de condiciones de la creación social del «creador» como *fetiché*.

POSICIÓN, DISPOSICIÓN Y TOMA DE POSICIÓN

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones: por ejemplo, la que corresponde a un género como la novela o a una subcategoría como la novela mundana, o, desde otro punto de vista, la que identifica una revista, un salón o un cenáculo como los lugares de reunión de un grupo de productores. Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades pertinentes, es decir eficientes, que permiten situarla en relación con todas las demás en la estructura de la distribución global de las propiedades. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual y potencial en la estructura del campo, es decir en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo. A las diferentes *posiciones* (que en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico² sólo se dejan aprehender a través de las propieda-

1. Veremos más adelante que la constitución de la mirada estética como mirada «pura», capaz de considerar la obra de arte en sí misma y para sí misma, es decir como «finalidad sin fin», está vinculada a la institución de la obra de arte como objeto de contemplación, con la creación de las galerías particulares, y públicas después, y también de los museos, y con el desarrollo paralelo de un cuerpo de profesionales encargados de conservar la obra de arte, material y simbólicamente; y también a la invención progresiva del «artista» y de la representación de la producción artística como «creación» pura de toda determinación y de toda función social.

2. Nada se gana sustituyendo la noción de campo literario por la de «institución»:

des de sus ocupantes) corresponden *tomas de posición* homólogas, obras literarias o artísticas evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc., lo que impone la recusación de la alternativa entre la lectura interna de la obra y la explicación a través de las condiciones sociales de su producción o su consumo.

En fase de equilibrio, el *espacio de las posiciones* tiende a controlar el *espacio de las tomas de posición*. En los «intereses» específicos asociados a las diferentes posiciones en el campo literario es donde hay que buscar el principio de las tomas de posición literarias (etc.), incluso de las tomas de posición políticas fuera del campo. Los historiadores, que solían recorrer el camino inverso, acabaron por descubrir, con Robert Darnton, lo que una revolución política podía deberles a las contradicciones y a los conflictos de la «República de las letras».¹ Los artistas *no perciben* realmente su relación con el «burgués» más que a través de su relación con el «arte burgués» o, más ampliamente, con los agentes o las instituciones que encarnan y expresan la necesidad «burguesa» en el seno mismo del campo, como el «artista burgués». Resumiendo, las determinaciones externas tan sólo se ejercen por mediación de las fuerzas y de las formas específicas del campo, es decir tras haber padecido una *reestructuración* tanto más importante cuanto que el campo es más autónomo, más capaz de im-

además de correr el riesgo de sugerir, por sus connotaciones durkheimianas, una imagen consensual de un universo muy conflictivo, esta noción hace desaparecer una de las propiedades más significativas del campo literario, concretamente *su débil grado de institucionalización*. Cosa que se manifiesta, entre otros indicios, por la ausencia total de arbitraje y de garantía jurídica o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad y, más generalmente, en las luchas por la defensa o la conquista de las posiciones dominantes: así, en los conflictos entre Breton y Tzara, el primero, durante el «Congreso para la determinación de las directrices y la defensa del espíritu moderno» que había organizado, no tuvo más remedio que prever la intervención de la policía en caso de desorden y, durante el último asalto contra Tzara, en el transcurso de la velada del Coeur à Barbe, recurre a los insultos y a los golpes (le rompe un brazo a Pierre de Massot a bastonazos) mientras Tzara llama a la policía (ver J.-P. Bertrand, J. Dubois y P. Durand, «Aproximación institucional del primer surrealismo, 1919-1924», *Pratiques*, n.º 38, 1983, págs. 27-53).

1. Ver especialmente R. Darnton, «Policing Writers in Paris circa 1750», *Representations*, n.º 5, 1984, págs. 1-32.

poner su lógica específica, que tan sólo es la objetivación de toda su historia en instituciones y mecanismos.¹

Por lo tanto, siempre y cuando tengamos en cuenta la lógica específica del campo como espacio de posiciones y de tomas de posición reales y potenciales (espacio de los posibles o problemático), podremos comprender adecuadamente la forma que las fuerzas externas pueden adquirir, al cabo de su retraducción según esta lógica, tanto si se trata de determinaciones sociales que actúan a través de los hábitos de los productores que éstas han moldeado perdurablemente o de las que se ejercen sobre el campo en el momento mismo de la producción de la obra, una crisis económica o un movimiento de expansión, una revolución o una epidemia.² Dicho de otro modo, las determinaciones económicas o morfológicas sólo se ejercen a través de la estructura específica del campo y pueden tomar las vías más inesperadas, ya que la expansión económica puede por ejemplo ejercer sus efectos más importantes mediante mediaciones tales como el incremento del volumen de los productores o del público de los lectores o de los espectadores.

El campo literario (etc.) es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuer-

1. Como hemos visto, la sociología que vincula directamente las características de las obras con la procedencia social de los autores (ver por ejemplo R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, París, PUF, 1958) o con los grupos que eran sus destinatarios reales (financiadores) o supuestos (ver por ejemplo F. Antal, *Florentine Painting and its Social Background*, Cambridge, Harvard University Press, 1986, o L. Goldmann, *Le Dieu caché*, París, Gallimard, 1956) concibe la relación entre el mundo social y las obras culturales en la lógica del *reflejo*, e ignora el efecto de *refracción* que ejerce el campo de producción cultural.

2. Si un acontecimiento como la peste negra del verano de 1348 determina las orientaciones generales de un cambio global en los temas de la pintura (imagen de Cristo, relaciones entre los personajes, exaltación de la Iglesia, etc.), éstas acaban reinterpretadas y retraducidas en función de unas tradiciones específicas, asociadas a unas particularidades locales del campo en vías de constitución, como atestigua el hecho de que adopten formas diferentes en Florencia y en Siena (ver M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951).

zas. Y las tomas de posición (obras, manifestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un «sistema» de oposiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este «sistema» es la propia lucha.

La correspondencia entre tal o cual posición y tal o cual toma de posición no se establece directamente, sino sólo por mediación de los dos sistemas de diferencias, de desfases diferenciales, de oposiciones pertinentes en las que están insertadas (y veremos así que los diferentes géneros, estilos, formas, maneras, etc., son unos para otros lo que son entre ellos los autores correspondientes). Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetiva y a veces intencionalmente) respecto al universo de las tomas de posición y respecto a la *problemática* como *espacio de los posibles* que están indicados o sugeridos; recibe su *valor* distintivo de la relación negativa que le une a las tomas de posición coexistentes a las cuales se refiere objetivamente y que la determinan delimitándola. De ello se desprende por ejemplo que el sentido y el valor de una toma de posición (género artístico, obra particular, etc.) cambian automáticamente, mientras que ésta permanece idéntica, cuando cambia el universo de las opciones sustituibles que se hallan simultáneamente a disposición de la elección de los productores y los consumidores.

Este efecto se ejerce prioritariamente sobre las obras llamadas clásicas, que no cesan de cambiar a medida que cambia el universo de las obras coexistentes. Ello se percibe con toda claridad cuando la mera *repetición* de una obra del pasado en un campo profundamente transformado produce un *efecto de parodia* automático (en el teatro, por ejemplo, este efecto puede obligar a distanciarse ligeramente respecto a un texto que ya no es posible defender tal cual). Se comprende que los esfuerzos de los escritores por controlar la acogida de su obra estén siempre parcialmente condenados al fracaso; aunque tan sólo fuera porque el propio efecto de sus obras tal vez hubiera podido transformar las condiciones de su acogida por parte del público y porque no deberían haber escrito muchas de las cosas

que han escrito ni haberlas escrito como las han escrito —por ejemplo al recurrir a estrategias retóricas tratando de «arimar el ascua a su sardina»— si se les hubiese otorgado de antemano todo lo que se les otorga retrospectivamente.

Nos libramos así de la eternización y la absolutización que lleva a cabo la teoría literaria cuando constituye en esencia transhistórica de un *género* todas las propiedades que le debe a su posición histórica en una estructura (jerarquizada) de diferencias. Pero no por ello se condena uno a la inmersión historicista en la singularidad de una situación particular: en efecto, tan sólo el análisis comparado de las variaciones de las propiedades relacionales impartidas a los diferentes géneros en campos diferentes puede conducir a los verdaderos invariantes, como el hecho de que la jerarquía de los géneros (o, en otro universo, de las disciplinas) parezca siempre y en cualquier lugar uno de los principales factores determinantes de las prácticas de producción y de acogida de las obras.

La ciencia de la obra de arte por lo tanto tiene por objeto propio la *relación entre dos estructuras*, la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones en el campo de producción (y entre los productores que las ocupan) y la estructura de las relaciones objetivas entre las tomas de posición en el espacio de las obras. Pertrechada con la hipótesis de la homología entre ambas estructuras, la investigación puede, instaurando un vaivén entre los dos espacios y entre las informaciones idénticas que se plantean en ellos bajo apariencias diferentes, acumular la información que transmiten *a la vez* las obras leídas en sus interrelaciones y las propiedades de los agentes, o de sus posiciones, también ellas aprehendidas en sus relaciones objetivas: una estrategia estilística de esta índole puede así facilitar el punto de partida de una investigación sobre la trayectoria de su autor y tal información biográfica incitar a leer de otro modo una determinada particularidad formal de la obra o cual otra propiedad de su estructura.

El principio del cambio de las obras reside en el campo de producción cultural y, con mayor precisión, en las luchas entre agentes e instituciones cuyas estrategias dependen del interés que tengan, en función de la posición que ocupan en el reparto de

capital específico (institucionalizado o no), en conservar o transformar la estructura de ese reparto, por lo tanto en perpetuar o en subvertir las convenciones vigentes; pero los envites de la lucha entre los dominantes y los pretendientes, entre los ortodoxos y los herejes, y el contenido mismo de las estrategias a las que pueden recurrir con el propósito de que prosperen sus intereses, dependen del espacio de las tomas de posición ya efectuadas, que, al funcionar como problemática, tiende a definir el espacio de las tomas de posición posibles, y a orientar así la búsqueda de las soluciones y, por consiguiente, la evolución de la producción. Y por otro lado, por muy grande que sea la autonomía del campo, las posibilidades de éxito de las estrategias de conservación y de subversión dependen siempre en parte de los refuerzos que uno u otro campo sea capaz de encontrar en fuerzas externas (por ejemplo clientelas nuevas).

Las transformaciones radicales del espacio de las tomas de posición (las revoluciones literarias o artísticas) sólo pueden resultar de transformaciones de las relaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones que a su vez se han hecho posibles gracias a la concurrencia de las intenciones subversivas de una fracción de los productores y de las expectativas de una fracción del público (interno y externo), por lo tanto gracias a una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder. Cuando un nuevo grupo literario o artístico se impone en el campo, todo el espacio de las posiciones y el espacio de los posibles correspondientes, por lo tanto toda la problemática, se encuentran modificados: con su acceso a la existencia, es decir a la diferencia, el universo de las opciones posibles resulta transformado, ya que las producciones hasta entonces dominantes podían, por ejemplo, ser remitidas al estatuto de producto desclasificado o clásico.

EL ESPACIO DE LOS POSIBLES

La relación entre las posiciones y las tomas de posición nada tiene que ver con una relación de determinación mecánica. Entre unas y otras se interpone, en cierto modo, el espacio de los

posibles, es decir el espacio de las tomas de posición realmente efectuadas tal como se presenta cuando es percibido a través de las categorías de percepción constitutivas de un hábitus determinado, es decir como un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas «por hacer», «movimientos» por lanzar, revistas por crear, adversarios por combatir, tomas de posición establecidas por «superar», etc.

Para captar el efecto del espacio de los posibles, que actúa como revelador de las disposiciones, basta, procediendo del mismo modo que los lógicos que admiten que cada individuo tiene sus «contrapartidas» en otros mundos posibles bajo la forma del conjunto de los hombres que habría existido si el mundo hubiese sido diferente, con imaginar lo que habrían podido ser los Barcos, Flaubert o Zola si hubieran encontrado en otro estado del campo una ocasión diferente para desarrollar sus disposiciones.¹ Eso es lo que se suele hacer espontáneamente cuando, a propósito de una obra de música antigua, uno se pregunta si no es más lógico emplear el clavecín, instrumento para el que fue concebida, o sustituirlo por un piano porque la «contrapartida» del autor que hubiese compuesto en un mundo en el que hubiese existido este instrumento habría empleado el piano; sabiendo perfectamente que, componiendo para ese instrumento, ese compositor posible sin duda no habría actualizado de la misma manera sus intenciones, que a su vez habrían sido otras.

La herencia acumulada por la labor colectiva se presenta así a cada agente como un espacio de posibles, es decir como un conjunto de *imposiciones* probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de *usos posibles*. Hay que recordar, para quienes suelen pensar por alternativas sencillas, que en estas materias la libertad absoluta, que los partidarios de la espontaneidad creadora exaltan, sólo es propia de los ingenuos y los ignorantes. Es lo mismo que entrar en un campo de producción cultural, desembolsando un derecho de entrada que con-

1. Ver. D. Lewis, «Counterpart Theory and Quantified Modal Logic», *Journal of Philosophy*, n.º 5, 1968, págs. 114-115, y J. C. Pariente, «El nombre propio y la predicación en las lenguas naturales», *Langages*, n.º 66, 1982, págs. 37-65.

siste esencialmente en la adquisición de un *código específico* de comportamiento y de expresión, y descubrir el universo finito de las *libertades bajo imposiciones* y de las *potencialidades objetivas* que éste propone problemas por resolver, posibilidades estilísticas o temáticas por explotar, contradicciones por superar, incluso rupturas revolucionarias por efectuar.¹

Para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas, en forma de *lagunas estructurales* que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda. Más aún, hace falta que tengan posibilidades de ser recibidas,² es decir aceptadas y reconocidas como «razonables», por lo menos por un reducido número de personas, aquellas mismas sin duda que habrían podido concebirlas.³

De igual modo que los gustos (realizados) de los consumidores están en parte determinados por el estado de la oferta (de tal modo que, como ha puesto de manifiesto Haskell, todo cambio importante de la naturaleza y del número de las obras ofertadas contribuye a determinar un cambio de las preferencias manifestadas), de igual modo, todo acto de producción depende en parte del estado del espacio de las producciones posibles que se abre concretamente a la percepción bajo la forma de alternativas prác-

1. Esto vale para cualquier campo de producción cultural, y en particular para el campo científico, donde el enfrentamiento de los «programas de investigación científica», como dice Lakatos, ejerce un fuerte efecto estructurante sobre las representaciones y las prácticas científicas.

2. El ejemplo de los «Incoherentes» ilustra perfectamente este mecanismo: inventaron montones de cosas que los pintores conceptuales reinventaron después de ellos, pero, como no se los tomaba en serio, no podían tomarse en serio ellos mismos y, con ello, sus inventos pasaron desapercibidos incluso ante sus propios ojos. Ver D. Groynowski, «Una vanguardia sin avanzadilla: las «Artes incoherentes», 1882-1889», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 40, 1981, págs. 73-86.

3. Para «sentir» lo que representan esas invenciones históricas que se han hecho familiares —por ejemplo, el «Salón de los rechazados», el «vernissage» de una exposición, la «petición», etc.— hay que pensarlas por analogía con una experiencia como la introducción de la palabra *jogging* y la práctica correspondiente que hace que ese personaje en pantalón corto, camiseta y gorra de color chillón que corre por las aceras entre los transeúntes, y que, diez años antes, habría sido considerado un excéntrico, o incluso un insensato, pasa ahora más o menos *desapercibido*.

ticas entre proyectos concurrentes y más o menos completamente incompatibles (nombres propios o conceptos en -ismo), al constituir debido a ello cada uno de esos objetos un cuestionamiento para los defensores de todos los demás.

Este espacio de los posibles se impone a todos los que han interiorizado la lógica y la necesidad del campo como una especie de *transcendental histórico*, un sistema de categorías (sociales) de percepción y valoración, de condiciones sociales de posibilidad y legitimidad que, como los conceptos de géneros, de escuelas, de maneras, de formas, definen y delimitan el universo de lo pensable y de lo impensable, es decir a la vez el universo finito de las potencialidades susceptibles de ser pensadas y realizadas en el momento considerado —libertad— y el sistema de imposiciones dentro del cual se determina lo que hay que hacer y que pensar —necesidad—. Auténtica *ars obligatoria*, como decía la escolástica, define, al modo de la gramática, el espacio de lo que es posible, concebible, dentro de los límites de un campo determinado, al constituir cada una de las «elecciones» efectuadas (en materia de puesta en escena por ejemplo) como una *opción* gramaticalmente conforme (por oposición a las elecciones que provocan que se diga de su autor que «hace cualquier cosa»); pero también hay una *ars inventiendi* que permite inventar una diversidad de soluciones aceptables dentro de los límites de la gramaticalidad (todavía no se han agotado las posibilidades inscritas en la gramática de la puesta en escena instituida por Antoine). Con ello, constituye sin duda lo que hace que todo producto cultural quede irremediablemente situado y fechado en tanto en cuanto participa de la misma *problemática* que el conjunto de sus contemporáneos (en sentido sociológico). No hay Nouveau Roman para Diderot, por mucho que Robbe-Grillet pueda, mediante una proyección anacrónica de su espacio de los posibles, encontrar una anticipación de este movimiento en *Jacques el fatalista*.

Debido a que el sistema de esquemas de pensamiento que es en parte fruto de la interiorización de las oposiciones constitutivas de la estructura del campo es común al conjunto de participantes y también a una parte más o menos amplia del público (especialmente bajo forma de oposiciones que funcionan como principios de visión y de división, de marcaje, de desglose y de

enmarcado), proporciona una forma de objetividad dotada de la necesidad trascendente de las evidencias compartidas, es decir admitidas universalmente (dentro de los límites del campo) como evidentes.¹

Es indudable que, por lo menos en el sector de la producción para productores, y sin duda más allá, el interés propiamente estilístico o temático de tal o cual elección y todos los envites puros, es decir puramente internos, de la búsqueda propiamente estética (o, en otros ámbitos, científica) *enmascaran* para aquellos mismos que llevan a cabo esas elecciones los beneficios materiales o simbólicos que les están asociados (por lo menos a largo plazo) y que tan sólo excepcionalmente se presentan como tales, en la lógica del cálculo clínico. Los esquemas de percepción y de valoración específicos que estructuran la percepción del juego y de los envites y que reproducen en su lógica propia las divisiones fundamentales del espacio de las posiciones (por ejemplo arte «puro» / arte «comercial», «bohemia» / «burgués», «rive gauche» / «rive droite», etc.), o también la división en géneros,² determinan las posiciones que se presentan como aceptables o atractivas (en la lógica de la vocación), o por el contrario como imposibles, inaccesibles, o inaceptables (ocurre más o menos lo mismo con las «disciplinas» universitarias o las «especialidades» científicas).

No cabe dar razón completa de la correspondencia, sorprendentemente estrecha, que se establece en un momento determinado entre el espacio de las posiciones y el espacio de las disposiciones de aquellos que las ocupan si no es teniendo en cuenta a la vez lo que son en ese momento y también en los diferentes giros críticos de cada una de las carreras artísticas (etc.), el espacio de las posibilidades ofrecidas —es decir los diferentes géneros, escuelas, estilos, formas, maneras, temas, etc.—, consideradas tanto

1. Al hablar de enmarcado, para facilitar la comprensión, corro el riesgo de evocar en el lector la noción goffmaniana de marco (*frame*), concepto antihistórico, del que pretendo disociarme: ahí donde Goffman considera alternativas estructurantes fundamentales, hay que ver estructuras históricas procedentes de un mundo social situado y fechado.

2. Sobre la base de los presupuestos que les son comunes se establece el *contrato de lectura* entre el emisor y el receptor. Al cuestionar este contrato, los responsables de las grandes revoluciones culturales alcanzan a los lectores corrientes en su *integridad mental*, en los principios vitales de su visión del mundo natural y social.

en su lógica interna como en el valor social que se atribuye a cada una de ellas debido a su posición en el espacio correspondiente, y las categorías de percepción y de valoración socialmente constituidas que los diferentes agentes o clases de agentes le aplican.

Así, la poesía tal como se presenta ante un joven pretendiente de la década de 1880 no es lo que era en 1830, ni siquiera en 1848, y mucho menos aún lo que será en 1980: es en primer lugar una posición elevada en la jerarquía de los oficios literarios, que proporciona a sus ocupantes, debido a una especie de *efecto de casta*, la seguridad, por lo menos subjetiva, de una superioridad de esencia respecto a todos los demás escritores, ya que el último de los poetas (especialmente simbolistas) se percibe como superior al primero de los novelistas (naturalistas);¹ también es un conjunto de figuras ejemplares —Lamartine, Hugo, Gautier, etc.— que han contribuido a componer y a imponer el personaje y el papel, y cuyas obras y sus presupuestos (la identificación romántica de la poesía con el lirismo por ejemplo) definen las *referencias* respecto a las cuales todos deberán situarse; son representaciones normativas —la del artista «puro», indiferente al éxito y a los veredictos del mercado— y mecanismos que, con sus sanciones, los apoyan y les dan una eficacia real; por último, el estado de posibilidades estilísticas, el desgaste del alejandrino, las audacias métricas de la generación romántica ya banalizadas, etc., orientan la búsqueda de formas nuevas.

1. Eso es lo que expresa con todas las letras uno de los poetas simbolistas entrevistado por Huret: «En todos los casos, considero al peor poeta simbolista muy superior a cualquiera de los escritores encuadrados en las filas del naturalismo» (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., pág. 329). Y otro más, Moréas: «Un poema de Ronsard o de Hugo es arte puro; una novela, aunque sea de Stendhal o de Balzac, es arte mitigado. Me gustan mucho nuestros psicólogos [los autores Anatole France, Paul Bourget o Maurice Barrès, vinculados a la corriente llamada «novela psicológica»], pero que se queden donde están, es decir por debajo de los poetas» (J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., pág. 92). Otro ejemplo, menos llamativo pero más cercano a la experiencia que orienta realmente las opciones: «A los quince años, la naturaleza le dice al joven si es poeta o si tiene que darse por satisfecho con la *meta* prosa...» (J. Huret, *ibid.*, pág. 229; el subrayado es mío). Vemos lo que significa, para alguien que ha interiorizado con fuerza estas jerarquías, el paso de la poesía a la novela. (La división en castas separadas por fronteras absolutas prescindiendo de las continuidades y de los solapamientos reales produce en todas partes —por ejemplo en las relaciones entre disciplinas, filosofía y ciencias sociales, ciencias puras y ciencias aplicadas, etc.— los mismos efectos: *certitudo sui* y negativa a derogar, promoción y devaluación automáticas, etc.)

Sería del todo injusto y vano tratar de recusar esta exigencia de reconstitución aduciendo el hecho, poco discutible, de que resulta difícil de llevar a cabo en la práctica. El progreso científico puede consistir, en algunos casos, en determinar los presupuestos y los requerimientos de principio que plantean implícitamente los trabajos irreprochables por irreflexivos de la «ciencia normal» y en presentar programas para tratar de resolver las cuestiones que la investigación corriente considera resueltas, a falta sencillamente de plantearlas. De hecho, si uno permanece atento, no le faltan testimonios de las representaciones del espacio de los posibles: por ejemplo, la imagen de los grandes precursores respecto a los cuales uno se piensa y se define, como las figuras complementarias de Taine y Renan para tal generación de novelistas y de investigadores, o los personajes antagónicos de Mallarmé y Verlaine para toda una generación de poetas; más sencillamente, la representación exaltada del oficio de escritor o de artista puede orientar las aspiraciones de toda una época: «La nueva generación literaria crecía absolutamente impregnada del espíritu de 1830. Los versos de Hugo y de Musset, los dramas de Alejandro Dumas y de Alfred de Vigny circulaban por los colegios pese a la hostilidad de la universidad; un número infinito de noveles de la Edad Media, de confesiones a la sombra de los pupitres se componían líricas, de versos desesperados.» Y también hay que citar ese extracto de *Manette Salomon* donde los Goncourt sugieren que lo que atrae y fascina en la profesión de artista es menos el arte en sí que la vida de artista (según una lógica que se observa hoy en día en la difusión diferencial de la figura del intelectual): «En el fondo, a Anatole le llamaba menos el arte de lo que le atraía la vida de artista. Soñaba con un taller. Aspiraba a ello con la imaginación del colegio y el apetito de su naturaleza. Lo que veía eran esos horizontes de la Bohemia que hechizan vistos de lejos: la novela de la Misericordia, el vivir sin vínculo ni regla, la libertad, la indisciplina, la vida desordenada, el azar, la aventura, lo imprevisto de todos los días, la liberación de la casa formal y ordenada, el sálvese quien pueda de la familia y del aburrimiento de los domingos, la burla del burgués, toda la desconocida voluptuosidad del modelo de mujer, el trabajo que no da quebraderos de cabeza, el derecho a disfrazarse

1. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, op. cit., págs. 75 y siguientes. Habría que reproducir íntegras las páginas en las que A. Cassagne evoca los entusiasmos juveniles de Maxime du Camp y Renan, Flaubert y Baudelaire o Fromentin.

todo el año, una especie de carnaval eterno; tales eran las imágenes y las tentaciones que surgían para él de la carrera rigurosa y severa del arte.¹ Si estas informaciones, y tantas otras iguales, de las que los textos rebosan, no se leen como tales, es porque la *disposición literaria* tiende a desrealizar y a deshistorizar todo lo que evoca realidades sociales: este tratamiento neutralizante reduce al estatuto de anécdotas obligadas de la infancia y la adolescencia literarias testimonios auténticos sobre la experiencia de un medio y de una época o sobre instituciones históricas —salones, cenáculos, bohemia, etc.—, e inhibe el asombro que deberían suscitar.

Así, el campo de las tomas de posición posibles se presenta en el *sentido de la inversión y de la colocación* bajo la forma de una determinada estructura de probabilidades, de beneficios o de pérdidas probables, tanto en el plano material como en el plano simbólico. Pero esta estructura comporta siempre una parte de indeterminación relacionada especialmente con el hecho de que, sobre todo en un campo tan poco institucionalizado, los agentes, por muy estrictas que sean las necesidades inscritas en su posición, disponen siempre de un margen objetivo de libertad (que pueden o no captar según sus disposiciones «subjetivas») y que esas libertades se suman en el juego de billar de las interacciones estructuradas, reservando así un lugar, sobre todo en los períodos de crisis, para estrategias capaces de subvertir la distribución establecida de las posibilidades y de los beneficios aprovechando el margen de maniobra disponible.

Ello significa que las lagunas estructurales de un sistema de posibles que sin duda jamás se plantea como tal en la experiencia subjetiva de los agentes (contrariamente a lo que podría hacer creer la reconstrucción *ex post*) no pueden ser colmadas recurriendo a la virtud mágica de una especie de tendencia del sistema a la autorrealización: la llamada que encierran sólo la oyen quienes, debido a su posición en el campo, a su *habitus* y a la relación (con frecuencia de discordancia) entre ambos, son lo suficientemente libres respecto a las imposiciones inscritas en la es-

1. E. y J. de Goncourt, *Manette Salomon*, París, UGE, col. «10/18», 1979, pág. 32.

tructura para estar en disposición de aprehender como asunto propio una virtualidad que, en un sentido, sólo existe para ellos. Lo que confiere a su empresa, a posteriori, las apariencias de la predestinación.

ESTRUCTURA Y CAMBIO: LUCHAS INTERNAS Y REVOLUCIÓN PERMANENTE

Fruto de la propia estructura del campo, es decir de las oposiciones sincrónicas entre las posiciones antagónicas (dominante/ dominado, consagrado/novato, ortodoxo/heresje, viejo/joven, etc.), los cambios que acontecen continuamente en el seno del campo de producción restringida son en gran medida independientes en su principio de los cambios externos que pueden parecer determinarlos porque los acompañan cronológicamente aun cuando una parte de su éxito posterior se deba a esta concurrencia «milagrosa» entre series causales —en alto grado— independientes).

Todo cambio que acontece en un espacio de posiciones objetivamente definidas por la distancia que las separa determina un cambio generalizado. Lo cual significa que no procede buscar un lugar privilegiado del cambio. Bien es verdad que la iniciativa del cambio pertenece casi por definición a los recién llegados, es decir a los más jóvenes, que también son los que más carecen de capital específico, y que, en un universo donde existir es diferir, es decir ocupar una posición distinta y distintiva, sólo existen, sin tener necesidad de pretenderlo, en tanto en cuanto consiguen afirmar su identidad, es decir su diferencia, que se la conozca y se la reconozca («hacerse un nombre»), imponiendo unos modos de pensamiento y de expresión nuevos, rupturistas con los modos de pensamiento vigentes, por lo tanto condenados a desconcertar por su «oscuridad» y su «gratuidad».

Debido a que las tomas de posición se definen, en gran parte, negativamente en la relación con los demás, permanecen a menudo casi vacías, reducidas a un propósito deliberado de desafío, de rechazo, de ruptura: los escritores más «jóvenes» estructuralmente (que pueden ser tan viejos biológicamente como los «vie-

jos» a los que pretenden superar), es decir los menos adelantados en el proceso de legitimación, rechazan lo que son y hacen sus precursores más consagrados, todo lo que define en su opinión la «antigualla», poética o de otro tipo (y que someten a veces a la *parodia*), y pretenden también rechazar todas las señas de *envejecimiento social*, empezando por los signos de consagración interna (academia, etc.) o externa (éxito); por su lado, los autores consagrados perciben en el carácter voluntarista y forzado de algunas intenciones de superación los indicios indiscutibles de una «pretensión gigantesca y vacía», como decía Zola. Y de hecho, cuanto más se adelanta en la historia, es decir en el proceso de autonomización del campo, más tienden los manifestos (basta con pensar en el *Manifesto del surrealismo*) a reducirse a meras manifestaciones de la diferencia (sin que pueda no obstante concluirse por ello que están inspirados en la búsqueda cínica de la distinción).¹

¿Cómo no reconocer el efecto de la necesidad de desmarcarse para existir en el hecho de que Breton —aunque se pueden ir citando ejemplos a profusión— prefiera la ruptura con la NRF de los Gide y Valéry a la anexión, que es la contrapartida del apadrinamiento y de las protecciones, o que afirme sin piedad su diferencia en sus relaciones con los grupos competidores como el de Tzara o el de Goll y Dermée, que también reivindicaban para su movimiento el nombre de surrealismo?² Cuando consigue ocupar una posición distinta, reconocible, en el espacio históricamente constituido de las obras coexistentes, y por ello mismo competidoras, que esbozan, en sus relaciones mutuas, el espacio de las tomas de posición posibles, prolongaciones, superaciones, rupturas, la obra conocida y reconocida sitúa a las demás mediante un acto de evaluación que determina la evolución de su *valor distintivo*.

Habría que rehacer, en esta perspectiva, la historia de los movimientos poéticos que sucesivamente se han ido alzando contra

1. Habría que recordar aquí todo el análisis (ver primera parte, cap. 2) de la lógica según la cual los movimientos artísticos se temporalizan y que aporta el *modelo de cambio* tal como se observa también en otros campos.

2. Ver J.-P. Bertrand, J. Dubois, P. Durand, «Aproximación institucional del primer surrealismo, 1919-1924», art. cit.

las encarnaciones sucesivas de la figura ejemplar del poeta, Lamartine, Hugo, Baudelaire o Mallarmé, y, basándonos en los grandes textos constitutivos y legislativos, prefacios, programas o manifestos, tratar de redescubrir la configuración objetiva del espacio de las formas y de las figuras posibles o imposibles tal como se presentaba ante cada uno de los grandes innovadores y la representación que cada uno de ellos tenía de su misión revolucionaria, formas por destruir, sonetos, alejandrinos, poema y «runrún poético», figuras de retórica por derribar, comparación, metáfora, contenidos y sentimientos por excluir, lirismo, efusión, psicología. Todo sucede como si, al expulsar fuera del universo de la poesía legítima los procedimientos cuyo carácter convencional queda al descubierto bajo el efecto del desgaste, cada una de esas revoluciones contribuyera a una especie de análisis histórico del lenguaje poético que tiende a aislar los procedimientos y los efectos más específicos, como la ruptura del paralelismo fonosemántico.¹

La historia de la novela, al menos desde Flaubert, también puede describirse como un prolongado esfuerzo para «asesinar lo novelesco»,² según la frase de Edmond de Goncourt, es decir para purificar la novela de todo lo que parece definirla, la intriga, la acción, el héroe: eso, desde Flaubert y el sueño del «libro sobre nada» o los Goncourt y la ambición de una «novela sin peripecia, sin intriga, sin viles diversiones»³ hasta el «Nouveau Ro-

1. Ver J. Cohen, *Structure du langage poétique*, París, Flammarion, 1966. Veremos de paso que la lógica descrita aquí condensa todos los falsos análisis de esencia que tratan de extraer definiciones transhistóricas de géneros cuya constancia nominal oculta que se destruyen continuamente a través de la ruptura con su propia definición en el estado anterior.

2. «Mi opinión, pese a que la novela se vende mejor que nunca, es que la novela es un género gastado, trasnochado, agotado, que ha expresado todo lo que tenía por expresar, un género con el cual he hecho todo lo posible para asesinar lo novelesco, para convertirlo en una suerte de autobiografías de gentes que no tienen historias» (E. de Goncourt, en J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., pág. 155).

3. Este fragmento del prefacio de *Chérie* recuerda que el rechazo de lo novelesco es inseparable de un intento de ennoblecer el género, que se comprende por referencia a la posición de la novela y de los novelistas en el campo (y particularmente con respecto a la poesía) y por la relación entre este género inferior y un público doblemente inferior, por lo menos en la mente de los escritores, en cuanto «femenino» y «popular» y/o «provinciano». Sin que por supuesto quepa considerarlo como un mero efecto de este afán ennoblecedor, que por lo demás puede arrastrar a los novelistas hacia una di-

man» y la disolución del relato lineal y, en Claude Simon, la búsqueda de una composición casi pictórica (o musical), basada en los retrocesos periódicos y las correspondencias internas de un número limitado de elementos narrativos, situaciones, personajes, lugares, acciones, retomados varias veces, a través de modificaciones o de modulaciones.

Esta novela «pura» requiere a todas luces una lectura nueva, reservada hasta entonces a la poesía, cuyo límite ideal es el ejercicio escolástico de desciframiento o de recreación basado en la lectura reiterada. De hecho, la escritura sólo puede incorporar la expectativa de una lectura tan exigente porque se produce en un campo donde se cumplen las condiciones de beatitud de esta exigencia: la novela «pura» es el producto de un campo en el que tiende a abolirse la frontera entre el crítico y el escritor, que sólo establece con tanto esmero la teoría de sus novelas porque un pensamiento reflexivo y crítico de la novela y de su historia interviene en sus novelas, recordando sin cesar su estatuto de ficción.¹ Sin multiplicar al infinito los ejemplos de este desdoblamiento reflexivo, cabría, retrocediendo un poco más en el tiempo, descubrirlo todavía en el *Manifesto dada*, discurso paradjico que pretende a la vez ser lo que es, es decir un manifiesto, y una reflexión crítica sobre lo que es, un antimanifiesto, un manifiesto autodestructivo.²

De igual modo, René Leibowitz describe la obra revolucionaria

reción absolutamente opuesta, con Bourget y la novela psicológica por ejemplo, es decir hacia la evocación ennoblecedora, gracias particularmente al esfuerzo empleado en la composición (ver P. Bourget, «Apunte sobre la novela francesa en 1921», en *Nouvelles Pages de critique et de doctrine*, t. I, París, Plon, 1922, págs. 126 y siguientes) de lugares, ambientes, personajes o sentimientos socialmente nobles.

1. Cuando la historia y la teoría de la literatura forman hasta ese punto parte de la producción literaria, resulta comprensible que los intercambios de papeles se produzcan con tanta frecuencia entre críticos y escritores, entre teóricos (o historiadores) de la literatura y literatos (y, por lo menos en Francia, entre directores y críticos de cine).

2. Ver R. Lourau, «El manifiesto Dada del 22 de marzo de 1918: ensayo de análisis institucional», *Le Siècle écclaté*, t. I, 1974, págs. 9-30. Otro efecto, más común, de este cierre sobre sí mismo es esa especie de narcisismo colectivo que se ha descrito a menudo, particularmente en las abundantes obras donde escenifican su propia existencia, que inclina a los grupos intelectuales, tanto en Saint-Germain-des-Prés como en Greenwich Village, a mirarse a sí mismos con ojos complacientes, incluso con la apariencia de lucidez autocrítica que representa uno de los obstáculos mayores para la objetivación científica.

ria de Schoenberg, Berg y Webern como el producto de la toma de conciencia y la puesta en práctica sistemática y, según su propia expresión, «ultraconsecuente» de los principios inscritos en estado implícito en toda la tradición musical, todavía presente en su totalidad en unas obras que la superan realizándola en otro registro: destaca así que, al apoderarse del acorde de novena, que los músicos románticos sólo utilizaban ya en contadísimas ocasiones, y en la posición fundamental, Schoenberg «decide conscientemente extraer todas sus consecuencias» y aplicarlo en todas las alteraciones posibles. E incluso subraya: «Ahora la toma de conciencia total del principio compositivo fundamental, implícita en toda la evolución anterior de la polifonía, se torna explícita por primera vez en la obra de Schoenberg: se trata del principio del *desarrollo perpetuo*.»¹ Finalmente, resumiendo los logros principales de Schoenberg, concluye: «Todo eso, en suma, no hace más que consagrar de manera más franca y sistemática un estado de cosas que, bajo una forma menos franca y menos sistemática, existía ya en las últimas obras tonales del propio Schoenberg y, hasta cierto punto, en algunas obras de Wagner.»² ¿Cómo no reconocer en ello una lógica que ha hallado su expresión más ejemplar en el caso de las matemáticas? La que, como han demostrado Daval y Guilbaud particularmente a propósito del razonamiento por recurrencia, «especie de razonamiento sobre el razonamiento o de razonamiento en segundo grado»,³ impulsa al matemático a seguir trabajando sin cesar sobre el producto de la labor de matemáticos anteriores, objetivando unas operaciones ya presentes en su obra pero en estado implícito.

REFLEXIVIDAD E «INGENUIDAD»

La evolución del campo de producción cultural hacia una mayor autonomía va acompañada así de un movimiento hacia una mayor *reflexividad*, que lleva a cada uno de los «géneros» a

1. R. Leibowitz, *Schoenberg et son École*, París, J.-B. Janin, 1947, pág. 78.

2. *Ibid.*, págs. 87-88.

3. R. Daval y G.-T. Guilbaud, *Le Raisonement mathématique*, París, PUF, 1945, pág. 18.

una especie de retroceso crítico sobre sí mismo, sobre su propio principio, sus propios presupuestos: y cada vez con mayor frecuencia la obra de arte, *vanitas* que se denuncia a sí misma como tal, incluye una especie de burla de sí misma. En efecto, a medida que el campo se cierra sobre sí mismo, el dominio práctico de las experiencias adquiridas específicas de toda la historia del género, que están objetivadas en las obras pasadas y registradas en ellas, canonizadas por todo un cuerpo de profesionales de la conservación, y de la celebración, historiadores del arte y de la literatura, exegetas, analistas, forma parte de las condiciones de ingreso en el campo de producción restringida. La historia del campo es realmente irreversible; y los productos de esta historia relativamente autónoma presentan una forma de *acumulatividad*.

Paradójicamente, nunca la presencia del pasado específico es tan manifiesta como en los productores de la vanguardia, que están determinados por el pasado hasta en su propósito de superarlo, a su vez vinculado a un estado de la historia del campo: si el campo tiene una historia orientada y acumulativa, significa que el propio propósito de *superación* que define en sí misma a la vanguardia es a su vez la culminación de toda una historia y que se sitúa inevitablemente respecto a lo que pretende superar, es decir respecto a todas las actividades de superación que ahora están metidas en la estructura misma del campo y en el espacio de los posibles que impone a los recién llegados. Ello significa que lo que acontece en el campo está cada vez más ligado a la historia específica del campo, y es por lo tanto cada vez más difícil de *deducir* directamente del estado del mundo social en el momento considerado. La propia lógica del campo tiende a seleccionar y consagrar todas las rupturas legítimas con la historia objetivada en la estructura del campo, es decir las que son fruto de una disposición formada por la historia del campo e informada de esa historia, por lo tanto inscrita en la continuidad del campo.

Así, toda la historia del campo es inmanente a cada uno de sus estados, y para estar a la altura de sus exigencias objetivas, como productor pero también como consumidor, hay que *poseer* un dominio práctico o teórico de esa historia y del espacio de los

posibles en el que la historia se sobrevive. El derecho de entrada que todo recién llegado tiene que satisfacer no es más que el dominio del conjunto de las experiencias adquiridas que fundamentan la *problemática vigente*. Cualquier cuestionamiento surge de una tradición, de un dominio práctico o teórico de la *herencia* que está inscrita en la estructura misma del campo, como un *estado de cosas*, oculto por su propia evidencia, que delimita lo pensable y lo impensable y que abre el espacio de las preguntas y las respuestas posibles. Un ejemplo particularmente claro nos los proporciona el caso de las ciencias más avanzadas, donde el dominio de las teorías, de los métodos y de las técnicas es la condición de ingreso en el universo de los problemas que los profesionales coinciden en considerar interesantes o importantes.

Paradójicamente, la comunicación entre los profesionales y los profanos no ha sido nunca sin duda tan difícil como en el caso de las ciencias sociales, donde la barrera en la entrada es socialmente menos aparente: la ignorancia de la problemática específica que históricamente se ha constituido en el campo y respecto a la cual las soluciones presentadas por el especialista adquieren su sentido, lleva a considerar los análisis científicos como respuestas a preguntas de sentido común, a interrogaciones prácticas, éticas o políticas, es decir como *opiniones*, como «ataques» las más de las veces (debido al efecto de revelación que producen). Esta *allogoxia* estructural viene impulsada por el hecho de que siempre se encuentran, en el seno mismo del campo, «ingenuos» (no necesariamente inocentes) que, a falta de ostentar los medios teóricos y técnicos de dominio de la problemática vigente, importan en el campo problemas sociales en estado bruto, sin someterlos a la transmutación necesaria para constituirlos como problemas sociológicos, confiriendo una ratificación aparente a la problemática endóxica —las más de las veces política— que los profanos proyectan sobre las producciones científicas.

En el campo artístico llegado a una fase avanzada de su evolución, no caben quienes ignoran la historia del campo y todo lo que ésta ha engendrado, empezando por una relación determinada, absolutamente paradójica, con la herencia de la historia. Una vez más el campo construye y consagra como tales a aque-

llos a los que su ignorancia de la lógica del juego designa como «ingenuos». Para convencerse de ello, basta con comparar metódicamente esa especie de «pintor objeto» que es el Aduanero Rousseau, enteramente «hecho» por el campo del que es totalmente dependiente, y aquel que habría podido «descubrirlo» (fue el inventor de Brisset, al que llamaba «el Aduanero Rousseau de la filología»), Marcel Duchamp, creador de un arte de «pintar» que implica no sólo el arte de producir una obra, sino el arte de *producirse* como pintor. Sin olvidar que estos dos personajes, vistos ambos de propiedades tan antitéticas que a ningún biógrafo se le ocurriría compararlos, comparten por lo menos el hecho de existir como pintores para la posteridad tan sólo debido al efecto de la lógica absolutamente particular de un campo que ha alcanzado un alto nivel de autonomía y que está habitado por una tradición de ruptura permanente con la tradición estética.

El Aduanero Rousseau carece de «biografía», en el sentido de historia de una vida digna de ser contada y transcrita:¹ humilde y formal funcionario, enamorado de Eugénie Léonie V., dependiente en L'Économie ménagère, sus únicos clientes son «personas modestas que concedían poco valor a sus cuadros»; unos rasgos que tienen aires de parodia y que convierten a este personaje de Courteline o de Labiche en la víctima idónea de las crueles escenas de consagración burlesca que montaban sus «amigos» pintores —como Picaso— o poetas —como Apollinaire—, y cuyo carácter paródico probablemente no se le escapaba del todo.² Sin historia, carece también

1. Lo mismo sucede con Brisset, filósofo «ingenuo», al que sus descubridores, André Breton y Marcel Duchamp, tratan en vano de dotar de una biografía: «Lo desconocemos todo de su vida, salvo una fecha de conferencia (1891, en Angers), otra en las "Sociétés savantes" (3 de junio de 1906) y siete referencias más: siete libros firmados por un tal Jean-Pierre Brisset. Ni antecesores ni herederos conocidos, pese a las activas pesquisas emprendidas por los surrealistas (en particular por Marcel Duchamp); fechas de nacimiento y de fallecimiento poco fiables; ni rastro de él en las editoriales...» (Ruego de inserción de *La Grammaire logique*, seguida de *La Science de Dieu*, París, Tchou, 1970).

2. Sobre el trato a menudo cruel que los artistas y los escritores patentados infligieron al Aduanero Rousseau, el lector puede remitirse a R. Shattuck, *Les Primitifs de l'avantgarde*, París, Flammarion, 1974, págs. 66-93, y muy especialmente a las páginas dedicadas al «banquete Rousseau» (págs. 81-85), donde se ve que el pintor objeto, convertido en víctima de misificación, se prestaba al juego con una sumisión total (que llegaba incluso hasta soportar durante un rato largo las gotas de cera que caían de unos fa-

de cultura y de oficio: debuta a los cuarenta y dos años y debe de hecho a la Exposición Universal de 1889 lo esencial de su formación estética; las opciones por las que se decanta, tanto en lo que al tema como a la forma se refiere, se presentan como la realización de una «estética» popular o pequeñoburguesa —la que se expresa en la producción fotográfica corriente—, pero orientada por el propósito profundamente «alodóxico» de un admirador de los pintores académicos, Clément, Bonnat, Jérome, cuyas escenas mitológicas y alegóricas cree estar imitando, *La leona encontrándose a un jaguar*, *El amor en la jaula de las fieras*, *San Jerónimo dormido sobre un león*. (Estas admiraciones académicas no son sin duda ajenas a la relación con los estudios secundarios iniciados, es decir precozmente *interrumpidos*, del Aduanero.)¹

Se ha dicho a menudo que Rousseau «copiaba» sus obras, o que recurría al pantógrafo para producir dibujos que luego se dedicaba a «colorear» de acuerdo con la técnica de las imágenes para colorear de los libros infantiles. También se han identificado muchos «originales» y «copias» suyas en publicaciones populares, revistas ilustradas, ilustraciones de folletines (en particular *La Guerre*), álbumes para niños, fotografías (en particular *Los artilleros* del Guggenheim Museum, *Una boda campesina*, *La carreta del tío Juniet*).² Pero se

rolillos situados encima de él); aunque no concedía a las bromas y a las burlas de sus «amigos» una adhesión tan «ingenua» como ellos creían, como atestiguan ciertos comentarios de Fernand Olivier: «Se sonrojaba con facilidad en cuanto se sentía *contrariado o molesto. Asentía generalmente a todo lo que le decían, pero se notaba que se reservaba y que no se atrevía a decir lo que pensaba*» (pág. 74). Ver otros relatos del «banquete» en J. Seigel, *Bohemian Paris, Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*, Nueva York, Viking Penguin, 1986, pág. 354.

1. El acatamiento de las normas y las convenciones más académicas es una constante en las obras, publicadas o no, públicas o privadas (pienso en la correspondencia amorosa), de los miembros de las clases populares. Así, pese a que desde finales del siglo XIX el corte con el gran público sea prácticamente total —es uno de los sectores donde muchas publicaciones se hacen por cuenta del autor—, la poesía sigue encarnando todavía en nuestros días la idea que de la literatura se forman los consumidores menos cultos (sin duda debido a la influencia de la escuela primaria, que tiende a identificar la iniciación literaria con el aprendizaje de poesías). Como cabe comprobar mediante el análisis de un diccionario de escritores (*L'Annuaire national des lettres*, por ejemplo), los miembros de las clases populares y de la pequeña burguesía que empiezan a escribir tienen (salvo excepciones) una idea demasiado elevada de la literatura para escribir novelas «realistas»; y, de hecho, su producción consiste esencialmente en poesías —muy convencionales formalmente— y secundariamente en estudios históricos.

2. Sobre todos estos puntos, ver D. Vallier, *Tout l'Œuvre peint du Douanier Rousseau*, París, Flammarion, 1970.

ha insistido menos en que el conjunto de los rasgos temáticos y estilísticos de su obra son los de la «estética» que se expresa en la práctica fotográfica de las clases populares o de la pequeña burguesía: a menudo situados en el centro de la imagen, según una frontalidad rígida y a veces brutal (*Muchacha de rosa*, Filadelfia), los personajes están dotados de todos los emblemas y símbolos de su estado, que con el título, más o menos siempre presente, tienen que dar cuenta de la razón de ser del cuadro. Así, como en la fotografía popular que consagra la coincidencia entre un lugar emblemático y un personaje, en el cuadro «ingenuamente» titulado *Yo mismo*, el pintor luce todos los atributos de su función, paleta, pinceles, boina, y París está designado por todos los símbolos propios para permitir su identificación, puentes sobre el Sena, Torre Eiffel. Los momentos que perpetúa son los domingos de la vida pequeñoburguesa, y sus personajes, provistos de todos los accesorios inevitables de la fiesta, cuellos postizos impecables, bigotes relucientes de afeites, levitas negras, adoptan la pose delante del fotógrafo encargado de solemnizar los momentos solemnes durante los cuales se confirman o se crean las relaciones sociales. Unas relaciones que hay que hacer visibles simbolizándolas: en *Una boda campesina*, las manos (difíciles de tratar) están ocultas, salvo la de la novia, que coge la del novio. Incluso cuando copia un modelo que se inspira en la tradición culta, el Aduanero reintroduce su visión «funcionalista». Así, en *Feliz cuarteto*, Rousseau somete a un cambio de estatuto funcional a los diferentes elementos, el hombre, la mujer, el angelote, el animal, que ha sacado, como pone de manifiesto Dora Vallier, de *La inocencia* de Jérôme: el angelote participa en la escena y la cierva se ha convertido en un perro, símbolo de fidelidad que se imponía en esta alegoría del amor.¹ Y esta manera furtiva de inspirarse es muy propia de un plagio aficionado que nada sabe de las apropiaciones discretamente paródicas y sutilmente distanciadas que suelen practicar sus contemporáneos más refinados.

Una vez dicho lo que antecede, esos productos con un propósito artístico típico de la «estética» popular introducen, gracias a su propia «ingenuidad», un *déjà-vu* muy apropiado para seducir a los artistas más avanzados: «Me gustaban», dice Rimbaud, «las pinturas idio-

1. Reconocemos aquí todos los rasgos de la «estética popular» tal como se expresa en la fotografía (ver P. Bourdieu, *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Minuit, 1964, págs. 116-121).

tas, los dinteles de las puertas, los decorados, los telones de los saltimbanquis, los rótulos, las estampas populares, los refranes ingenuos, los ritmos ingenuos.¹ Y, de hecho, según una lógica que llegará a su límite con las producciones agrupadas bajo el nombre de arte bruto, una especie de *arte natural* que sólo existe como tal por un decreto *arbitrario* de los más refinados, el Aduanero Rousseau, como todos los «artistas ingenuos», pintores aficionados surgidos de la jubilación y las vacaciones pagadas, es literalmente *creado* por el campo artístico. Creador criatura que hay que producir como creador legítimo bajo la forma del personaje del Aduanero Rousseau para legitimar su producto,² ofrece al campo, sin saberlo, la ocasión de llevar a cabo algunas de las posibilidades que objetivamente estaban inscritas en él: «Si hubiera vivido veinticinco años antes, es decir, si en vez de morir en 1910 hubiera muerto en 1884, antes de la fundación del Salón de los Independientes, nada habríamos sabido de él.»³ Los críticos y los artistas sólo pueden conseguir que acceda a la existencia pictórica este «pintor» que nada le debe a la historia de la pintura —y que, como dice Dora Vallier, «saca partido de una sublección estética de la que ni siquiera es consciente»— aplicándole una mirada histórica que lo sitúa en el espacio de los posibles artísticos, invocando respecto a él obras o autores que él sin duda desconocía y, en cualquier caso, profundamente ajenos a su propósito, cromos, tapices de Bayeux, Paolo Uccello o los holandeses. De igual modo, los «teóricos» del arte bruto sólo pueden constituir las producciones artísticas de los niños o de los esquizofrénicos como una forma límite del arte por el arte, gracias a una especie de contrasentido absoluto, porque ignoran que únicamente pueden parecerle una producción artística a una *mirada* producida, como la suya, por el campo artístico, por lo tanto habitado por la historia de ese campo:⁴ es toda la historia del campo artístico la que que determina (o hace posible) el proceso esencialmente contradictorio y necesariamente condenado al fracaso a través del cual ellos tratan de constituir unos artistas en contra de la definición histórica del artista. Este arte

1. A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, París, Gallimard, col. «Bibliothèque de la Pléiade», 1963, pág. 218.

2. La canonización del arte bruto alcanzó su límite debido a que, a diferencia del arte ingenuo, no se podían constituir los productores como artistas.

3. D. Vallier, *Tout l'Œuvre peint du Douanier Rousseau*, op. cit., pág. 5.

4. Ver M. Thevoz, *L'Art brut*, París, Skira, 1980; R. Cardinal, *Outsider Art*, Nueva York, Praeger Publishers, 1972.

bruto, es decir natural, inculto, sólo ejerce una fascinación en tanto en cuanto el acto creador del «descubridor» eminentemente culto que lo hace existir como tal consiga olvidarse y hacerse olvidar (sin dejar de afirmarse como una de las formas supremas de la libertad «creadora»): constituido así en arte sin artista, arte naturaleza, surgido de un don de la naturaleza, proporciona la sensación de una necesidad milagrosa, como una *Ilíada* escrita por un simio mecanógrafo, proporcionando así su justificación suprema a la ideología castróica del creador increado. Resulta significativo que los más consecuentes, por lo tanto los más inconsecuentes, de esos teóricos de la cultura natural (Roger Cardinal por ejemplo) conviertan la falta de cualquier relación con el campo artístico, y particularmente de cualquier aprendizaje, en el criterio más decisivo de la pertenencia al arte bruto (sólo responden enteramente a este criterio los pintores esquizofrénicos y unos pocos personajes extraordinarios, como Sottie Wilson —nacido en 1890—, un buhonero que se descuelga en la madurez con una vocación de dibujante y que, con obras en las paredes de las galerías y de los museos de arte moderno de Nueva York, Londres y París, perseguido por los expertos, prefiere seguir a su aire y baja a veces a la calle a vender unos cuadros que en las galerías se venden a un precio doscientas veces superior).

Que la historia del campo artístico presenta a la vez, casi simultáneamente, el paradigma del pintor «ingenuo» y su contrario absoluto, exactamente igual de paradigmático, el pintor «que se las sabe todas» por excelencia, Marcel Duchamp, no es una casualidad. Procedente de una familia de artistas —su abuelo materno, Émile Frédéric Nicolle, es pintor y grabador, su hermano mayor es el pintor Jacques Villon, su otro hermano, Raymond Duchamp-Villon, es un escultor cubista, la mayor de sus hermanas es pintora—, Marcel Duchamp se mueve por el campo artístico como pez en el agua. En 1904, tras haber conseguido aprobar el bachillerato —título muy infrecuente entre los pintores de la época—, se traslada a París a casa de su hermano Jacques, frecuenta la Académie Julian, acude con asiduidad a las tertulias de pintores y de escritores de vanguardia que se celebran en el domicilio de Raymond y a los veinte años ya ha probado todos los estilos. Rompiendo continuamente con las convenciones, incluso con las de la vanguardia, como el rechazo de los desnudos entre los cubistas (con su *Desnudo bajando la escalera*), afirma sin cesar su propósito de «ir más lejos», de superar todas

las tentativas pasadas y presentes, con una especie de revolución permanente.

Pero, en su caso, el intento de rehabilitar la pintura, liberándose del «aspecto físico», «estrictamente retiniano», para «crear ideas» (de ahí la importancia de los títulos, se trata de un propósito consciente y fundamentado, pues está basado en el conocimiento de todos los intentos pasados y presentes. «Estoy harto», decía, «de la expresión “tonto como un pintor”», e invoca a menudo, para librarse de las «banalidades del café o del taller», el espacio de cuatro dimensiones y la geometría no euclidiana. Conociéndose el juego al dedillo, produce objetos cuya producción como obras de arte supone la producción del productor como artista: inventa el *ready-made*, ese objeto manufacturado promocionado a la dignidad de objeto de arte mediante un empujón simbólico del artista, a menudo indicado por un retruécano. Para el allegado de Brisset y de Roussel, el retruécano, especie de *ready-made* verbal, evidencia unas relaciones de sentido sorprendentes entre palabras corrientes, del mismo modo que el *ready-made* evidencia aspectos ocultos de los objetos al aislarlos del contexto familiar de donde proceden su significación y sus funciones habituales.

Resulta significativo que, en el momento mismo en que Duchamp lo convierte en una opción artística, el retruécano, que es uno de los rasgos más típicos de la cultura bohemia (el filósofo Colline, en las *Scènes de la vie de bohème*, lo practica a profusión sin desmayo), se convierte en unos de pilares del arte de *cabaret* que se desarrolla en la *butte Montmartre*, en el Lapin agile (retruécano a partir del nombre de André Gil, que había pintado el rótulo) y en el Chat noir, y que, con personajes como Willy, Maurice Donnay o Alphonse Allais, explota el prestigio algo luciferino del ambiente artístico vulgarizando para el gran público las bromas de taller y las tradiciones de parodia y de caricatura propias del espíritu artístico (un poco como, en otra época, el teatro de Jules Romains ofrecerá al público burgués las tradiciones, entonces muy prestigiosas, del «espíritu *normalien*»). (Recientemente, el periódico *Libération*, fruto de las secuelas del movimiento estudiantil de 1968, ha vulgarizado para uso de un amplio público con pretensiones o aspiraciones intelectuales los juegos de palabras intelectuales, que habían alcanzado su forma legítima

con los autores más nobles del momento —como Jacques Lacan—, al tiempo que presentaban una modalidad sin sello ni firma del estilo de vida intelectual.)

Por la libertad algo provocadora con la que afirma el poder discrecional del creador, por la distancia de la que hace gala el productor respecto a su propia producción, el *ready-made* se sitúa en las antípodas de los «*ready-made* asistidos» pero vergonzantes del Aduanero Rousseau, que oculta sus fuentes. Pero sobre todo, como buen jugador de ajedrez que, dueño de la necesidad inmanente del juego, puede inscribir en cada jugada la anticipación de las jugadas sucesivas que va a poner en marcha, Duchamp prevé las interpretaciones para desmentirlas o desbaratarlas; y cuando, como en *La novia desnudada por sus solteros*, introduce símbolos míticos o sexuales, se refiere expresa y conscientemente a una cultura esotérica, alquímica, mitológica o psicoanalítica. Virtuoso en el arte de jugar con todas las posibilidades que ofrece el juego, simula que retorna al mero sentido común para denunciar las interpretaciones rebuscadas que los críticos más escrupulosos han dado de sus obras; o bien deja que planea la duda, mediante la ironía o el humor, sobre el sentido de una obra *deliberadamente polisémica*: acentuando de este modo la ambigüedad que produce la trascendencia de la obra respecto a todas las interpretaciones, incluidas las del propio autor, saca metódicamente partido de la posibilidad de una polisemia deliberada que, con la aparición de un cuerpo de intérpretes profesionales, es decir profesionalmente determinados a encontrar sentido y necesidad, a costa de una labor de interpretación o de sobreinterpretación, se hallaba inscrita en el propio campo y, con ello, en el propósito creador de los productores. Se comprende que se llegara a decir de Duchamp que era «el único pintor que se ha hecho un lugar en el mundo del arte tanto por lo que no ha hecho como por lo que ha hecho».¹ el rechazo a la pintura (marcado por el retiro tras el inabamamiento del *Gran vaso*, 1923) se convierte así, a título de actualización del rechazo dadá de separar el arte de la vida, en un acto artístico, tal vez incluso en el acto artístico supremo, semejante en su importancia al silencio contemplativo del pastor del Ser heideggeriano.

1. W. S. Rubin, *Art Dada et surréalistes*, traducción al francés de R. Revault d'Allones, París, Seghers, pág. 22.

Así la autonomía relativa del campo se va afirmando cada vez más en unas obras que tan sólo deben sus propiedades formales y su valor a la estructura, por lo tanto a la historia, del campo, evitando siempre con ahínco el «cortocircuito», es decir la posibilidad de pasar directamente de lo que se produce en el mundo social a lo que se produce en el campo. La percepción que requiere la obra producida en la lógica del campo es una percepción *diferencial*, distintiva, que introduce en la percepción de cada obra singular el espacio de las obras componibles, por lo tanto atenta y sensible a los *désases* respecto a otras obras, contemporáneas y también pretéritas. El espectador carente de esta competencia histórica está condenado a la indiferencia de quien no posee los medios de hacer diferencias. De ello se desprende que, paradójicamente, la percepción y la valoración adecuadas de este arte que es el producto de una ruptura permanente con la historia tienden a convertirse en históricas: cada vez es menos frecuente que el deleite no exija como condición la conciencia y el conocimiento de los juegos y de los envites históricos cuyo producto es la obra, de la «aportación», como se suele decir, que ella representa y que evidentemente sólo puede ser captada a través de la comparación y la referencia históricas.¹

El fundamento de la independencia respecto a las condiciones históricas estriba en el proceso histórico que ha conducido a la *emergencia* de un juego social (relativamente) liberado de las determinaciones y las imposiciones de la coyuntura histórica: debido a que todo lo que se produce en él debe su existencia y su sentido, en lo esencial, a la lógica y a la historia específicas del propio juego, este juego se mantiene en la existencia gracias a su *consistencia* propia, es decir a las regularidades específicas que lo definen y a unos mecanismos que, como la dialéctica de las posiciones, de las disposiciones y de las tomas de posición, le confieren su propio *conatus*.

Esto también es válido para la propia ciencia social, que no

1. Se ha observado la historización cada vez más acentuada de la valoración estética (ver R. Klein, *La Forme et l'Intelligible*, París, Gallimard, 1970, págs. 378-379 y 408-409), pero sin referirla a la lógica del funcionamiento del campo, que ha alcanzado un elevado grado de autonomía y su historicidad específica.

puede afirmarse como tal, es decir como liberada (en la medida de lo posible en el momento considerado) de las determinaciones sociales, excepto si están instituidas las condiciones sociales de la autonomía respecto a la demanda social. Sólo puede romper el círculo del relativismo que produce con su propia existencia si cumple con la condición de poner de manifiesto las condiciones sociales de posibilidad de un pensamiento liberado de los condicionamientos sociales y de luchar para instaurar unas condiciones semejantes, dotándose de los medios, teóricos particularmente, para combatir en sí misma los efectos epistemológicos de unas rupturas epistemológicas que implican siempre unas rupturas sociales.

Únicamente la historia social del proceso de autonomización puede permitir dar cuenta de la libertad respecto al «contexto social» que la puesta en relación directa con las condiciones sociales del momento anula en el propio propósito de explicarla. En la historia reside el principio de la libertad respecto a la historia. Lo que de ningún modo implica que los productos más «puros», arte «puro» o ciencia «pura», no puedan cumplir unas funciones sociales absolutamente «impuras», como las funciones de distinción y de discriminación social o, más sutilmente, la función de negación del mundo social que está inscrita, como una renuncia sutilmente reprimida, en unas libertades y en unas rupturas estrictamente limitadas al orden de las formas puras.

LA OFERTA Y LA DEMANDA

La homología entre el espacio de los productores y el espacio de los consumidores, es decir entre el campo literario (etc.) y el campo del poder, fundamenta el ajuste no deseado entre la oferta y la demanda (con, en el polo temporalmente dominado y simbólicamente dominante del campo, los escritores que producen para sus pares, es decir para el propio campo o incluso para la fracción más autónoma de este campo, y, en el otro extremo, quienes producen para las regiones dominantes del campo del poder, por ejemplo el «teatro burgués»). Contrariamente a lo que sugiere Max Weber para el caso particular de la religión, el ajuste

a la demanda nunca es del todo el producto de una *transacción consiente* entre productores y consumidores y, menos aún, de un propósito deliberado de ajuste, salvo tal vez en el caso de las empresas de producción cultural más heterónomas (que, por esta misma razón, se llaman precisamente «comerciales»).

En función de las necesidades inscritas en su posición en el seno del campo de producción como espacio de posiciones objetivamente distintas (los diferentes teatros, editores, periódicos, modistos de alta costura, galerías, etc.), a las que van asociados intereses diferentes, las diferentes empresas de producción cultural están impulsadas a ofrecer productos objetivamente diferenciados, que reciben su sentido y su valor distintivos de su posición en un sistema de desfases diferenciales, y ajustados, sin propósito verdadero de ajuste, a las expectativas de los ocupantes de posiciones homólogas en el campo del poder (donde se reclutan la mayoría de los consumidores). Cuando una obra «encuentra», como se suele decir, a su público, que la comprende y la aprecia, casi siempre se debe al efecto de una *coincidencia*, de un encuentro entre series causales parcialmente independientes y casi nunca —y, en cualquier caso, nunca completamente— al producto de una búsqueda consiente del ajuste a las expectativas de la clientela, o a las imposiciones del encargo o de la demanda.

La homología que se establece hoy en día entre el espacio de producción y el espacio de consumición es la base de una dialéctica permanente que hace que los gustos más diferentes hallen las condiciones de su satisfacción en las obras ofertadas que son algo así como su objetivación, mientras que los campos de producción hallan las condiciones de su constitución y de su funcionamiento en los gustos que proporcionan —de inmediato o a la larga— un mercado para sus diferentes productos.

Si la coincidencia entre la oferta y la demanda presenta siempre todos los rasgos de una armonía preestablecida es porque la relación entre el campo de producción cultural y el campo del poder adopta la forma de una homología casi perfecta entre dos estructuras quiasmáticas: en efecto, de igual modo que, en el campo del poder, el capital económico crece cuando se pasa de las posiciones temporalmente dominadas a las posiciones tempo-

ralmente dominantes, mientras el capital cultural varía en sentido inverso, de igual modo, en el campo de producción cultural los beneficios económicos se incrementan cuando se va del polo «autónomo» al polo «heterónimo», o, si se prefiere, del arte «puro» al arte «burgués» o «comercial», mientras que los beneficios específicos varían en sentido inverso.

El efecto, que cabe llamar automático, de la homología sostiene también la acción de todas las instituciones que tratan de propiciar el contacto, la interacción, incluso la transacción, entre las diferentes categorías de escritores o de artistas y sus diferentes categorías de clientes burgueses, es decir particularmente las academias, los clubes y sobre todo tal vez los salones, la más importante sin duda de las mediaciones institucionales entre el campo del poder y el campo intelectual. En efecto, los salones constituyen en sí mismos un campo de competencia para la acumulación de capital social y de capital simbólico: la cantidad y la calidad de los concurrentes —políticos, artistas, escritores, periodistas, etc.— son una buena muestra del poder de atracción de cada uno de esos lugares de encuentro entre miembros de fracciones diferentes y, al mismo tiempo, del poder que puede ejercerse a través de él, y, aprovechando las homologías, sobre el campo de producción cultural y sobre las instancias de consagración como las Academias (cosa muy manifiesta por ejemplo en el análisis que presenta Christophe Charle del papel de Mme de Loynes y de Mme Caillavet en la rivalidad entre Jules Lemaitre y Anatole France).¹ Encargadas, según la oposición del trabajo y el ocio, del dinero y el arte, de lo útil y lo fútil, de las cosas del arte y del gusto, del culto doméstico al refinamiento moral y estético (que era por lo demás la condición principal del éxito en el mercado matrimonial), al mismo tiempo que del mantenimiento de las relaciones sociales del grupo familiar (como «amas de casa»), las mujeres de la aristocracia y la burguesía ocupan en el campo del poder doméstico una posición homóloga a la que ocupan los escritores y los artistas, dominados entre los dominantes, en el seno del campo del poder, lo que sin duda contribuye a predisponerlas a asumir el papel de intermediarias entre el mundo del arte y el mundo del dinero,

1. Ver C. Charle, *La Crise littéraire à l'époque du naturalisme*, op. cit., págs. 181-182.

entre el artista y el «burgués» (así deben ser interpretados la existencia y los efectos de los *líos amorosos*, particularmente los que se establecen entre mujeres de la aristocracia o de la gran burguesía parisina y escritores o artistas procedentes de las clases dominadas).

Históricamente, parece que la constitución de un campo de producción artística relativamente autónomo, que presenta unos productos *estilísticamente diversificados*, haya ido pareja con la aparición de dos o varios grupos de patrones de las artes que tenían unas expectativas artísticas diferentes.¹ Se puede admitir que, de forma general, la diversificación inicial, que fundamenta el principio del funcionamiento de un espacio de producción como, sólo es posible gracias a la diversidad de los públicos, a los que esta diversificación evidentemente contribuye a constituir como tales: de igual modo que no cabe imaginar hoy el cine de ensayo sin un público de estudiantes y de intelectuales o de aspirantes a artistas, de igual modo que no se concibe la aparición y el desarrollo de una vanguardia artística y literaria en el transcurso del siglo XIX sin el público que le garantiza la bohemia literaria y artística concentrada en París y que, pese a ser demasiado pobre para poder comprar, justifica el desarrollo de unas instancias de difusión y de consagración específicas, adecuadas para proporcionar a los innovadores, aun incluso a través de la polémica o el escándalo, una forma de patrocinio simbólico.

La homología entre las posiciones en el campo literario (etc.) y las posiciones en el campo social global nunca es tan perfecta como la que se establece entre el campo literario y el campo del poder, de donde procede, las más de las veces, lo esencial de su clientela. Sin duda los escritores y artistas que están situados en el polo económicamente dominado (y simbólicamente dominante) del campo literario, a su vez temporalmente dominado, pueden sentirse solidarios (por lo menos en sus rechazos y en sus sublevaciones) con los ocupantes de las posiciones dominadas, económica y culturalmente, en el espacio social. Sin embargo,

1. Ver E. B. Henning, «Patronage and Style in the Arts: a Suggestion concerning Their Relations», *The Journal of Aesthetics and Art and Criticism*, vol. XVIII, n.º 4, págs. 464-471.

debido a que las homologías de posición sobre las que se basan estas alianzas de acto o de pensamiento van asociadas a unas profundas diferencias de condición, no están exentas de malentendidos, y hasta de una especie de mala fe estructural: la afinidad estructural entre la vanguardia literaria y la vanguardia política es el origen de acercamientos —entre el anarquismo intelectual y el movimiento simbolista por ejemplo— y de convergencias proclamadas (Mallarmé hablando del libro como «atentado») que para que ocurran deben mantenerse prudentemente distanciadas.¹

El desfase y el malentendido son todavía más claros entre los dominantes en el campo del poder y sus homólogos en el seno del campo de la producción cultural: si, cuando se piensan a sí mismos en relación con los productores culturales —y en particular con los artistas «puros»—, los dominantes pueden sentirse del lado de la naturaleza, del instinto, de la vida, de la acción, de la virilidad, y también del sentido común, del orden, de la razón (por oposición a la cultura, a la inteligencia, al pensamiento, a la feminidad, etc.), ya no pueden pertrecharse de algunas de estas oposiciones para concebir su relación con las clases dominadas, a las que se oponen también como la teoría a la práctica, el pensamiento a la acción, la cultura a la naturaleza, la razón al instinto, la inteligencia a la vida. Y necesitan algunas de las propiedades que les ofrecen los escritores y sobre

1. No hace falta decir que no constituyo en esencia transhistórica (como tantos otros autores que meten en el mismo saco a Proust, Marinetti, Joyce, Tzara, Woolf, Breton y Beckett) una noción que, como la vanguardia, es *esencialmente relacional* (en el mismo grado que la de conservadurismo o de progresismo) y definible únicamente a escala de un campo en un momento determinado. Una vez dicho lo que antecede, el sueño de una reconciliación del vanguardismo político y el vanguardismo en materia de arte y de arte de vivir en una especie de suma de todas las revoluciones, social, sexual, artística, es sin duda un invariante de las vanguardias literarias y artísticas. Pero esta utopía siempre renaciente, que vivió sin duda su edad de oro antes de la Primera Guerra Mundial, se estrella incesantemente contra la evidencia de la dificultad práctica de superar, como no sea con las imposturas ostentosas del *radical chic*, la diferencia estructural, pese a la homología, entre las posiciones «avanzadas» en el campo político y el campo artístico y, al mismo tiempo, el desfase, incluso la contradicción, entre el refinamiento estético y el progresismo político (ver por ejemplo la historia de la vanguardia neoyorquina esbozada, a propósito de *Partisan Review*, en el libro de James Burkhardt Gilbert *Writers and Partisans. A History of Literary Radicalism in America*, Nueva York, John Wiley and Sons, 1968, o la evocación feroz del *radical chic* en el libro de Tom Wolfe *Radical Chic and Mau-Mauing the Flak Catchers*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1970).

todo los artistas para pensarse y justificarse, y ante sí mismos en primer lugar, por existir como existen: el culto al arte tiende cada vez más a formar parte de los componentes necesarios del arte de vivir burgués, ya que el «desinterés» de la consumición «pura» resulta imprescindible, debido al «suplemento de alma» que aporta, para marcar las distancias respecto a las necesidades primarias de la «naturalidad» y a quienes están sometidos a ellas.

Ello no quita que los productores culturales pueden utilizar el poder que les confiere, sobre todo en época de crisis, su capacidad de producir una representación sistemática y crítica del mundo social para movilizar la fuerza virtual de los dominados y contribuir a subvertir el orden establecido en el campo del poder. Y el papel particular que los «intelectuales proletarios» han podido representar en muchos movimientos subversivos, religiosos o políticos, resulta sin duda del hecho de que el efecto de la homología de posición que lleva a esos intelectuales dominados a sentirse solidarios con los dominados suele solaparse (en particular en el caso de los líderes de la Revolución francesa estudiados por Robert Darnton) con una identidad o por lo menos una similitud de condición; y que todo les inclina por lo tanto a poner al servicio de la indignación y la sublevación populares sus capacidades de explicación y sistematización.

LUCHAS INTERNAS Y SENSACIONES EXTERNAS

Las luchas internas están en cierto modo arbitradas por las sanciones externas. En efecto, pese a que sean en gran medida independientes de ellas *en su principio* (es decir en las causas y en las razones que las determinan), las luchas que se desarrollan dentro del campo literario (etc.) dependen siempre, *en su conclusión*, fasta o nefasta, de la correspondencia que pueden mantener con las luchas externas (las que se desarrollan en el seno del campo del poder o del campo social en su conjunto) y los apoyos que unos y otros pueden encontrar en ellas. Así, cambios tan significativos como el trastocamiento de la jerarquía interna de los diferentes géneros, o las transformaciones de la propia jerarquía

de los géneros, que afectan a la estructura del campo en su conjunto, son posibles gracias a la *correspondencia entre unos cambios internos* (a su vez directamente determinados por la transformación de las posibilidades de acceso al campo literario) y *unos cambios externos* que ofrecen a las nuevas categorías de productos (sucesivamente, románticos, naturalistas, simbolistas, etc.) y a sus productos unos consumidores que ocupan en el espacio social posiciones homólogas a su posición en el campo, por lo tanto dotados de disposiciones y de gustos o aficiones ajustados a los productos que les ofrecen.

Una revolución conseguida en literatura o en pintura (lo demostraremos a propósito de Manet) es fruto del encuentro entre dos procesos, relativamente independientes, que acaecen dentro del campo y fuera del campo. Los recién llegados heréticos que, al negarse a entrar en el ciclo de la reproducción sencilla, basado en el reconocimiento mutuo de los «viejos» y los «nuevos», rompen con las normas de producción vigentes y decepcionan las expectativas del campo, sólo consiguen las más de las veces imponer el reconocimiento de sus productos gracias a cambios externos: los más decisivos de estos cambios son las rupturas políticas que, como las crisis revolucionarias, cambian las relaciones de fuerza en el seno del campo (así, la revolución de 1848 refuerza el polo dominado, determinando una traslación, provisional, de los escritores hacia el «arte social»), o la aparición de nuevas categorías de consumidores que, al estar en afinidad con los nuevos productores, garantizan el éxito de sus productos.

La acción subversiva de la vanguardia, que desacredita las convenciones vigentes, es decir las normas de producción y de evaluación de la ortodoxia estética, haciendo que aparezcan como superados, trasnochados, los productos realizados de acuerdo con estas normas, encuentra un apoyo objetivo en el *desgaste del efecto* de las obras consagradas. Este desgaste nada tiene de mecánico. Resulta primero de la rutinización de la producción, bajo el efecto de la acción de los epígonos y del academicismo, del que ni los propios movimientos de vanguardia consiguen librarse, y que nace del recurso repetido y repetitivo a los procedimientos experimentados, de la utilización sin invención de un arte de inventar ya inventado. Además, las obras más in-

novadoras tienden, *con el tiempo*, a producir su propio público imponiendo sus propias estructuras, por el efecto del hábito, como categorías de percepción legítimas de toda obra posible (de tal modo que se acaba considerando las obras de arte del pasado y, como apuntaba Proust, incluso el mundo natural a través de categorías tomadas de un arte del pasado que se ha convertido en natural); la divulgación de las normas de percepción y de valoración que esas obras innovadoras tendían a imponer va acompañada de una *banalización* de esas obras, o, con mayor precisión, de una banalización del efecto de desbanalización que habían podido ejercer. Esta especie de *desgaste del efecto de ruptura* varía sin duda según los receptores, y particularmente según la antigüedad de su exposición a la obra innovadora y, al mismo tiempo, según su proximidad al crisol de los valores de vanguardia, ya que los consumidores más enterados (y en primer lugar los competidores y, entre éstos, muy a menudo, los discípulos más directos) son naturalmente los más inclinados a experimentar un sentimiento de hastío y a identificar los procedimientos, los trucos, incluso los tics que hicieron la originalidad inicial del movimiento. Resulta evidente que la banalización sólo puede acabar intensificada o acelerada con el esnobismo, propósito de liberado de la distinción respecto al gusto corriente que introduce en la consumición una lógica análoga a la sobrepuja distintiva de la vanguardia (dando así otro ejemplo de homología entre la producción y la consumición).¹

Vemos que la escasez relativa, por lo tanto el valor, de los productos culturales tiende a menguar a medida que va avanzando un proceso de consagración que va acompañado casi inevitablemente por una banalización apropiada para impulsar la divulgación, ya que ésta a cambio determina la devaluación producida por el incremento del número de los consumidores, y por el debilitamiento correlativo de la escasez distintiva de los

1. Entre los factores que determinan la transformación de la demanda, también hay que tener en cuenta la elevación global del nivel de instrucción (o el incremento del tiempo de escolarización), que actúa independientemente de los factores anteriores, y particularmente por mediación del efecto de asignación estatutaria: el poseedor de un determinado título escolar está obligado «nobleza obliga» a cumplir las prácticas inscrites en la definición social (el estatuto) que le asigna ese título.

bienes y del hecho de consumirlos. La devaluación de los productos ofertados por la vanguardia en vías de consagración es tanto más rápida cuanto que los recién llegados pueden invocar la pureza de los orígenes, y la ruptura carismática entre el arte y el dinero (o el éxito), para denunciar el compromiso con el mundo que atestigua la difusión de los productos en vías de canonización entre una clientela cada vez más amplia, por lo tanto ampliada más allá de los límites sagrados del campo de producción hasta llegar a los meros profanos, siempre sospechosos de profanar la obra sagrada debido a su propia admiración.

Cabe considerar el caso de André Gide como un ejemplo típico de la representación que la vanguardia (aquí la «literatura joven») se hace de la vanguardia en vías de consagración y de la reprobación moral con la que grava sus éxitos considerados como componendas: «Lo que afecta a Gide no es el éxito de unos artesanos a los que *desprecia*, ni de los escritores establecidos, como Anatole France, o Paul Bourget, o Pierre Loti, que se mueven por unas zonas demasiado diferentes de la suya, sino la comparación con algunos de su especie y de su «envergadura», incluso mayores que él, y que han superado la muralla del gueto a costa de lo que él considera *traiciones imperdonables*: Maeterlinck, convertido en un sabio de consumo corriente; Barrès, a quien la política ha servido de trampolín; Henri de Régnier, que con *La Double Maîtresse* lleva estampado el sello de novelista y tiene el artículo de periódico fácil; dentro de poco Francis James, que gracias a sus buenos sentimientos va a conseguir un público que no acogía bien su buena poesía; y no hablemos de los cien mil ejemplares alcanzados por la Afrodita de su *ex-alter ego* Pierre Louÿs.»¹

Así, el envejecimiento social de la obra de arte, la transformación imperceptible que la empuja hacia lo desclasado o lo clásico, es el producto de la concurrencia de un movimiento interno, vinculado a las luchas en el campo, que incitan a producir

1. A. Angles, *André Gide et le Premier Groupe de la «Nouvelle Revue Française»*. La formation d'un groupe et les années d'apprentissage, 1890-1910, París, Gallimard, 1978, pág. 18. El subrayado es mío.

obras diferentes, y de un movimiento externo, vinculado al cambio social del público, que sanciona y multiplica, al ponerla de manifiesto ante todos, la pérdida de la escasez. Del mismo modo que las grandes marcas de perfumes que han dejado que su clientela se extendiera demasiado han ido perdiendo una parte de sus primeros clientes a medida que iban conquistando públicos nuevos (ya que la divulgación amplía de productos a bajo precio va acompañada de una merma en la cifra de negocio), y que, como Carven en los años sesenta, poco a poco han ido agrupando a una clientela heterodoxa, compuesta por mujeres elegantes pero ya algo maduras que permanecen fieles a los perfumes de su juventud y por mujeres más jóvenes pero menos acomodadas que descubren estos productos desclasados cuando ya están pasados de moda,¹ del mismo modo, debido a que las diferencias en materia de capital económico y cultural se retraden en desfases temporales en el acceso a los bienes excepcionales, un producto hasta entonces altamente distintivo que se divulga, por lo tanto se desclasa, perdiendo al mismo tiempo a los nuevos clientes más preocupados por la distinción, asiste al envejecimiento de su clientela inicial y al declive de la calidad social de su público: sabemos así, gracias a una encuesta reciente, que compositores devaluados debido al efecto de la divulgación, como Albinoni, Vivaldi o Chopin, resultan cada vez más valorados a medida que nos vamos acercando hacia las edades más avanzadas y los niveles de instrucción más bajos.

En el campo literario o artístico, los últimos en llegar al seno de la vanguardia pueden sacar partido de la relación que espontáneamente se tiende a establecer entre la calidad de las obras y la calidad social de su público para tratar de desacreditar la obra de vanguardia en vías de consagración, imputando al rechazo o al debilitamiento del propósito subversivo la merma en la calidad social de su público. Y la nueva ruptura herética con las formas que se han tornado canónicas puede apoyarse en el *público potencial* que espera del nuevo producto lo mismo que esperaba el público inicial de su producto ahora ya consagrado: a la nueva vanguardia le cuesta tanto menos esfuerzo ocupar la posición

1. F. Bourdon, *La Haute Parfumerie française*, ciclostilado, París, 1970, pág. 95.

abandonada por la vanguardia consagrada cuanto que, para justificar sus rupturas iconoclastas, tiene que invocar el retorno a la definición inicial, e ideal, de la práctica, es decir a la pureza, a la oscuridad y a la pobreza de los inicios; la herejía literaria o artística se hace contra la ortodoxia, pero también con ella, en nombre de lo que ha sido.

Se trata al parecer de un *modelo muy general*, válido para todas las empresas basadas en la renuncia al beneficio temporal y en la negación de la economía. La contradicción inherente a unas empresas que, como las de la religión o el arte, rechazan el beneficio material, mientras garantizan, a *plazo más o menos largo*, unos beneficios en todos los órdenes a aquellos que los han rechazado con el máximo ardor, es algo sin duda que está en la base del *ciclo de vida* que las caracteriza: a una fase inicial, de ascetismo y renuncia total, que es la de la acumulación de capital simbólico, sucede una fase de explotación de este capital que proporciona unos beneficios temporales, y a través de ellos, una transformación de los modos de vida adecuada para acarrear la pérdida del capital simbólico y para favorecer el éxito de herejías competidoras. En el campo literario o artístico, este ciclo tan sólo puede iniciarse, debido a que cuando alcanza el éxito, a menudo muy tarde, el fundador no puede, aunque sólo sea debido al efecto de la inercia del hábitus, romper completamente los compromisos iniciales, y a que su empresa muere en todos los casos con él; pero alcanza su pleno desarrollo en determinadas empresas religiosas en las que los herederos y los sucesores pueden cosechar los beneficios de la empresa ascética sin haber tenido que hacer gala jamás de las virtudes que los han propiciado.

LA CONCURRENCIA DE DOS HISTORIAS

En el orden del consumo, las prácticas y los consumos culturales que cabe observar en un momento determinado del tiempo son fruto de la concurrencia de dos historias, la historia de los campos de producción, que tienen sus leyes propias de cambio, y la historia del espacio social en su conjunto, que determina los gustos a través de las propiedades inscritas en una posición, y en

particular a través de los condicionamientos sociales asociados a unas condiciones materiales de existencia particulares y a un es-tamento particular en la estructura social. De igual modo, en el orden de la producción, las prácticas de los escritores y de los artistas, empezando por sus obras, son el producto de la concurrencia de dos historias, la historia de la producción de la posición ocupada y la historia de la producción de las disposiciones de sus ocupantes. Pese a que la posición contribuye a formar las disposiciones, éstas, en la medida en que son parcialmente fruto de condiciones independientes, exteriores al campo propiamente dicho, tienen una existencia y una eficacia autónomas, y pueden contribuir a *hacer* las posiciones.

No hay campo donde el enfrentamiento entre las posiciones y las disposiciones sea más constante y más incierto que el campo literario y artístico: si es verdad que el espacio de las posiciones ofrecidas contribuye a determinar las propiedades esperadas, incluso exigidas, de los candidatos eventuales, por lo tanto las categorías de agentes que pueden atraer y sobre todo *retener*, también lo es que la percepción del espacio de las posiciones y de las trayectorias posibles y la valoración del valor que cada una de ellas recibe del lugar que ocupa en este espacio dependen de las disposiciones de los agentes; por otro lado, debido a que las posiciones que ofrece están poco institucionalizadas, nunca garantizadas jurídicamente, son por lo tanto muy vulnerables a la contestación simbólica, y no hereditarias —pese a que existen formas específicas de transmisión—, el campo de producción cultural constituye el terreno por excelencia de las luchas para la redefinición del «puesto».

Por muy importante que sea el efecto del campo, nunca se ejerce de forma mecánica, y la relación entre las posiciones y las tomas de posición (particularmente las obras) está siempre mediada por las disposiciones de los agentes y por el espacio de los posibles que éstas constituyen como tal a través de la percepción del espacio de las tomas de posición que ellas estructuran. El origen social no es, como se cree a veces, el principio de una serie lineal de determinaciones mecánicas, al determinar la profesión del padre la posición ocupada, que determinaría a su vez las tomas de posición: no se pueden ignorar los efectos que se

ejercen a través de la estructura del campo, y en particular a través del espacio de los posibles ofrecidos, y que dependen principalmente de la intensidad de la competencia, a su vez vinculada con las características cuantitativas y cualitativas del flujo de recién llegados.

El puesto (hay que atreverse con el término...) de escritor o de artista «puro», así como el de «intelectual», son instituciones de libertad que se han construido en contra de la «burguesía» (en el sentido de los artistas) y, más concretamente, en contra del mercado y en contra de las burocracias de Estado (Academias, Salón, etc.) a través de una serie de rupturas, parcialmente acumulativas, que a menudo sólo han sido posibles gracias a una desviación de los recursos del mercado —por lo tanto de la «burguesía»— e incluso de las burocracias de Estado.¹ Son la culminación de toda la *labor colectiva* que ha llevado a la constitución del campo de producción cultural como espacio independiente de la economía y de la política; pero, a cambio, esta labor de emancipación sólo puede realizarse y prolongarse si el puesto encuentra un agente dotado de las disposiciones requeridas, como la indiferencia hacia el beneficio y la inclinación a las inversiones arriesgadas, y de unas propiedades que, como la renta, cons-

1. Si hay que admitir que tan sólo a finales del siglo XIX alcanza su realización el lento proceso que hizo posible la *emergencia* de los diferentes campos de producción cultural y el reconocimiento social pleno de los personajes sociales correspondientes, el pintor, el escritor, el científico, etc., es indudable que se puede retroceder buscando los inicios todo lo remotamente que se quiera, es decir al momento mismo en el que unos productores culturales aparecen, que luchan (casi por definición) para hacer que se reconozcan su independencia y su dignidad particular. Entre los innumerables trabajos que son otras tantas contribuciones a la descripción y al análisis de este lento movimiento de autonomización respecto a la aristocracia y a la Iglesia en particular, hay que reservar un lugar destacado a los artículos recopilados en la *Storia dell'arte italiana*, Turín, Einaudi, 1979, y al hermosísimo libro de Francis Haskell *Mémoires et Peintres. L'art et la société au temps du baroque italien*, París, Gallimard, 1991. Sin remitirse explícitamente a un proyecto de estas características, Francis Haskell evoca con el máximo rigor la construcción progresiva de un campo artístico que obedece a sus normas propias y la aparición de una categoría socialmente distinta de artistas profesionales, cada vez más propensos a no reconocer más reglas que las de la tradición específica que han recibido de sus predecesores y cada vez más capaces de liberar su producción de cualquier servidumbre externa, tanto si se trata de censuras morales y de programas estéticos de una Iglesia en afanes de proselitismo como de los controles académicos y de los encargos de los poderes públicos, y sobre todo de afirmar y de hacer que se reconozcan los criterios específicos de la evaluación de sus productos.

tituyen las condiciones (externas) de estas disposiciones. En este sentido, la invención colectiva cuyo producto es el oficio de escritor y de artista es algo que siempre debe volverse a iniciar.

Sin embargo, la institucionalización de los inventos pasados y el reconocimiento cada vez más ampliamente otorgado a una actividad de producción cultural que es en sí misma su propio fin, y a la voluntad de emancipación que ésta implica, tienden a ir reduciendo siempre el coste de esta reinención permanente. Cuanto más adelanta el proceso de autonomización, más posible resulta ocupar la posición de productor «puro» sin tener las propiedades —o por lo menos sin tenerlas todas y en el mismo grado— que había que poseer para *producir la posición*; más aún, en otros términos, los recién llegados que se orientan hacia las posiciones más autónomas pueden ahorrarse los sacrificios y las rupturas más o menos heroicas del pasado (sin dejar de asegurarse sus beneficios simbólicos a través del culto que les rinden).

Tratar de establecer una relación directa entre los productores y el grupo social del que sacan su sustento económico (coleccionistas, espectadores, mecenas, etc.) es olvidar que la lógica del campo hace que quepa utilizar unos recursos ofrecidos por un grupo o por una institución para producir unos productos más o menos independientes de los intereses o de los valores de este grupo o de esta institución. El que los puestos absolutamente extraordinarios que ofrece el campo literario (etc.) una vez llegado a un alto grado de autonomía sólo existan en el grado más bajo de institucionalización se debe a su propósito objetivo y objetivamente contradictorio: primero bajo la forma de términos, el de vanguardia por ejemplo, o de figuras ejemplares, la del artista maldito y su leyenda heroica, que son constitutivos de una tradición de libertad y de crítica; luego y sobre todo bajo la forma de *instituciones antiinstitucionales*, cuyo paradigma podría encarnar el «Salón de los rechazados» o la pequeña revista de vanguardia, y de mecanismos de competencia capaces de proporcionar a los esfuerzos de emancipación y de subversión las incitaciones y las gratificaciones que los hacen concebibles. Así por ejemplo, los actos de denuncia profética, cuyo paradigma es el «Yo acuso», son tan profundamente constitutivos después de Zola, y sobre todo tal vez después de Sartre, del personaje del intelectual que

se imponen a todos aquellos que pretenden alcanzar una posición —sobre todo dominante— en el campo intelectual. Paradójico universo donde la libertad respecto a las instituciones está inscrita en las instituciones.

LA TRAYECTORIA CONSTRUIDA

Se comprende por qué la biografía construida sólo puede ser el último momento del proceder científico: en efecto, la *trayectoria social* que trata de restituir se define como la *serie de las posiciones* sucesivamente ocupadas por un mismo agente o un mismo grupo de agentes en espacios sucesivos (lo mismo valdría para una institución de la que no existe más historia que la estructural: la ilusión de la constancia del nominal consiste en ignorar que el valor social de las posiciones nominalmente sin cambios puede diferir en los distintos momentos de la historia propia del campo). Es respecto a los estados correspondientes de la estructura del campo como se determinan en cada momento *el sentido* y el valor social de los acontecimientos biográficos, entendidos como *inversiones a plazo y desplazamientos* en este espacio, o, con mayor precisión, en los estados sucesivos de la estructura de la distribución de las diferentes especies de capital que están en juego en el campo, tanto capital económico y capital simbólico como capital específico de consagración. Tratar de comprender una carrera o una vida como una serie única y suficiente para sí de acontecimientos sucesivos sin más vínculo que la asociación a un «sujeto» cuya constancia no puede ser más que la de un nombre propio socialmente reconocido, es más o menos igual de absurdo que tratar de dar razón de un trayecto en metro sin tomar en consideración la estructura de la red, es decir la matriz de las relaciones objetivas entre las diferentes estaciones.

Toda trayectoria social debe ser comprendida como una manera singular de recorrer el espacio social, donde se expresan las disposiciones del habitus; cada desplazamiento hacia una nueva posición, en tanto que implica la exclusión de un conjunto más o menos amplio de posiciones sustituibles y, con ello, un estrechamiento irreversible del abanico de posibilidades inicialmente

compatibles, marca una etapa del proceso de *envejecimiento social* que podría calibrarse en función del número de esas alternativas decisivas, bifurcaciones del árbol de innumerables ramas muertas que representa la historia de una vida.

Cabe así sustituir el polvo de las historias individuales por *familias de trayectorias intrageneracionales* en el seno del campo de producción cultural (o, si se prefiere, formas típicas de envejecimiento específico). Por un lado, desplazamientos que se circunscriben en un mismo sector del campo de producción cultural y que corresponden a una acumulación más o menos importante de capital: capital de reconocimiento para los artistas situados en el sector dominante simbólicamente, capital económico para quienes se sitúan en el sector heterónimo; por el otro, desplazamientos que implican un cambio de sector y la reconversión de una especie de capital específico en otra —por ejemplo con los poetas simbolistas que se orientan hacia la novela psicológica— o incluso del capital simbólico en capital económico —en el caso del paso de la poesía a la novela costumbrista o al teatro, o, de una forma más clara todavía, al cabaret o al folletín.

Y del mismo modo cabe distinguir en el interior del campo de producción cultural diversas clases de trayectorias *intergeneracionales*: por un lado, las trayectorias *ascendentes*, que pueden ser *directas* (las de los escritores procedentes de las clases populares o de fracciones asalariadas de las clases medias) o *crucizadas* (las de los escritores hijos de la pequeña burguesía comerciante o artesana, incluso campesina, generalmente tras una ruptura crítica en la trayectoria colectiva del linaje, bancarrota o fallecimiento del padre por ejemplo); por el otro, las trayectorias *transversales* —horizontales, pero, en un sentido, en declive— en el seno del campo del poder, que conducen al campo de producción cultural a partir de las posiciones temporalmente dominantes y culturalmente dominadas (gran burguesía de negocios) o a partir de posiciones intermedias, más o menos igual de ricas en capital económico y en capital cultural («capacidades»: médicos, abogados, etc.); a ello habría que añadir los *desplazamientos nulos*. (Para ser del todo exactos, todavía habría que diferenciar las trayectorias según su punto de llegada en el seno del campo de producción cultural, es decir en una posición dominada tempo-

ralmente y dominante culturalmente o a la inversa, o también en una posición neutra: ya que los movimientos aparentemente nuevos de los intelectuales de segunda generación pueden por ejemplo comportar un desplazamiento de uno a otro polo del campo de producción cultural.)

Sólo entonces cabría aislar, en un cuadro completo de las concatenaciones posibles entre trayectorias intergeneracionales y trayectorias intrageneracionales, las que resultan más probables, como la que lleva a las trayectorias intergeneracionales ascendentes, particularmente cruzadas, a prolongarse en trayectorias intrageneracionales que conducen del polo simbólicamente dominante al polo simbólicamente dominado, es decir a los géneros inferiores o a las formas inferiores de los géneros mayores (novela regionalista, popular, etc.).

El análisis biográfico comprendido de este modo puede conducir a los principios de la evolución de la obra en el transcurso del tiempo: en efecto, las sanciones positivas o negativas, éxitos o fracasos, estímulos o advertencias, consagración o exclusión, a través de los cuales se manifiesta a cada escritor (etc.) —y al conjunto de sus competidores— la verdad objetiva de la posición que ocupa y de su devenir probable, son sin duda una de las mediaciones a través de las cuales se impone la redefinición incesante del «proyecto creador», ya que el fracaso propicia la reconversión o la retirada fuera del campo mientras que la consagración refuerza y libera las ambiciones iniciales.

La identidad social contiene un derecho determinado a los posibles. Según el capital simbólico que se le reconoce en función de su posición, cada escritor (etc.) recibe un conjunto determinado de posibles legítimos, es decir, en un campo determinado, una parte determinada de los posibles objetivamente ofrecidos en un momento determinado del tiempo. La definición social de lo que le está permitido a alguien, de lo que razonablemente se puede permitir sin ser tachado de pretencioso o de insensato, se afirma a través de todo tipo de licencias y de exigencias, de llamadas al orden negativas o positivas (nobleza obliga), que pueden ser públicas, oficiales, como todas las formas de *nominationes* o de veredictos garantizados por el Estado, o por el contrario officiosas, incluso tácitas y casi imperceptibles. Es sa-

bido que, por mediación del efecto propiamente mágico de la consagración o la estigmatización, los veredictos de las instituciones de autoridad tienden a producir su propia verificación.

Principio de las aspiraciones percibidas como naturales por inmediatamente reconocidas como legítimas, este derecho a lo posible fundamenta el sentimiento casi corporal de la *importancia*, que determina por ejemplo el *lugar* que cabe asignarse en el seno de un grupo, es decir los lugares, centrales o marginales, altos o bajos, a visibles o escondidos, etc., que uno tiene derecho a ocupar, la amplitud del espacio que decentemente se puede abarcar, y del tiempo que se les puede exigir (a los demás). La relación subjetiva que un escritor (etc.) mantiene, en cada momento, con el espacio de los posibles depende en gran medida de los posibles que le son concedidos estatutariamente en ese momento, y también de su *habitus*, que originariamente se constituyó en una posición que implicaba en sí misma un determinado derecho a los posibles. Todas las formas de consagración social y de asignación estatutaria, las que confieren un origen social elevado, un éxito académico sonado o, para los escritores, el reconocimiento de sus semejantes, producen el efecto de aumentar el derecho a los posibles más excepcionales y, a través de esta *póliza de seguros*, la capacidad subjetiva de realizarlos en la práctica.

EL HABITUS Y LOS POSIBLES

La propensión a orientarse hacia las posiciones más arriesgadas, y sobre todo la capacidad de ocuparlas de forma duradera prescindiendo de todo beneficio económico a corto plazo, parecen depender en gran medida de la posesión de un capital económico y simbólico importante. Primero porque el capital económico garantiza las condiciones de la libertad respecto a las necesidades económicas, ya que la renta constituye sin duda uno de los mejores sustitutos de la venta. De hecho, quienes consiguieron mantenerse en las posiciones más aventuradas lo suficiente como para obtener los beneficios simbólicos que éstas pueden propiciar, se reclutan esencialmente entre los que están mejor provistos, que cuentan también con la ventaja de no estar obliga-

dos a dedicarse a tareas secundarias para asegurarse la subsistencia. Y eso a la inversa de tantos poetas hijos de la pequeña burguesía que se vieron obligados a abandonar más o menos deprimidos la poesía en beneficio de actividades literarias mejor remuneradas, como la novela costumbrista, o a dedicar de entrada una parte de su tiempo al teatro o a la novela (como François Coppée, Catulle Mendès o Jean Aicard).¹ Del mismo modo, cuando el envejecimiento, que resuelve las ambigüedades, convierte los rechazos electivos y provisionales de la vida bohemia adolescente en fracaso sin paliativos, los escritores de origen modesto están más dispuestos a resignarse a la «literatura industrial», que convierte la escritura en una actividad como cualquier otra, excepto cuando la sublevación antiintelectualista impulsa a los más amargados entre ellos a los virajes y a los rechazos que los conducen a los más viles trabajos de la polémica política.

Pero, sobre todo, las condiciones de existencia que van asociadas a una buena cuna favorecen unas disposiciones como la audacia o la indiferencia hacia los beneficios materiales, o el sentido de la orientación social y el arte de presentar las nuevas jerarquías, que inclinan a encaminarse hacia los puestos más exiguos de la vanguardia y hacia las inversiones más arriesgadas, ya que preceden a la demanda, pero también, a menudo, los más rentables simbólicamente y a largo plazo, por lo menos para los primeros inversores. El *sentido de la inversión a plazo* parece ser una de las disposiciones más estrechamente vinculadas al origen social y geográfico, y por consiguiente, a través del capital social que es correlativo de aquél, una de las mediaciones a través de las cuales los efectos de la oposición entre los orígenes sociales, y sobre todo entre el origen parisino y el origen provinciano, se ejercen en la lógica del campo.²

De forma general, los que son más ricos en capital económico, en capital cultural y en capital social son los primeros que

1. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, op. cit., págs. 69-70.

2. Se puede considerar un ejemplo de ello el caso de Anatole France, que debe a la posición particular de su padre, librero parisino, el adquirir un capital social y una familiaridad con el mundo de las letras que compensan su débil capital económico y cultural.

se dirigen hacia las nuevas posiciones (un planteamiento que se verifica al parecer en todos los campos, tanto en el económico como en el científico): es el caso de los escritores que, en torno a Paul Bourget, abandonan la poesía simbolista en beneficio de una forma nueva de novela, en ruptura con la tradición de la novela naturalista y mejor adaptada a las expectativas del público culto. A la inversa, es un mal sentido de la inversión a plazo, vinculado al alejamiento social o geográfico, lo que incita a los escritores hijos de las clases populares o de la pequeña burguesía y a los provincianos y a los extranjeros a encaminarse hacia las posiciones dominantes en el momento en el que los beneficios que éstas proporcionan tienden a disminuir debido al hecho mismo de la atracción que ejercen (a causa por ejemplo de los beneficios económicos que proporcionan en el caso de la novela naturalista, o de los beneficios simbólicos que prometen, en el caso de la poesía simbolista) y de la competencia intensificada que en ellas concurren. También es este mismo mal sentido el que estimula a mantenerse en unas posiciones en declive o amenazadas en el momento en el que los más enterados las abandonan; o también a dejarse arrastrar por la atracción de los lugares dominantes hacia unas posiciones antinómicas con las disposiciones que se importan en ellas, para acabar descubriendo el «lugar natural» propio demasiado tarde, es decir tras haber perdido mucho tiempo, bajo el efecto de las fuerzas del campo, y en clave de confinamiento.

Ejemplo ideal típico, el de Léon Cladel (1835-1892), hijo de un maestro guarnicionero de Montauban, «artesano tirando a burgués», compañero del deber y también terrateniente, que, empeñado en «hacer de su único heredero un señor», le mete en el seminario de Montauban a los nueve años: tras estudiar derecho en Toulouse, Cladel ejerce de procurador judicial en Montauban, descubriendo con horror a los campesinos y su sometimiento al interés material; parte después a París, donde vive la vida bohemia, y regresa después al Quercy, «cansado de luchar, confuso y aislado, cansado de combatir»; pero no puede «renunciar a París», donde se instala de nuevo; se vincula al movimiento del Parnaso, escribe una novela, encuentra un editor, con la ayuda de su madre, y de trescientos

francos que ésta le había dado, consigue un prefacio de Baudelaire, y después, tras siete años de vida bohemia bastante miserable, vuelve a su Quercy natal y se dedica a la novela regionalista.¹ Toda la obra de este eterno *desplazado* lleva la impronta de la antinomia entre las disposiciones, asociadas en el punto de partida, que será también el punto de llegada, y las posiciones que trata de alcanzar y que ocupa provisionalmente: «El reto consistía en ilustrar su Quercy, terruño de latinidad y patria de Hércules rústicos, con aire de «gesta» antigua y bárbara. Extrayendo de las peleas encarnizadas entre patanes las poses arrogantes de los campeones de pueblo, Cladel esperaba contarse entre los rivales modestos de Hugo y de Leconte de Lisle. Así nacieron *Ompdrailles*, *La Fête votive de Bartholomé-Porte-Glaive*, relatos curiosos, pastiches de la *Iliada* o de la *Odisea* en lengua ampulosa o rabelaisiana.»² Quienes acceden a posiciones en las que su presencia resulta del todo improbable están sometidos a un *double bind structural* que, como en el caso de Cladel, puede sobrevivir a su expulsión más o menos rápida fuera del puesto imposible. Esta doble imposición contradictoria condena a menudo a los momentánea y «milagrosamente salvados» a proyectos de una incoherencia patética, como homenajes autodestructivos a los valores de un universo que les niega cualquier valor, como ese proyecto de hablar de los campesinos del Quercy con el lenguaje de Leconte de Lisle, que oscila entre la parodia y la adhesión incoercible. Y el propio Léon Cladel, en el prefacio de su novela, *Celui-de-la-Croix-aux-Bœufs* (1871), expresa la contradicción que le desgarraba con la desesperada lucidez —y sin efecto práctico— que es privilegio de todas las víctimas de contradicciones semejantes: «Impulsado por instinto hacia el estudio de caracteres y ambientes plebeyos, y por otra parte ferviente enamorado de las bellezas del estilo, resultaba casi fatal que tarde o temprano se produjera un combate entre lo brutal y lo refinado.»³ Siempre en falso, Cladel es un campesino entre los parnasianos (que le expulsan y le envían de nuevo al pueblo, a hacer compañía a su amigo Courbet) y un pequeñooburgués entre

1. R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, op. cit., pág. 57, y J. Cladel, *La Vie de Léon Cladel*, seguido de *Léon Cladel en Belgique*, ed. E. Picard, París, Lemerre, 1905.

2. P. Vernois, «El fin de la pastoral», en *Histoire littéraire de la France*, op. cit., pág. 272.

3. L. Cladel, citado por P. Vernois, *ibid.*

los campesinos de su provincia natal. No hay de qué extrañarse si la forma y el contenido mismo de la novela rústica a la que se resigna, y en la que el propósito de rehabilitación desaparece en beneficio del retrato complaciente del salvajismo y el tenebrismo campesinos, expresan la verdad contradictoria de una trayectoria incoherente: «Ese soñador pordiosero, hijo de pordiosero, amaba de forma innata los gestos populares, así como el comportamiento rústico. Ahora bien, si desde el principio hubiese tratado de retratarlos abiertamente sin ninguna tergiversación, con esa santa brutalidad de las pinceladas que distinguen la manera primitiva de los maestros pintores, sin duda habría conseguido hacerse de entrada un lugar entre los más rutilantes de la joven generación a la que pertenecía.»¹ Nunca mejor dicho...

En la confrontación con los artistas y escritores parisinos y burgueses, que los expulsa remitiéndolos a la plebe, los escritores y artistas procedentes de las clases populares o de la pequeña burguesía provinciana acaban descubriendo lo que los diferencia negativamente, o incluso, excepcionalmente, asumiéndolo y reivindicándolo, como Courbet, que convierte su acento provinciano, su habla dialectal y su estilo de «pueblo» en su bandera. «Según la descripción de Champfleury [novelista realista, amigo de Courbet y de Cladel], la Cervetería Alemana de París, donde nació el realismo como movimiento, era una aldea protestante donde imperaban los modales rústicos y una franca alegría. El cabecilla, Courbet, era un «compañero», estrechaba manos, hablaba y comía mucho, fuerte y terco como un campesino, exactamente lo contrario del dandi de los años treinta y cuarenta. Su comportamiento en París era *deliberadamente popular; hablaba ostensiblemente la lengua dialectal*, fumaba, cantaba y bromeaba

1. L. Cladel, citado por R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, op. cit., pág. 98. Para valorar todo lo que la novela regionalista, expresión paradigmática de una de las formas del propósito populista, debe al hecho de que es fruto de una vocación negativa, vinculada al confinamiento y al desencanto, habría que comparar a quienes desembocaron en la novela populista al cabo de una trayectoria de esta índole con quienes forman la excepción, como Eugène Le Roy, pequeño funcionario del Périgord pasado por París, autor de *Le Moulin de Frau* (1895), de *Jacquou le croquant* (1899), etc., y sobre todo Émile Guillaumin, aparcero del Bourbonnais, autor de *La Vie d'un simple* (1804).

como un hombre del pueblo. Los observadores estaban impresionados por su técnica plebeya y rústica [...]. Du Camp escribía que pintaba sus cuadros "como se da lustre a las botas".»¹

Esos advenedizos inasimilables se lanzan a ese esfuerzo de disimulación con tanta más convicción cuanto menos éxito tuvieron sus intentos iniciales *asimilarse*. Así el propio Champfleury, hijo de la más humilde burguesía provinciana, durante mucho tiempo, «desgarrado entre dos tendencias, un realismo a lo Monnier y una poesía a la alemana, romántica y sentimental»,² se ve abocado al realismo militante debido al fracaso de sus primeras tentativas y sobre todo tal vez al descubrimiento de su diferencia, que lo arroja hacia el bando de lo «popular», es decir el bando de los objetos excluidos del arte legítimo del momento y de la manera entonces considerada «realista» de tratarlos. Y este regreso obligado al «pueblo» no es menos ambiguo, y sospechoso, que el repliegue de los escritores regionalistas hacia el «terruño»: la hostilidad respecto a las audacias libertarias y el populismo decisorio de los intelectuales burgueses puede estimular un populismo antiintelectualista, más o menos conservador, que no es más que una proyección fantasmática de relaciones internas al campo intelectual.

Cabe considerar como un ejemplo típico de este efecto de campo la trayectoria del propio Champfleury, que, tras haber sido el líder de los jóvenes escritores realistas de 1850 y el «teórico» del movimiento realista en literatura y en pintura, acabó progresivamente eclipsado por Flaubert, y después por los Goncourt y Zola: una vez funcionario de la Manufactura Nacional de Sévres, se convirtió en el historiador de la imaginaria y de la literatura populares, y concluyó su carrera, bajo el Segundo Imperio, al cabo de una serie de deslizamientos y de giros, como teórico oficial (en 1867 recibe la Legión de Honor) de un conservadu-

1. M. Schapiro, «Courbet y la imaginaria popular», en *Style, Artiste et Société*, París, Gallimard, 1982, pág. 293. El subrayado es mío.

2. *Ibid.*, pág. 299. «Imagina únicamente —escribía Champfleury a su madre en 1850—, que con una gracia natural que podría haberme convertido en un sainetista de lo más chistoso he querido llegar más arriba» (citado por P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, op. cit., pág. 129). Sabemos que, tras un rodeo obligado, Champfleury acabó haciendo comedia al estilo de Paul de Kock (ver por ejemplo *Les Enfants du professeur Turck* o *Le secret de M. Ladureau*).

rismo basado en la exaltación de la sabiduría popular —y en particular de la resignación ante las jerarquías que se expresa en el culto a las artes y de las tradiciones populares.¹

LA DIALÉCTICA DE LAS POSICIONES Y LAS DISPOSICIONES

Así, las disposiciones asociadas a un origen social determinado sólo se cumplen especificándose en función, por un lado, de la estructura de los posibles que se anuncian a través de las diferentes posiciones y de las tomas de posición de sus ocupantes, y, por otro, de la posición ocupada en el campo, que (a través de la relación con esta posición como sensación de éxito o de fracaso, a su vez vinculado las disposiciones, por lo tanto la trayectoria) orienta la percepción y la valoración de esos posibles: así pues las mismas disposiciones pueden llevar a tomas de posición estéticas o políticas muy diferentes según el estado del campo respecto al cual tienen que determinarse.² De ello resulta la inanidad de las tentativas para tratar de vincular directamente el realismo en literatura o en pintura a las características de los grupos sociales —el campesinado en particular— de los que proceden sus inventores y sus defensores, Champfleury o Courbet por ejemplo. Sólo dentro de un estado determinado del campo artístico, y en relación con otras posiciones artísticas y sus ocupantes, ellos también socialmente caracterizados, se determinaron las disposiciones de los pintores y de los escritores realistas; esas disposiciones, que, en otro lugar y en otro momento, habrían podido manifestarse de otro modo, se expresaron a través de un forma de arte que, en esa estructura, se presentaba como la manera más elaborada de expresar una sublevación inseparablemente estética y política en contra del arte y de los artistas «burgueses» (o de la crítica «espiritualista» que

1. Ver M. Schapiro, «Courbet y la imaginaria popular», artículo citado, págs. 315 y siguientes. El Hussonnet de *La educación sentimental* recorre una trayectoria muy similar.

2. Entre los determinantes de las posiciones, hay que tener en cuenta, además de la posición sincrónica y diacrónicamente (pendiente) definida de la familia, la posición en la propia familia —hermano(a) mayor/menor— como campo.

los defendía) y, a través de ellos, en contra de los «burgueses».¹

La relación entre las posiciones y las disposiciones es evidentemente de doble sentido. Los hábitos, como sistemas de disposiciones, sólo se realizan efectivamente en relación con una estructura determinada de posiciones socialmente indicadas (entre otras cosas por las propiedades sociales de sus ocupantes, a través de las cuales se dan a conocer); pero, a la inversa, a través de las disposiciones, que a su vez están más o menos completamente ajustadas a las posiciones, se realizan tales o cuales de las potencialidades que estaban inscritas en las posiciones. Así por ejemplo, si parece imposible comprender las diferencias que separan el Théâtre de l'Éuvre y el Théâtre-Libre a partir tan sólo de las diferencias de hábitos entre sus fundadores, Lugné-Poe, hijo de burgués parisiño, relativamente instruido, y Antoine, pequeño-burgués provinciano y autodidacta, parece no menos imposible dar cuenta de ellas partiendo únicamente de las posiciones estructurales de ambas instituciones: si, por lo menos en su origen, parecen reproducir la oposición entre las disposiciones de los fundadores es porque son su realización en un estado del campo marcado por la oposición entre el simbolismo, más burgués —para empezar debido a las características de sus defensores—, y el naturalismo, más pequeño-burgués. Antoine, que se define, como los naturalistas, y con su apoyo teórico, en contra del teatro burgués, plantea una transformación sistemática de la puesta en escena, una revolución *específica*, basada en una opción coherente: al privilegiar el entorno respecto a los personajes, el contexto determinante respecto al texto determinado, convierte el escenario en «un universo coherente y completo en sí sobre el que reina, en solitario, el director».² En el otro extremo, la dirección «desordenada y fecunda» de Lugné-Poe, que se sitúa en relación con el teatro burgués pero también en relación con las innovaciones de Antoine, conduce a unas representaciones que se describen como una «mezcla de invención refinada y de dejadez»

1. El realismo se define fundamentalmente, con Coubert, por la voluntad de tratar «lo vulgar y lo moderno». Champfleury reivindica para el artista el derecho a representar con veracidad el mundo contemporáneo (ver P. Martino, *Le Roman réaliste sous le second Empire*, op. cit., págs. 72-78).

2. B. Dort, en *Histoire littéraire de la France*, op. cit., pág. 617.

y que, fruto de un proyecto «ora demagógico, ora elitista», consiguen agrupar a un público en el que se mezclan anarquistas y místicos.¹

Resumiendo, en un espacio particular es donde la oposición entre las disposiciones recibe su definición completa, es decir su plena particularidad histórica: adquiere en él la forma de un sistema de oposiciones que se da en todas partes, entre los periódicos o los críticos favorables a uno o a otro, entre los autores representados y entre los contenidos de las obras, con, por un lado, el «episodio de la vida real» que, por algunas de sus características, recuerda al vodevil, y, por el otro, unas investigaciones sutiles, inspiradas en el concepto de obra a varios niveles, formulado por Mallarmé. Todo permite suponer que, como lo sugiere este caso, el peso de las disposiciones —por lo tanto la fuerza explicativa de la «precedencia social»— es particularmente importante cuando se trata de una *posición en estado naciente*, todavía por hacer más que ya hecha, establecida, por lo tanto capaz de imponer sus normas propias a sus ocupantes; y, de forma más general, que la libertad que les queda a las disposiciones varía según el estado del campo (y en particular de su autonomía), según la posición ocupada en el campo y según el grado de institucionalización del puesto correspondiente.

Si no es posible deducir las tomas de posición de las disposiciones, tampoco se las puede relacionar directamente con las posiciones. Así, la *identidad de posición*, sobre todo negativa, no basta para fundar un grupo literario o artístico, aun cuando tienda a propiciar los acercamientos y los intercambios. Se percibe perfectamente en el caso de los partidarios del arte por el arte, que, como demuestra Cassagne,² están vinculados por relaciones de estima y de simpatía: Gautier recibe en sus veladas de los jueves a Flaubert, a Théodore de Banville, a los Goncourt y a Baudelaire; entre Flaubert y Baudelaire, la afinidad se basa en la casi simultaneidad de sus inicios y de sus juicios; los Goncourt y Flaubert se tenían mucho aprecio mutuo y en casa de Flaubert es

1. B. Dort, op. cit., pág. 621. Se percibe cómo esas calificaciones atribuidas a la acción de Lugné-Poe caracterizan las tendencias relativamente «invariantes» de un hábitus de privilegiado.

2. A. Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, op. cit., págs. 103-134.

donde ambos hermanos conocieron a Bouilhet; Théodore de Banville y Baudelaire comparten una amistad que viene de antiguo; Louis Ménard, amigo íntimo de Baudelaire, de Banville y de Leconte de Lisle, se convierte en uno de los allegados de Renan; Barbey d'Aurevilly es uno de los más fervientes defensores de Baudelaire. El efecto de campo tiende a crear las condiciones propicias para el acercamiento de los ocupantes de las posiciones idénticas o vecinas en el espacio objetivo, pero no basta para determinar la unión en cuerpo, condición de la aparición del *efecto de cuerpo* del cual los grupos literarios y artísticos más famosos han sacado inmensos beneficios simbólicos, incluso en las rupturas más o menos sonadas que acabaron con ellos.

FORMACIÓN Y DISOLUCIÓN DE LOS GRUPOS

Mientras los ocupantes de las posiciones dominantes, sobre todo económicamente, como el teatro burgués, son muy homogéneos, las posiciones de vanguardia, que principalmente se definen negativamente, a través de la oposición a las posiciones dominantes, acogen entre sus filas durante un tiempo, en la fase de *acumulación inicial de capital simbólico*, a escritores y artistas muy diferentes por su procedencia y sus disposiciones, cuyos intereses, momentáneamente próximos, acabarán divergiendo más adelante.¹ Pequeñas sectas aisladas, cuya cohesión negativa va pareja a una intensa solidaridad afectiva, a menudo concentrada en el apego a un líder, estos grupos dominados tienden a entrar en crisis, debido a una paradoja aparente, cuando acceden al reconocimiento, cuyos beneficios simbólicos a menudo van a parar a un grupo reducido, cuando no uno solo, y cuando se debilitan las fuerzas negativas de cohesión: las diferencias de posición en el seno del grupo, y sobre todo las diferencias sociales y académicas que la unidad oposicional de los inicios permitía superar y sublimar, se retraducen en una participación desigual en los be-

1. Las solidaridades que se establecen, en el seno de los grupos artísticos, entre los más dotados y los más desvalidos constituyen uno de los medios que permiten sobrevivir a algunos artistas pobres pese a la falta de recursos ofrecidos por el mercado.

neficios del capital simbólico acumulado. Experiencia tanto más dolorosa para los primeros fundadores desconocidos cuanto que la consagración y el éxito atraen a una segunda generación de adeptos, muy diferentes de los primeros en sus disposiciones, que participan, a veces con mayor amplitud que los primeros accionistas, en los dividendos.

Este modelo del proceso de constitución y de disolución de los grupos de vanguardia que han alcanzado la consagración queda ilustrado ejemplarmente con la historia de los impresionistas,¹ y también con la separación progresiva de los simbolistas y de los decadentes. Tras haber partido de la misma posición, apenas indicada, en el campo, y definidos por la misma oposición al naturalismo y al Parnaso —de donde Verlaine y Mallarmé, sus líderes, habían sido excluidos—, los decadentes y los simbolistas van divergiendo a medida que acceden a la existencia social plena. Procedentes de los ambientes más favorecidos (es decir de la burguesía media o de la gran burguesía y de la nobleza) y provistos de un capital académico importante, los simbolistas se oponen a los decadentes, a menudo hijos de familias de artesanos y más o menos desprovistos de capital académico, como el salón (los martes de Mallarmé) al café, la «rive droite» a la «rive gauche» y a la bohemia y, en el plano estético, como el hermetismo basado en una teoría explícita y una ruptura decidida con todas las formas antiguas a la «claridad» y a la «sencillez» basadas en el «sentido común» y la «ingenuidad»; en política, los simbolistas hacen gala de indiferencia y de pesimismo, aunque sin excluir algunos destellos de radicalismo anarquista, mientras que los decadentes son progresistas y más bien reformistas.² Es evidente que

1. Ver entre otros estudios de casos, M. Rogers, «The Batignolles Group: Creators of Impressionism», *Autonomous Groups*, vol. XIV, n.º 3-4, 1959, en M. C. Albrecht, J. H. Barnett y M. Griff (eds.), *The Sociology of Art and Literature*, Nueva York, Praeger Publishers, 1970, págs. 194-220.

2. «Los decadentes no pretendían hacer *tabla rasa* con el pasado. Preconizaban reformas imprescindibles, dirigidas con *método y prudencia*. Los simbolistas, por el contrario, no querían *conservar nada* de nuestras viejas costumbres y ansiaban crear de cabo a rabo un nuevo modo de expresión» (E. Reynaud, *La Mêle symboliste I*, París, La Renaissance du livre, 1918, pág. 118, citado por J. Jurt, *Symbolistes et Décadents, deux groupes littéraires parallèles*, ciclostilado, 1982, pág. 12; el subrayado es mío). Es conocida la afinidad que unía a los representantes de la poesía joven, los decadentes más que los simbolistas, a los anarquistas, de quienes recibían palabras de aliento en su

el efecto de oposición entre ambas escuelas, que va a ir afianzándose a medida que avance el proceso de institucionalización necesario para constituir un grupo literario verdadero, es decir un instrumento de acumulación y de concentración del capital simbólico (con la adopción de un nombre, la elaboración de manifiestos y de programas y la instauración de ritos de agregación, como los encuentros regulares), tiende a multiplicar, consagrándolas, las diferencias primeras: Verlaine alaba la ingenuidad (como Champfleury oponía al arte por el arte «la sinceridad en el arte»), mientras que la afición verlainiana por la sinceridad y la sencillez contribuye sin duda a empujar a Mallarmé hacia el hermetismo del «enigma en poesía». Y, como para aportar una prueba crucial del efecto de las disposiciones, los decadentes mejor dotados socialmente se unen a los simbolistas (Albert Aurier) o se acercan a ellos (Ernest Raynaud), mientras que aquellos simbolistas que más próximos están a los decadentes por su origen social, René Ghil y Ajalbert, quedan excluidos del grupo simbolista, el primero por su fe en el progreso, el segundo, que acabará de novelista realista, porque sus obras son consideradas demasiado poco oscuras.¹

La oposición entre Mallarmé y Verlaine es la forma paradigmática de una división que se ha ido constituyendo progresivamente, y afirmando cada vez con mayor claridad a lo largo del siglo XIX, la que se establece entre el escritor profesional, condenado por su propósito a llevar una vida formal, regular, casi burguesa, y el escritor aficionado, diletante burgués para quien la escritura es un pasatiempo o una afición, o bohemio extravagante y miserable que vive de todos los oficios humildes que ofrecen el

lucha contra las reglas y los maestros, contra el mercado y la literatura comercial. Verlaine publicó en *Le Décadent* una «balada en honor de Louise Michel» y Laurent Tailhade le dedicó un estudio bajo el título «La hermanita mayor de los pobres» (ver J. Jurt, «Decadencia y poesía. A propósito de un poema de Laurent Tailhade», *Französische heute*, n.º 4, 1984, págs. 371-382).

1. Ver R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, op. cit., págs. 248-249. La evolución del grupo surrealista hacia una mayor homogeneidad social (por eliminación o alejamiento de los extremos) responde a la misma lógica (ver J.-P. Bertrand, J. Dubois y P. Durand, «Acercamiento institucional del primer surrealismo, 1919-1924», artículo citado). Otra constante: la elevación del reclutamiento social cuando el grupo accede a la consagración.

periodismo, la edición o la enseñanza. La oposición en las obras se basa en una oposición en los estilos de vida, que expresa y reitera simbólicamente. Rupturistas con el mundo burgués y sus valores, los escritores profesionales, y en primera fila los partidarios del arte por el arte, también están separados, de mil maneras, de la bohemia, de sus pretensiones, de sus incoherencias, de su desorden incluso, que es incompatible con una producción ordenada. Hay que citar a los Goncourt: «Sólo se crea bien en el silencio, y en el sueño de la actividad de las cosas y de los hechos alrededor de uno. Las emociones son contrarias a la gestación de la imaginación. Se necesitan días regulares, tranquilos, un estado burgués de todo el ser, un recogimiento de tendero, para sacar a la luz algo grande, algo atormentado, algo sobrecogedor, algo patético... Las gentes que se gastan en la pasión, en el movimiento nervioso, jamás harán un libro de pasión.»¹ Esta oposición entre ambas categorías de escritores origina sin duda los antagonismos propiamente políticos (*y no a la inversa*), que se manifestaron particularmente con la Comuna.²

La confrontación de toda una vida entre las posiciones y las disposiciones, entre el esfuerzo para hacer el «puesto» y la necesidad de situarse en el «puesto» con los ajustes sucesivos que tienen a recolocar a los individuos desplazados en su «lugar natural», al cabo de una serie de llamadas al orden, explica la correspondencia que se observa regularmente, por muy lejos que se lleve el análisis, entre las posiciones y las propiedades de sus ocupantes. Por ejemplo, en el propio ámbito de la novela popular que, con más frecuencia que cualquier otra categoría de novela, se deja en manos de escritores procedentes de las clases dominadas y de sexo femenino, las diferentes maneras más o menos distantes de tratar este género, resumiendo, las posiciones en la posición, están a su vez vinculadas a diferencias sociales y académicas, y los tratamientos más distanciados, semiparódicos (cuyo ejemplo por excelencia es *Fantomas*, alabado por Apollinaire),

1. E. y J. de Goncourt, *Journal*, citado por Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art...*, op. cit., pág. 308.

2. Ver P. Lidsky, *Les Écrivains contre la Commune*, París, Maspero, 1970, págs. 26-27.

son privativos de los escritores más privilegiados.¹ Dentro de la misma lógica, Rémy Ponton observa que, por el lado de los autores de comedia ligera, directamente sujetos a la sanción financiera del gusto burgués, los escritores hijos de las clases populares o de la pequeña burguesía están muy poco representados, mientras que están mucho más representados en el vodevil, que, como género cómico, reserva un lugar más destacado a los efectos fáciles de las escenas chuscas o escabrosas y a una especie de libertad semicrítica, ya que los autores que escriben teatro de comedia ligera y el vodevil a la vez presentan unas características intermedias entre las de los autores de ambos géneros.² Resultando, la concordancia, sorprendente en ese mundo que se pretende libre de cualquier determinación y de cualquier imposición, es absolutamente estricta entre las inclinaciones de los agentes y las exigencias inscritas en las posiciones que ocupan, siendo esta armonía socialmente establecida muy adecuada para propiciar la ilusión de la ausencia de toda determinación social.

UNA TRASCENDENCIA DE INSTITUCIÓN

Si la historia del arte o de la literatura, como la historia de la filosofía y, en otro sentido, la propia historia de las ciencias, puede adquirir la apariencia de una evolución estrictamente interna, al dar la impresión cada uno de estos sistemas de representaciones autónomas de desarrollarse según su dinámica propia, independiente de la acción de los artistas, los escritores, los filósofos o los científicos, es porque cada nuevo recién llegado tiene que contar con el orden establecido en el campo, con la regla de juego inmanente al juego, cuyos conocimiento y reconocimiento (*illusio*) están tácitamente impuestos a todos los que entran en el juego. La pulsión o la impulsión expresiva, que confiere a la búsqueda su propósito, su dirección, a menudo negativa, tiene que

1. Ver A. M. Thiesse, «Los infortunios literarios. Carreras de novelistas populares durante la Belle Époque», *Actes de la recherche en sciences sociales*, n.º 60, 1985, págs. 31-46.

2. Ver R. Ponton, *Le Champ littéraire en France de 1865 à 1905*, op. cit., págs. 80-82.

contar con el espacio de los posibles, especie de *código específico*, a la vez jurídico y comunicativo, cuyos conocimiento y reconocimiento constituyen el verdadero derecho de entrada en el campo. Del mismo modo que una lengua, este código constituye a la vez una *censura*, por los posibles que excluye de hecho o de derecho, y un *medio de expresión* que contiene en unos límites definidos las posibilidades de invención infinita que proporciona; funciona como un sistema históricamente situado y datado de esquemas de percepción, de valoración y de expresión que definen las condiciones sociales de posibilidad —y, al mismo tiempo, los límites— de la producción y circulación de las obras culturales, y que existen a la vez *en estado objetivado* en las estructuras constitutivas del campo y *en estado incorpóreo*, en las estructuras mentales y las disposiciones constitutivas de los habitus.

En la relación entre la pulsión expresiva, en la que se expresan las disposiciones y los intereses inherentes a la posición, y este código específico, y particularmente el universo de las cosas por decir y por hacer, de los problemas impuestos y en juego, es donde se definen los intereses específicos (propiaamente musicales, filosóficos, científicos, etc.). Lo que se imputa a veces a efectos de «moda», es decir al propósito deliberado de estar —*interesarse*—, es en realidad el producto de la lógica de la competencia que lleva a los que están y a los que quieren estar a concurrir, consciente o inconscientemente, hacia los mismos objetos y a propósito de los mismos objetos.

Este orden, instituido a la vez en las cosas (documentos, instrumentos, particiones, cuadros, etc.) y en los cuerpos (conocimientos, técnicas, trucos, etc.), se presenta como una realidad *trascendente* a todos los actos privados y circunstanciales que se refieren a él: confiere así las apariencias de un fundamento al platonismo declarado o larvado de quienes, como Husserl o Meilong, pretenden fundamentar la actividad propiamente filosófica sobre la irreducibilidad de los contenidos de la conciencia (*noémis*) a los actos de la conciencia (*noésis*), del número a las operaciones (psicológicas) de cálculo, o de quienes, como Popper, y muchos otros, afirman la autonomía del mundo de las ideas, de su funcionamiento y de su devenir, respecto a los sujetos cognos-

cientes.¹ De hecho, pese a tener sus propias leyes, que trascienden las conciencias y las voluntades individuales, la herencia cultural, que existe en estado materializado y en estado incorpóreo (bajo la forma de un hábitus que funciona como una especie de trascendente histórico), sólo existe y sólo subsiste efectivamente (es decir como *activo*) en y a través de las luchas que se desarrollan en los campos de producción cultural (campo artístico, etc.), es decir a través de y para unos agentes dispuestos y aptos para facilitar su reactivación continuada.

Así, este «tercer mundo», ni físico ni psíquico, en el que Husserl, y otros después de él, han creído encontrar el objeto propio de la filosofía, debe su existencia y su subsistencia, más allá de todas las apropiaciones individuales, a la competencia misma por la apropiación: es en y a través de la competencia entre unos agentes que sólo pueden participar en este capital colectivo en la medida en que lo han (más o menos completamente) incorporado bajo la forma de disposiciones cognitivas y evaluativas de un hábitus específico (el que emplean en su producción y en la valoración de la producción de otros agentes) como este producto de la historia colectiva, trascendente a cada uno por inmanente a todos, resulta instituido como norma de todas las prácticas que le están referidas. A través de las imposiciones y de los controles cruzados a los que cada uno de quienes se lo han apropiado somete a todos los demás, este *opus operatum*, de otro modo condenado a la insignificancia de la letra muerta, se afirma continuamente como un *modus operandi* colectivo, como el modo de producción cultural cuya norma se impone, en todo momento, a todos los productores.

El mundo trascendente de las obras culturales no contiene en sí mismo el principio de su trascendencia; como tampoco contiene el principio de su devenir, aun cuando contribuye a *estructurar* los pensamientos y los actos que originan su transformación. Sus estructuras (lógicas, estéticas, etc.) pueden imponerse a todos los que entran en el juego del cual él es el producto, el instrumento y el envite, sin librarse por ello de la acción transformadora.

1. Ver entre otros K. Popper, *Objective Knowledge: an Evolutionary Approach*, Oxford, Oxford University Press, 1972, especialmente cap. 3.

madora que los propios actos y pensamientos que éstos regulan no pueden dejar de producir, aunque sólo fuera por el efecto de la *puesta en práctica*, nunca reducible a una mera ejecución.

Ello significa que, al tratar de comprender el funcionamiento de un campo de producción cultural, y lo que en él se produce, no se puede separar la pulsión expresiva (cuyo principio estriba en el propio funcionamiento del campo y en la *illusio* fundamental que lo hace posible) de la lógica específica del campo, con las potencialidades objetivas que lleva en su seno, y todo lo que impondrá y autorizará a la vez a la pulsión expresiva a convertirse en *solución específica*. En este encuentro entre una «situación que plantea un problema» (*problem-situation*), como dice Popper, y un agente dispuesto a *reconocer* este problema «objetivo» y a ocuparse de él (cabe pensar en el ejemplo, analizado por Panofsky, del problema del rosetón de la fachada Oeste, legado por Suger a los arquitectos que inventarán el arte gótico) se determina la solución específica, producida a partir de un arte de inventar ya inventado o gracias a la invención de un nuevo arte de inventar. El porvenir probable del campo está inscrito, en cada momento, en la estructura del campo, pero cada agente hace su propio porvenir —contribuyendo con ello a hacer el porvenir del campo— realizando las potencialidades objetivas que se determinan en la relación entre sus poderes y los posibles objetivamente inscritos en el campo.

Queda una última cuestión, que infaliblemente hay que plantear: ¿cuál es la parte de cálculo consciente en las estrategias objetivas que la observación pone de manifiesto? Basta con leer los testimonios literarios, las correspondencias, los diarios íntimos, y sobre todo tal vez las tomas de posición explícitas sobre el mundo literario como tal (como las que recoge Huret) para conocerse de que no hay respuesta sencilla y de que la lucidez, siempre parcial, es, una vez más, una cuestión de posición y de trayectoria en el campo, y de que varía por lo tanto según los agentes y según los momentos. Si de todos modos finalmente hay que evocarla es sobre todo para exorcizar la alternativa de la inocencia y del cinismo a través de la cual amenazan con introducirse, en el análisis y sobre todo en la *lectura* que de él se hace, las visiones antagonicas de la lucha cotidiana en el seno del

los textos, y sólo de ellos, el principio unificador de los conjuntos de obras y de autores constituidos de este modo o, peor aún, la coherencia teórica de los propósitos inscritos en la etiqueta social, un concepto en -ismo, por descontado, que la historia les atribuye.

«EL DESMONTAJE IMPÍO DE LA FICCIÓN»

En cuanto a la toma de conciencia de la lógica del juego como tal, y a la *illusio* que la origina, he creído durante mucho tiempo que quedaba excluida, en cierto modo, por definición, debido a que esta lucidez convertiría la empresa literaria o artística en una mistificación cínica, o en una tomadura de pelo consistente. Hasta que leí atentamente un texto de Mallarmé que expresa muy bien, aunque de forma harto oscura, tanto la verdad objetiva de la literatura como ficción basada en la creencia colectiva, como el derecho que tenemos de salvar, por encima de toda especie de objetivación, el goce y el placer literarios:

Sabemos, cautivos de una fórmula absoluta que, ciertamente, sólo es lo que es. Alejar no obstante en el acto, con algún pretexto, el engaño, acusarla a nuestra inconsecuencia, negando el placer que queremos disfrutar: pues este *más allá* es su agente, y su motor diría yo si no me resistiera a efectuar, en público, el desmontaje impío de la ficción y consecuentemente del mecanismo literario, para presentar la prueba principal o nada. Pero, venero cómo, a través de un engaño, se proyecta, ja alguna elevación prohibida y fulminante! nos falta conciencia de lo que allá arriba estalla.

Para qué sirve eso —

Para un juego.¹

Así la belleza no sería más que una ficción, y condenada a asumirse como tal, en contra de la creencia platónica en lo bello

1. S. Mallarmé, «La música y las letras», *Œuvres complètes*, ed. de H. Mondor y G. Jean-Aubry, París, Gallimard, col «Bibliothèque de la Pléiade», 1970, pág. 647.

como esencia eterna, mero fetichismo a través del cual el creador se inclina ante la proyección en una trascendencia ilusoria de lo que falta en el aquí abajo de la literatura, y, tal vez, en la vida a secas. En el caso de la poesía, una vez alcanzada la conciencia de sí misma, esta ficción no se da por satisfecha con reproducir la naturaleza, y el ciclo de la estaciones, como la música (wagneriana) que, mediante la alternancia de lo claro y lo oscuro, imita, con su respiración alternada, el misterio de la tragedia original de la muerte y la resurrección de la naturaleza.¹ Rompiendo con la *mimesis* musical, muy próxima todavía mito o rito, la poesía abandona lo que pertenece al orden de lo natural para situarse, conscientemente, en el orden propiamente humano de la convención, de lo «arbitrario del signo», como dirá Saussure, del «artificio humano», como dice Mallarmé.²

La renuncia a la magia musical es un momento decisivo de esta especie de último intento, diferido en muchas ocasiones, a través del cual el poeta empieza, «más bien tarde», pero con una audacia muy cartesiana, «a dar(se) cuenta a fondo y en voz alta de la crisis ideal y, tanto como cualquier otra, social» que le «afecta»³ y a someter a la duda radical su creencia en la existencia de las letras: «¿Existe algo así como las letras?»⁴ ¿Qué queda al final de «este género de investigación [que] tal vez haya sido eludido, en paz, como peligrosos» y de esta radical «eliminación» de todas las creencias literarias? «Una devoción por las veintiséis letras» heredadas de las «tiradas de dados» indefinidamente repetidas de una historia particular, y un «oficio», un *sentido del juego de las letras*, de sus simetrías, que no hay que confundir con el *sentido del juego literario* («Ni el personaje siente una afición especial por los honores instituidos y especiales de las letras»)⁵. En cuanto al propio poeta, resulta vano preguntarse si es agente o

1. «... una reminiscencia de la orquesta; donde se produce tras ocultaciones en la penumbra, tras un torbellino ansioso, de golpe el tumultuoso y múltiple sobresalto de la claridad, como las cercanas radiaciones del día que nace...» (S. Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., pág. 648; y también, «Grandes sucesos varios», *ibid.*, pág. 402).

2. S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 400.

3. S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 645.

4. S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 648; y también «Grandes sucesos varios», *ibid.*, pág. 646.

5. S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 405.

paciente («acción, reflejo») y si «el término sobrenatural», el *télos* poético, la conclusión fuera de la naturaleza¹ o en contra de la naturaleza (a diferencia de la música) que es el verso, es fruto de «su iniciativa o [de] la fuerza virtual de los caracteres divinos», «medio, ¡qué mas!, principio».

Auténtica teología negativa, la crítica reflexiva a través de la cual el poeta se asigna su doctrina y su comarca arruina lo sagrado poético y el mito automitificador de la creación de un objeto trascendente, «no sujeto»,² a los modos de la naturaleza. Pero una vez abolido el *más allá*, queda «el agente, y el motor» del «placer que *queremos* disfrutar», mediante una especie de fetichismo decisorio (si se permite la combinación de palabras). En nombre del placer literario, ese «goce ideal»,³ producto sublime de la sublimación, contamos con el *derecho* de salvar el juego de las letras, e incluso, como veremos, el propio juego literario: «A la vista de una atracción superior como de un vacío [el del más allá que sigue actuando como carencia, como «nadá»], tenemos derecho, sacándolo de nosotros por aburrimiento respecto a las cosas si se establecieran sólidas y preponderantes⁴ —perdidamente las desprende hasta colmarse⁵ de ellas y también dotarlas de resplandor, a través del espacio vacante, en unas fiestas a voluntad y solitarias.» Y el propio Mallarmé comenta en una nota añadida: «Pírotécnico no menos que metafísico, este punto de vista, pero unos fuegos artificiales, a la altura y a ejemplo del pensamiento, dilatan el goce ideal.»⁶

Lector de Max Muller, Mallarmé sabe que los dioses a menudo han nacido de un error de lenguaje olvidado; y no pretende restaurar al poeta de derecho divino y su magisterio profético bajo la apariencia del lenguaje humano, instituido en principio de una nueva transcendencia. Aunque plantee como postulado (emplea el término) de la nueva doctrina poética el hecho de

1. S. Mallarmé, *ibid.*, págs. 573-574.

2. S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 647.

3. S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 655.

4. Cual «la puesta de sol más boba» (S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 574).

5. Mediante una abstracción o, mejor, una extracción de su esencia; ver «Le Ten O'Clock de M. Whistler» (S. Mallarmé, *ibid.*, págs. 574-575).

6. S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 648; y también «Grandes sucesos varios», *ibid.*, pág. 655.

que «una tirada de dados jamás abolirá el azar» y que, «al recusar los títulos de una función notoria»,¹ se niega a «adornar con guirnaldas el altar» del culto poético y a perpetuar los sueños metafísicos de la gran tradición estética, no puede renunciar a entregarse a los juegos pírrónicos de una pirotecnica del lenguaje; y ello sin más fin que producir, para su propio placer, los destellos de unos fuegos artificiales verbales capaces de ocultar con su esplendor el vacío de los cielos donde estallan. Así, sólo consigue salvarse de «esa sutil invasión, como de una especie indefinible de desconfianza», que le impulsaba a poner en tela de juicio la existencia de la literatura, y del escritor, y el sentido mismo de su «vocación», contraponiendo a «este requerimiento extraordinario» la evidencia inmediata de este equivalente estético de un cogito: sí, la lectura existe, ya que *gozo* de ella. Pero ¿se puede uno dar totalmente por satisfecho con esta prueba del placer, el *goce* (*aisthesis*), aunque se entienda que la poesía se da sentido dando un sentido, incluso imaginario, al mundo?² Y el placer suscitado por la ficción voluntarista de las «fiestas solitarias», ¿no está condenado a percibirse como ficticio, por lo muy manifiesto que resulta que está vinculado a la voluntad de engañarse a uno mismo con los juegos de las palabras, de «pagarse a uno mismo con la moneda falsa de su propio sueño»?

La alusión a la famosa sentencia de Marcel Mauss no está tan fuera de lugar como puede parecer. En efecto, Mallarmé, a diferencia de sus comentaristas, no olvida que, como dice al empezar, la crisis también es «social»: sabe que el placer solitario y vagamente narcisista que pretende salvar a toda costa está condenado a percibirse como una ilusión si no está enraizado en la *illusio*, la creencia colectiva en el juego, y el valor de sus envites, que es a la vez la condición y el producto del funcionamiento del «mecanismo literario». De lo cual concluye que, para salvar ese placer que disfrutamos porque «queremos disfrutarlo» y la ilusión platónica que es su «agente», no hay más elección que tomar el

1. S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 646.

2. «Con veracidad, qué son las Letras, esa persecución mental que se lleva a cabo, a lo largo del discurso, con el fin de definir y de demostrar, respecto a uno mismo, que el espectáculo responde a una comprensión imaginativa, bien es verdad, con la esperanza de poder reflejarse en él» (S. Mallarmé, *ibid.*, pág. 648).

partido de «venerar», mediante otra ficción decisoria, el engaño sin autor que pone el fetiche frágil fuera del alcance de la lucidez crítica. Al negarse a «efectuar en público el desmontaje impío de la ficción y consecuentemente del mecanismo literario, para presentar la prueba principal o nada», opta por enunciar sólo esta nada principal en modo de denegación, es decir empleando unas formas de unas características tales que no la desvela, puesto que no cuenta prácticamente con ninguna posibilidad de ser entendido.¹

La solución que Mallarmé aporta a la cuestión de saber si hay que enunciar —lo que en este caso equivale a denunciar— los mecanismos constitutivos de los juegos sociales que más se envuelven en prestigios y misterios, como los del arte, la literatura, la ciencia, del derecho o la filosofía, y son depositarios de los valores habitualmente considerados como los más sagrados, los más universales, es menos satisfactoria que su forma de plantearla. Tomar el partido de guardar el secreto sobre el «mecanismo literario», o de desvelarlo sólo bajo su forma velada más estricta, significa prejuzgar que sólo los grandes iniciados son capaces de la lucidez heroica y de la generosidad decisoria imprescindibles para afrontar en su verdad las «imposturas legítimas», como dice Austin, y para perpetuar, en contra de la esperanza ilusoria de una garantía trascendente, la fe en los valores a los que las grandes supercherías humanistas rinden por lo menos el homenaje de su hipocresía.

1. Y me quedo corto diciendo que no se le entendió puesto que a nadie se ha recurrido más que a él para apuntalar la exaltación de la «creación», del «creador» y de la mística heideggeriana de la poesía como «revelación».

ANEXO

Efecto de campo y formas de conservadurismo

Toda la producción de los intelectuales conservadores lleva la marca de la relación objetiva que los une a las demás posiciones del campo y que se impone a ellos a través de la *problemática específica*, inscrita en la estructura misma del campo, cuyo momento pasivo (o, como dice la física, resistente) representan: nunca tienen la iniciativa de los problemas en un mundo sobre el cual nada tendrían que decir, ya que nada encuentran que objetar, salvo los cuestionamientos efectuados por el pensamiento crítico que no dejan de criticar. De hecho, sus estrategias discursivas más típicas son la retraducción directa de una posición contradictoria de doble exclusión, a su vez asociada, en la mayoría de los casos, a una *trayectoria cruzada*: con frecuencia procedentes de las posiciones dominantes en el campo del poder, sólo a costa de un doble trastocamiento aquellos «intelectuales de derechas» que, como Joseph Schumpeter y Raymond Aron, son reconocidos como «intelectuales» por los «intelectuales de izquierdas» han conseguido llegar al campo de producción cultural y, con mayor precisión, a las posiciones temporalmente dominantes de este campo que ocupa, como sabemos, una posición dominada en el seno del campo del poder. Siempre expuestos a verse rechazados, tanto por los dominantes, por demasiado «intelectuales», como por los «intelectuales», por demasiado sometidos al orden «burgués», están obligados a luchar sin cesar en ambos frentes y a oponer a cada uno lo que hace que pertenezcan al otro campo. Ante los dominantes, se presentan como «intelectuales» y, en su afán por distinguirse de todas las formas de conservadurismo de primer grado, tienen que argumentar, en vez de afirmar o de asestar, amenazando así con introducir una distancia sospechosa respecto a la adhesión in-