

El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método*

Pierre Bourdieu

La ciencia de un hecho intelectual o artístico encierra tres momentos necesarios y necesariamente ligados que es importante distinguir con claridad, aunque se inscriben en una relación de estricta implicación: primero, un análisis de la posición del campo literario o del campo artístico en el campo del poder; segundo, un análisis de la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística; tercero, un análisis de los *habitus*, sistemas de disposiciones que son el producto de la interiorización de un tipo determinado de condición económica y social y a las que una posición y una trayectoria determinadas dentro de un campo de producción cultural que ocupa una posición determinada en la estructura de las clases dominantes les proporcionan una ocasión más o menos favorables de actualizarse.

El campo como mediación específica

Es notable que los que se han ocupado de cultivar la ciencia de las obras literarias o artísticas, con las intenciones o los presupuestos teóricos y me-

* «Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthode», en *Lendemains*, núm. 36, 1984, pp. 5-20. N. del Autor: este texto es un fragmento de un análisis (inédito) de las leyes de funcionamiento de los campos de producción cultural.

2 Pierre Bourdieu

todológicos más diferentes, han omitido, todos y siempre, tomar en cuenta *como tal* el espacio social en que se hallan *situados* los que producen las obras y su valor. Ese *campo* (literario, artístico, filosófico, etc.) no es ni un «medio» en el sentido vago de «contexto» o de «*social background*» (en contraste con el sentido fuerte, newtoniano, que la noción de campo reactiva), ni siquiera lo que comúnmente se entiende por «medio literario» o «artístico», es decir, un universo de relaciones personales entre los artistas o los escritores, sino un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas.

Ese espacio relativamente autónomo es, en efecto, la *mediación específica*, casi siempre olvidada por la historia social y la sociología del arte, a través de la cual se ejercen sobre la producción cultural las determinaciones externas. Es lo que recuerda Baudelaire cuando exclama: «Lo que hay de más abominable y peor aún que el burgués, es el artista burgués.» La lucha cuya escena es la República de las letras, constituye el verdadero principio de las tomas de posición artísticas o literarias. Y podemos plantear que, en verdad, los artistas no *experimentan* verdaderamente 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 expresan o encarnan la necesidad «burguesa» en el seno mismo del campo, como el comerciante de cuadros, esa encarnación transfigurada, según Albert Boime, del padre burgués. En resumen, las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una *reestructuración* tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su lógica propia, es decir, el producto acumulado de su historia propia.

También es inútil intentar establecer una relación directa entre la obra y la clase productora del productor o consumidora, ignorando que entre ellas hay todo un mundo social, que redefine el sentido de las demandas o de los encargos, que les asigna a los *habitus* producidos por las condiciones y los condicionamientos sociales sus lugares de aplicación, sus instrumentos y el conjunto de las posibilidades preconstituidas en las cuales y mediante las cuales se realizan y pasan al acto. Sin duda, veremos mejor en qué consiste ese efecto de campo si, a la manera de los lógicos que admiten

que cada individuo tiene sus «contrapartes» en otros mundos posibles, en la forma del conjunto de los hombres que él habría sido si el mundo hubiera sido diferente, nos esforzamos en imaginar lo que habrían podido ser los Barcos, Flaubert o Zola en otro estado del campo.¹ También podemos preguntarnos, como se hace a veces, si, cuando se trata de ejecutar una obra antigua para el clavicordio, es más *lógico* emplear el instrumento dentro de cuyas posibilidades y límites el compositor musical concibió su pieza o sustituirlo por el piano porque la «contraparte» del autor que compondría hoy día, es decir, en un mundo de posibles que incluye a ese instrumento, emplearía el piano, pero sabiendo que, al escribir para ese instrumento, no habría actualizado sus intenciones de la misma manera y que sus intenciones mismas habrían sido otras. El piano, como la forma sonata o la música serial, forma parte de los posibles a la vez impuestos y ofrecidos en un momento dado del tiempo que, en relación con un *habitus* actualizador en potencia de muchas actualizaciones ulteriores, reclaman y producen nuevos posibles, por ejemplo, nuevas formas musicales o instrumentos más perfeccionados, apropiados para abrir nuevos posibles.

Así pues, sólo si se toman en cuenta las leyes específicas del campo, se puede comprender adecuadamente la forma que las determinaciones externas pueden tomar, al término de su retraducción según esas leyes, trátense de las determinaciones sociales que operan a través del *habitus* de los productores que ellas han modelado de manera duradera o de las que se ejercen directamente sobre el campo en el momento mismo de la producción de la obra, como una crisis económica o un momento de expansión, una revolución o una epidemia (la expansión económica puede, por ejemplo, ejercer sus efectos más importantes, como se verá, por mediaciones completamente inesperadas, tales como el aumento del volumen de los productores o del público de los periódicos).

Posiciones y tomas de posición

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas —en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes— por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura

¹ Cf. D. Lewis, «Counterpart Theory and Quantified Modal Logic», en *Journal of Philosophy*, núm. 5, 1968, pp. 114-115, y J. C. Pariente, «Le nom propre et la prédication dans les langues naturelles», en *Langages*, núm. 66, junio de 1982, pp. 37-65.

4 Pierre Bourdieu

de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.). El *campo de las posiciones* (que, en un universo tan poco institucionalizado como el campo literario o artístico,² sólo se deja aprehender a través de las propiedades de sus ocupantes) y el *campo de las tomas de posición*, es decir, el conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo — obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.—, son metodológicamente indisociables (esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción o de su consumo). En todo caso, en fase de equilibrio, el *espacio de las posiciones* tiende a imponer el *espacio de las tomas de posición*: las transformaciones profundas del espacio de las tomas de posiciones, las revoluciones literarias o artísticas, sólo podrán resultar de las transformaciones de las correlaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones, transformaciones mismas que son posibilitadas por el encuentro entre las intenciones subversivas de una fracción de productores y las expectativas de una fracción del público (externo), y, por ende, por una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder. Así, creando un nuevo grupo literario o artístico se impone en el campo de producción literaria o artística, toda la problemática se ve transformada por el hecho de que, con su acceso a la existencia, es decir, a la diferencia, es el universo de

² Nada se gana reemplazando la noción de campo literario por la de «institución»: además de que puede sugerir, por sus connotaciones durkheimianas, una imagen consensual de un universo muy conflictivo, esa noción hace desaparecer una de las propiedades más significativas del campo literario, a saber, su bajo grado de institucionalización. Esto se ve, entre otros indicios, en la ausencia total de arbitraje o de garantía jurídica o institucional en los conflictos de prioridad o de autoridad, y de manera más general, en las luchas por la defensa o la conquista de las posiciones dominantes: así, en los conflictos entre Breton y Tzara, el primero, en el momento del «Congreso para la determinación de las directivas y la defensa del espíritu moderno» que él había organizado, no tiene otro recurso que prever la intervención de la policía en caso de desorden y, en la época del último asalto contra Tzara, en ocasión de la velada del Corazón con Barba, recurre a los insultos y a los golpes (de un bastonazo le rompe un brazo a Pierre de Massot), mientras que Tzara apela a la policía —cf. J. P. Bertrands/J. Dubois/P. Durand, «Approche institutionnelle du premier surréalisme, 1019-1924», en *Pratiques*, núm. 38, junio de 1983, pp. 27-53.

las opciones posibles el que se ve transformado, desplazado, y las producciones hasta entonces dominantes pueden, por ejemplo, ser lanzadas al status de producto desclasado o clásico.

El espacio de las tomas de posición tiene una lógica autónoma y la correspondencia entre tal o cual posición y tal o cual toma de posición no se establece directamente, sino sólo por la mediación de los dos sistemas de diferencias, de posiciones distintivas, de desviaciones diferenciales, de oposiciones pertinentes, es decir, en la forma de homología de posición (y se verá así que los diferentes géneros, estilos, etc. son los unos respecto a los otros lo que sus autores son entre sí). Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetivamente y, a veces, intencionalmente) con respecto al universo de las tomas de posición (que corresponden a las diferentes posiciones) y con respecto a la *problemática* como *espacio de los posibles* que en él se hallan indicados o sugeridos; ella recibe su *valor* distintivo de la relación negativa que la une a las tomas de posición coexistentes a las cuales es referida objetivamente y que la determinan delimitándola. Se sigue, por ejemplo, que una toma de posición cambia, aunque permanezca idéntica, cuando cambia el universo de las opciones que son ofrecidas simultáneamente a la elección de los productores y de los consumidores. El sentido de una obra (artística, literaria, filosófica, religiosa, etc.) cambia automáticamente cuando cambia el campo dentro del cual ella se sitúa para el espectador o el lector.³

Al prohibir que se considere el campo de las tomas de posición en sí mismo y para sí mismo, es decir, independientemente del campo de las posiciones que él manifiesta, la teoría del campo se distingue fundamentalmente de todos los análisis «sistémicos» que han podido ser concebidos

³ Este efecto se ejerce, en primer lugar, sobre las llamadas obras clásicas, que no cesan de cambiar a medida que cambia el universo de las obras coexistentes. Eso se ve claramente cuando la simple «repetición» de una obra del pasado en un campo de *compossibles* profundamente transformado produce un «efecto de parodia» del todo automático (en el teatro, por ejemplo, ese efecto obliga a marcar una ligera distancia con respecto a un texto en adelante imposible de defender tal cual). Se entiende que los esfuerzos de los escritores para controlar la recepción de su propia obra siempre están parcialmente condenados al fracaso; aunque sólo sea porque el efecto mismo de su obra puede transformar las condiciones de su recepción y porque no habrían tenido que escribir numerosas cosas que han escrito, ni que escribirlas como las han escrito —por ejemplo, recurriendo a estrategias retóricas que procuran «torcer el bastón en el otro sentido»— si se les hubiera concedido de entrada lo que se les concede retrospectivamente.

por transferencia del modelo fonológico: aplica el modo de pensamiento relacional no sólo a los sistemas simbólicos —trátese de la lengua, con Saussure, del mito, con Lévi-Strauss, o de todos los objetos simbólicos, vestuario, obras literarias, etc.—, sino también a las *posiciones sociales* de las que esos sistemas simbólicos son una expresión más o menos transformada. Dentro de una lógica enteramente característica del *estructuralismo simbólico*, Michel Foucault, consciente de que ninguna obra cultural existe por sí misma, es decir, fuera de las relaciones de interdependencia que la unen a otras obras, propone llamar «campo de posibilidades estratégicas» el «sistema regulado de diferencias y dispersiones» dentro del cual cada obra particular se define.⁴ Pero, muy próximo en esto a los semiólogos y a los empleos que ellos han podido hacer, con Trier, por ejemplo, de una noción como la de «campo semántico», se niega a buscar en otra parte que no sea el «campo del discurso» el principio de la elucidación de cada uno de los discursos que se halla inserto en él:

Si el análisis de los fisiócratas forma parte de los mismos discursos que el de los utilitaristas, no es porque vivían en la misma época, no es porque se enfrentaban dentro de una misma sociedad, no es porque sus intereses se embrollaban en una misma economía: es porque sus dos opciones dependían de una misma repartición de los puntos de elección, de un mismo campo estratégico.⁵

En resumen, Michel Foucault desplaza al plano del campo de las tomas de posición posibles las estrategias que se generan y se efectúan en el plano, propiamente sociológico, del campo de las posiciones, rechazando así toda puesta en relación de las obras con las condiciones sociales de su producción, es decir, con las posiciones ocupadas dentro del campo de producción cultural; más exactamente, recusa explícitamente como «ilusión doxológica» la pretensión de hallar en el «campo de la polémica» y en las «divergencias de intereses o de hábitos mentales en los individuos» el principio de lo que ocurre en el «campo de las posibilidades estratégicas» y que le parece determinado solamente por las «posibilidades estratégicas de los juegos conceptuales».⁶ Si no se trata de negar la determinación propia que

⁴ M. Foucault, «Réponse au cercle d'épistémologie», en *Cahiers pour l'analyse*, núm. 9, verano de 1968, pp. 9-40, especialmente la pág. 40.

⁵ M. Foucault, ob. cit., p. 29.

⁶ M. Foucault, ob. cit., p. 37.

ejercen los posibles inscritos en un estado del espacio de las tomas de posición, puesto que una de las funciones de la noción de campo relativamente autónomo y dotado de una historia propia es rendir cuenta de ella, no es posible, ni siquiera en el caso del campo científico y de las ciencias más avanzadas, hacer del orden cultural (el «episteme») una especie de instancia autónoma y trascendente, capaz de desarrollarse según sus propias leyes.

La misma crítica vales contra los formalistas rusos, incluso en la interpretación que ofrece de ellos Itamar Even Zohar en su teoría del «polisistema literario» y que parece más conforme a la verdad de los textos, si no a la lógica de las cosas, que la que impusieron en Francia las lecturas «estructuralistas».⁷ Por no considerar nada más que el sistema de las obras, es decir, la «red de las relaciones que se establecen entre los textos» —la «intertextualidad»— y las relaciones —por lo demás, muy abstractamente definidas— que mantienen con los otros «sistemas» que funcionan en el «sistema-de-sistemas» constitutivo de la sociedad (no se está lejos de Talcott Parsons), esos teóricos de la semiología cultural o de la culturología se condenan a hallar en sistema literario mismo el principio de su dinámica: cuando hacen del proceso de «automatización» y de «desautomatización» la ley fundamental del cambio poético y, de manera más general, de todo cambio cultural, en nombre de la idea de que de la «automatización» nacida de un uso repetitivo de los medios de expresión literarios debe resultar necesariamente una «desautomatización», olvidan que la dialéctica de la ortodoxia —que, en el lenguaje de Weber, favorece un proceso de «rutinización»— y la herejía —que «desrutiniza»— no se desarrolla en el cielo puro de las ideas, ni en la confrontación entre los textos «canonizados» y los textos «no canonizados»; y, más concretamente, olvidan que la existencia, la forma y la orientación del cambio dependen no sólo del «estado del sistema», es decir, del «repertorio» de posibilidades que él ofrece, sino también de la correlación de fuerzas entre los agentes sociales que, teniendo intereses del todo vitales en las diferentes posibilidades propuestas como cosas en juego [*enjeux*], se dedican, mediante toda clase de estrategias, a hacer triunfar unas u otras.

⁷ Cf. en particular J. Tynianov y R. Jakobson, «Le problème des études littéraires et linguistiques», en *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes, présentés et traduits par T. Todorov*, Seuil, París, 1965, pp. 138-139; I. Even-Zohar, «Polisystem Theory», en *Poetics Today*, I, núm. 3, pp. 65-74; y también V. Erlich, *Russian Formalism*, Mouton, La Haya, 1965.

Hablar de campo de tomas de posición (o de problemática) es recordar, además, que lo que podemos y debemos constituir como «sistema» de oposiciones para las necesidades del análisis no es el resultado de una intención de coherencia, ni siquiera de un consenso objetivo (aunque se basa en un acuerdo inconsciente sobre principios comunes), sino el producto de un conflicto permanente y lo que está en juego en él. En otras palabras, el principio generador y unificador de ese «sistema» de oposiciones —y de contradicciones— es la lucha misma —hasta el punto de que el hecho de estar implicado en la lucha, de ser el objeto o la ocasión de luchas, ataques, polémicas, críticas, anexiones, etc., puede ser considerado el criterio mayor de la pertenencia de una obra al campo de las tomas de posición y de su autor al campo de las posiciones.

Concebir cada uno de los espacios de producción cultural como campo es evitar todas las formas de reduccionismo, *proyección achatadora* de un espacio en otro. Esto vale, por supuesto, entre los diferentes campos de producción cultural —pintura, música, literatura o ciencia—, que demasiado a menudo, sobre la base de presupuestos filosóficos, o con la ayuda de los efectos de dominación entre campos y de las cuestiones de honor de disciplina, se tiende a concebir con arreglo a categorías extrañas (como las que hacen de la filosofía un «reflejo» de la ciencia, deduciendo la metafísica de la física, o la ontología de la lógica, etc.).⁸ Preguntarse científicamente por la «unidad cultural» de una época y de una sociedad, que la historia del arte y de la literatura, obsesionada por una especie de hegelianismo blando,⁹ acepta como un postulado tácito, sería examinar a la vez las homologías estructurales entre campos diferentes, que pueden ser el principio de encuentros que no deban nada a la toma en préstamo, y los intercambios directos, que son determinados en su forma y su existencia misma por las

⁸ Sólo la observación histórica puede determinar en cada caso si existen orientaciones privilegiadas de las transferencias entre campos y por qué; sin embargo, todo permite suponer que no se trata ni de relaciones de puro condicionamiento histórico como aquellas cuyo cuadro pretendía trazar Burckhardt, en las «Consideraciones sobre la historia» (con el Islam para la cultura condicionada por la religión; Atenas, la Revolución Francesa, etc. para el Estado condicionado por la cultura, etc.), ni de las relaciones de pura determinación lógica que algunos pretenden hallar entre los diferentes órdenes. En todos los casos, las razones lógicas y las causas sociales se entremezclan para constituir ese complejo de necesidades de órdenes diferentes que está en el origen de los intercambios simbólicos.

⁹ Cf. E. H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Clarendon Press, Oxford, 1969.

posiciones ocupadas en sus campos respectivos por los agentes o las instituciones concernidas, y, por ende, por la estructura de esos campos, y también por las posiciones relativas de esos campos en la jerarquía que se establece entre ellos en el momento considerado, que determina toda clase de efectos de dominación simbólica.¹⁰

Una economía fiduciaria

Pero, de todas las formas de reduccionismo, la más común es, sin duda, el economicismo, que impide reconocer como tal la economía específica del campo literario y artístico y la forma particular de creencia en que ella se basa. La dificultad mayor reside, en efecto, en la necesidad de suspender radicalmente la connivencia cultural que liga a los hombres cultivados a las cosas culturales, sin olvidar por eso que ella forma parte de la realidad misma que hay que comprender y que, por esa cualidad, debe entrar en el modelo destinado a rendir cuenta de ésta.¹¹ La ciencia del arte y de la literatura tiene en común con la ciencia de la religión el estar amenazada por dos errores opuestos y complementarios, y, por ende, particularmente probables puesto que, al llevar la contrario del primero, se cae necesaria-

¹⁰ Se ve todo el interés que podría presentar, en esta perspectiva, el estudio de personajes que, habiendo participado, de manera más o menos «creadora», en varios campos, han producido, según el modelo típicamente leibniziano de los mundos posibles, varias realizaciones del mismo *habitus* (como, en el orden de los consumos, las diferentes artes dan lugar a expresiones objetivamente sistemáticas, como «contrapartidas», en el sentido de Lewis, del mismo gusto).

¹¹ ¿Hay necesidad de decir que esta puesta en suspenso es una «epojé» metodológica que no implica, en modo alguno, una conversión práctica a la incultura o a la barbarie, e incluso a la contracultura? En todo caso, el análisis científico de la relación de creencia con la obra de arte halla una verificación cuasi-experimental en esas especies de experimentos espontáneos que son los actos iconoclastas, esté o no concebidos como actos artísticos (es decir, realizados por artistas o por simples profanos), y, de manera más general, todas las especies de crisis: el acto iconoclasta, como las provocaciones simbólicas —las falsas peticiones de Karl Kraus—, tienen como efecto, en tanto que «epojé» práctica de la creencia común en la obra de arte o en los valores intelectuales de desinterés, poner en evidencia la creencia la creencia colectiva que está en la base del orden artístico y del orden intelectual y que los críticos aparentemente más radicales dejan intacta (cf. D. Gamboni, «Méprises et mépris, Éléments pour une étude de l'iconoclasme contemporain», en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 49, septiembre de 1983, pp. 2-29; M. Pollak, «Une sociologie en acte des intellectuels, les combats de Karl Kraus», en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 36-37, febrero-marzo de 1981, pp. 87-105).

mente en el segundo. La obra de arte es un objeto que sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte. Se sigue que, para escapar a la alternativa ordinaria del discurso de celebración y del análisis reductor que, por no tomar nota del hecho de la creencia en la obra de arte y de las condiciones sociales que la producen, destruye la obra de arte como tal, una ciencia rigurosa del arte debe afirmar, contra los incrédulos y los iconoclastas tanto como contra los creyentes, la posibilidad y la necesidad de comprender la obra de arte en su verdad de *fetiché*, tomando en cuenta todo lo que contribuye a constituirlo como tal, empezando por los discursos de celebración directa o disfrazada que forman parte de las condiciones sociales de producción de la obra de arte como objeto de creencia.¹²

Dado que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal, la sociología del arte y de la literatura tiene como objeto no sólo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra, o, lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra; por consiguiente, debe considerar como contribuyentes a la producción no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también a los productores del sentido y del valor de la obra — críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.— y a todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor, empezando por los profesores (y también las familias, etc.). Ella debe, pues, tomar en cuenta no sólo —como hace habitualmente la historia social del arte— las condiciones sociales de producción de los artistas, de los críticos de arte,

¹² Yo no habría creído, en el momento en que escribía eso, que se pudiera hallar expresada de manera explícita la intención ingenuamente iconoclasta que orienta con toda evidencia ciertos trabajos, porque la negativa a tomar en cuenta la creencia en el valor de la obra de arte conduce a negar «el hecho del valor» de la obra de arte: «Hay que desembarazarse de las asociaciones de espíritu que nacen de cierta concepción del arte como si éste fuera la acumulación de las grandes obras artísticas /.../ 'El arte no existe'; lo que existe son diversos tipos de producciones /.../ Todas las imágenes producidas en la historia —y no sólo las consideradas 'obras maestras'— forman parte de la producción de imágenes» (N. Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Maspero, París, 1974, p. 192).

de los *marchands*, de los mecenas, etc., tal como pueden ser aprehendidas a través de los indicios como el origen social, los estudios cursados o los diplomas obtenidos, sino también las condiciones sociales de producción de un conjunto de objetos socialmente constituidos como obras *de arte*, es decir, las condiciones de producción del campo de los agentes sociales (museos, galerías, academias, etc.) que contribuyen a definir y a producir el valor de las obras de arte. En resumen, se trata de comprender la obra de arte como una *manifestación* del campo en su conjunto, en la que se hallan depositadas todas las potencias del campo, y también todos los determinismos inherentes a la estructura y al funcionamiento de éste. Se ve que el lenguaje de la estrategia, que el analista está obligado a emplear para dar cuenta de la coherencia de las prácticas en el tiempo, no debe engañar: en efecto, los agentes nunca son completamente los *sujetos* de sus prácticas, y la creencia que está en el origen de su pertenencia al juego y a través de la cual se introducen en sus intenciones incluso todos los valores y todos los presupuestos constitutivos de la axiomática práctica del campo, excluye el control completo del juego y de las acciones de juego y toda forma genuina de cinismo. Sólo los creyentes entre los creyentes pueden triunfar en esos juegos que tienen en su principio la creencia en el valor último del juego y de las cosas que están en juego.

Campo y trayectoria

Así, la jerarquía real de los factores explicativos impone invertir la manera de actuar que adoptan, en el mejor de los casos, los analistas de la producción artística o literaria. Un análisis que, como el que Sartre dedica a Flaubert, rompa aparentemente con la tradición dominante de la historia del arte y de la literatura, para buscar en los aportes acumulados por el análisis sociológico y por la interpretación psicoanalítica las mediaciones a través de las cuales los determinismos sociales se incorporan a la individualidad singular del artista, principio último de la obra en su singularidad, se condena al proyecto interminables y desesperado de integrar en la unidad reconstruida de un proyecto original, especie de inversión de una esencia leibniziana, las particularidades ligadas a la estructuras familiar, a la pertenencia de clase y a las experiencias biográficas que están correlacionadas con ella.

Como lo manifiesta el lenguaje mismo del análisis, Sartre pretende aprehender en el nivel de la experiencia vivida la operación de los determinismos sociales. Así, desde las primeras páginas: «él *experimenta* (...) la burguesía como su clase de origen»; «ningún niño burgués puede

tomar conciencia por sí solo de su clase»;¹³ «Gustave está convencido de que su padre debe su fortuna a su mérito...»; «él a duras penas entiende que los iletrados puedan tener algún derecho a salir de la miseria (...); el hijo de un *self-made man se inclina, evidentemente, a pensar...*»; «el niño (...) *se siente* oscuramente rechazado»; «contra la desintegración que lo amenaza, *él no cesa de exigir* la integración total»; «él es capacitado para *aprehender* esa comunidad que lo ha producido, que lo alimenta y que lo exilia, como un cuasi-objeto cuyos vicios *se le revelaban* poco a poco... En resumen, *él vive* su condición en el malestar». ¹⁴ El esfuerzo para remontarse hasta el principio generador y unificador de las experiencias biográficas sería perfectamente legítimo si no se inspirara en una filosofía de la conciencia a la cual sólo la fuerza de evocación de una autobiografía por poder puede conferirle cierta credibilidad. En efecto, lejos de suponer que las condiciones objetivas determinan las prácticas y los límites mismos de la experiencia que el individuo puede tener de sus prácticas y de las condiciones objetivas que las determinan, el análisis sartreano se inspira oscuramente en la ambición de recuperar en un «proyecto original» o, lo que es lo mismo, retrospectivo, toda la verdad objetiva de una condición singular: en esa lógica, no es la condición de clase lo que determina al individuo, es el sujeto quien se determina a partir de la *toma de conciencia* (parcial o total) de la verdad objetiva de su condición de clase. Esa filosofía de la relación entre el individuo y sus condiciones de existencia nunca se manifiesta tan bien como en la insistencia con que Sartre se empeña en ver en un momento de la historia biográfica —el período de crisis de los años 1837-1840— una especie de primer comienzo, preñado de todo el desarrollo ulterior. Ahora bien, ¿qué es esta crisis, largamente analizada, si no una especie de *cogito* sociológico, acontecimiento constitutivo arrancado a la historia y capaz de arrancarle a la historia las verdades que él fundamenta: *pienso burguesamente, luego soy burgués?* «A partir de 1837 y en los años 40, Gustave tiene una experiencia capital para la orientación de su vida y el sentido de su obra; *experimenta*, dentro de él y fuera de él, la burguesía como su clase de origen (...) Ahora nos hace falta volver a trazar el movimiento de ese descubrimiento tan preñado de consecuencias' »¹⁵ La mane-

¹³ J.-P. Sartre, «La conscience de classe chez Flaubert», en *Les Temps Modernes*, núm. 240, mayo de 1966, pp. 1921-1951, y núm. 241, junio de 1966, pp. 2113-2153.

¹⁴ *Ibidem*, p. 1922.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1921.

ra misma de actuar de la investigación, en su doble movimiento, expresa esta filosofía de la biografía como sucesión de acontecimientos aparente en último análisis, puesto que ella está enteramente contenida en potencia en la crisis que le sirve de punto de partida: «Para ganar claridad, es preciso recorrer, una vez más, esta vida desde la adolescencia hasta la muerte. Volveremos después sobre los años de crisis —1838 a 1844— que contienen en potencia todas las líneas de fuerza de este destino.»¹⁶

Al analizar la filosofía esencialista, cuya forma ejemplar le parecía realizada por la monadología leibniziana, Sartre observaba, en *El ser y la nada*, que ella aniquila el orden cronológico reduciéndolo al orden lógico; paradójicamente, su filosofía de la biografía produce un efecto del mismo tipo, pero a partir de un comienzo absoluto que consiste, en este caso, en el «descubrimiento» efectuado por un acto de conciencia originaria:

Entre esas diferentes concepciones, no hay orden cronológico: desde su aparición en él, la noción de «burgués» entra en desagregación permanente y todos los avatares del burgués flaubertiano se dan a la vez: las circunstancias ponen en evidencia uno u otro de ellos, pero es por un instante y sobre el fondo oscuro de esa indistinción contradictoria. A los diecisiete años como a los cincuenta, él está contra la humanidad entera... A los veinticuatro años como a los cincuenta y cinco, les reprocha a los burgueses el no constituirse en orden privilegiado.¹⁷

Para romper radicalmente con la representación romántica de la biografía de la que aún tiene la filosofía del proyecto original,¹⁸ es preciso preguntarse no cómo un determinado escritor ha llegado a ser lo que es —a riesgo de caer en la ilusión retrospectiva de una coherencia reconstruida—

¹⁶ *Ibíd.*, p. 1935.

¹⁷ *Ibíd.*, pp. 1949-1950.

¹⁸ La ciencia histórica de las «teorías» y de los «conceptos» que se imponen a la investigación tradicional, se ofrece como un medio de destruir esos obstáculos a la ciencia que son las ideas preconcebidas heredadas. Así, se podría mostrar que la biografía como integración retrospectiva de toda la historia personal con el género romántico de las «memorias», en un proyecto puramente estético, o la representación de la creación como expresión de la «persona» del artista en su singularidad irreductibles, son inseparables de una representación histórica de la función idealmente devuelta al escritor — con el fantasma del «mandarinato» — y de la función asignada al arte y a la «cultura», en la que se expresa la posición de una categoría particular de escritores en la estructura de un campo intelectual.

, sino cómo, dados su origen social y las características socialmente condicionadas que están correlacionadas con éste, pudo ocupar, o, en ciertos casos, producir, las posiciones que le preparaba y a las que lo llamaba un estado dado del campo de producción cultural.

Alternativas ficticias

Se habrá superado así una serie de oposiciones, todas igualmente ruinosas para la investigación: la oposición socialmente tan poderosa, entre las interpretaciones internas, que sólo quieren conocer la obra misma, y las interpretaciones mediante lo externo, que refieren la obra a causas o a funciones sociales, reuniendo dentro de sí a menudo, al precio de un uso ambiguo del lenguaje de las funciones, la explicación mediante las causas eficientes y la explicación mediante las causas finales; la oposición que, entre los defensores de la hermenéutica interna, divide a los intérpretes de una obra particular, un soneto, o la obra entera de Baudelaire, y los partidarios de la «intertextualidad», del sistema de las obras como sistema de diferencias; la oposición, de todas la más funesta, entre el «individuo», o lo «individual», y la «sociedad», o lo «colectivo», que debe, sin duda, su fuerza, en la objetividad de las instituciones, a la división en disciplinas separadas y, en los cerebros, al hecho de que echa raíces en experiencias del sentido común y del lenguaje ordinario y en divisiones del pensamiento y la práctica políticos (individualismo/socialismo, liberalismo, colectivismo, etc.); y, por último, la oposición entre el discurso normativo, latente o declarado, que bajo capa de análisis, participa más o menos vergonzosamente en la celebración, y el discurso positivo o positivista, que, surgido a menudo de una intención iconoclasta, se niega a comprender el hecho del valor artístico.

La ciencia de la obra de arte tiene como objeto propio *la relación entre dos estructuras*, la estructura del espacio de las relaciones objetivas entre las posiciones (o sus ocupantes) responsables de la producción de las obras y la estructura del espacio de las tomas de posición, es decir, de las obras mismas. Armada de un método que se retraduce inmediatamente en orientaciones de investigación, ella puede, tratando esos dos espacios como dos traducciones de la misma frase, instaurar en la práctica de investigación el vaivén entre lo que se entrega en uno y otro orden: en los textos leídos en sus interrelaciones, y en las propiedades de los agentes también aprehendidas en sus relaciones objetivas; y una determinada estrategia estilística puede dar inicio a una investigación sobre la trayectoria de su autor, y determinada información biográfica puede incitar a leer de otro modo un

determinado detalle de la obra o una determinada propiedad de su estructura.¹⁹

Otra virtud de este método es que permite escapar a la alternativa del análisis de esencia —que, de hecho, no es más que el producto de la universalización de un caso particular— y de la inmersión historicista en el caso singular: tanto contra la verdadera ingenuidad de la «teoría literaria» que, con la teoría de los «géneros», por ejemplo, encubre bajo las conceptualizaciones más o menos forzadas de una fenomenología de aficionado las variaciones ligadas al lugar y al momento, y en particular todas las propiedades que las diferentes realidades literarias deben a su posición en una estructura (jerárquica) de diferencias, como contra la falsa inocencia de las recolecciones que, por no interrogar ninguna de sus operaciones o de sus conceptos, responden, sin saberlo, a todas las preguntas implícitas, ella permite tratar el caso considerado como caso particular de un universo de casos posibles, exigiendo la comparación metódica que podría conducir a las *invariantes* ligadas a la constancia estructural en la variación sustancial.

I. El campo de producción cultural y el campo del poder

El campo literario y artístico está englobado en el campo del poder, al mismo tiempo que dispone de una *autonomía relativa* con respecto a él, especialmente con respecto a sus principios económicos y políticos de jerarquización. Por otra parte, ocupa una *posición dominada* (en el polo negativo) dentro de ese campo, situado, él mismo, en el polo dominante del campo social en su conjunto. Se sigue que es el lugar de dos jerarquías diferentes. El principio de jerarquización *heterónoma*, que se impondría de manera absoluta si el campo literario y artístico, perdiendo toda autonomía, desapareciera como tal (los escritores y los artistas se verían desde

¹⁹ Si es cierto, como creo yo, que el texto y el contexto, la obra (o el sistema de obras) y el campo, encierran, en dos formas diferentes, la misma «información», vemos todo lo que se pierde de no instaurar el vaivén entre el texto y el contexto, porque las interrogantes planteadas por el primero pueden hallar respuesta en la información suministrada por el segundo (como vemos cuando Carlo Guinzburg decide entre varias lecturas internas igualmente verosímiles recurriendo a la información externa, en el presente caso: la datación —cf. C. Guinzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, Flammarion, París, 1983), y viceversa.

ese momento sometidos a la ley común en el campo del poder y, más ampliamente, en el campo económico), es el *éxito* medido con índices tales como la tirada de los libros, el número de representaciones de las piezas teatrales, etc., o también los honores, los cargos, etc. El principio de jerarquización *autónoma*, que se impondría de manera absoluta si el campo de producción llegara a la autonomía absoluta con respecto a las leyes del mercado —como es el caso de ciertos momentos en ciertos sectores del campo—, es el *grado de consagración específica* (el «prestigio» literario y artístico), es decir, el grado de reconocimiento concedido por los semejantes (definidos, de manera perfectamente circular, como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos —lo que explica que las vanguardias tiendan siempre a parecerles a los observadores externos, más o menos hostiles, clubes de admiración mutua).

En otras palabras, mientras más autónomo es el campo literario y artístico, más suspendida se halla en él la eficacia del principio de jerarquización dominante, es decir, el económico y político; pero, por más liberado que esté, sigue estando atravesado por las leyes del campo englobante, las del provecho económico y político. Mientras más grande es la autonomía del campo, más favorable a los productores más autónomos es la correlación de fuerzas simbólicas y más tiende a marcarse el corte entre *el campo de producción restringida*, en el que los productores sólo tienen por clientes (o mercado) a los otros productores, y el campo de gran producción, que se ve *simbólicamente* excluido y desacreditado (esta definición simbólicamente dominante es la que adoptan *inconscientemente* los historiadores del arte y de la literatura cuando excluyen de su objeto de estudio a los escritores y los artistas que producían para el mercado y que a menudo han caído en el olvido).

Así, al menos en el sector más perfectamente autónomo del campo de producción cultural, el de la producción que sólo tiene por mercado a los otros productores (por ejemplo, la poesía simbolista), la economía de las prácticas se basa, como en un juego generalizado de «el que pierde, gana», en una inversión sistemática de los principios fundamentales de todas las lógicas económicas habituales. La de los negocios: excluye la búsqueda de la ganancia y no garantiza ninguna especie de correspondencia entre las inversiones y los ingresos monetarios. La del poder: condena los honores y las dignidades temporales. E incluso la de la autoridad cultural instituciona-

lizada: la ausencia de toda formación y de toda consagración escolares puede presentarse allí como un título de gloria (eso es verdad al menos en ciertos sectores del campo de la pintura en ciertos momentos).²⁰ Verdadero desafío a todas las formas de economicismo, que quieren concebir económicamente este mundo económico invertido, el orden literario y artístico está hecho de tal manera que aquellos que entran en él tienen interés en el desinterés. Y, de hecho, como la *profecía*, y especialmente la profecía de desgracia, que, según Weber, demuestra su autenticidad por el hecho de que no procura ninguna remuneración,²¹ la ruptura herética con las tradiciones artísticas vigentes halla su criterio de autenticidad en el desinterés. Lo que no significa que no exista una lógica económica de esta economía carismática basada en esa especie de milagro social que es el acto exento de toda determinación que no sea la intención propiamente estética: existen condiciones económicas de la indiferencia a la economía que lleva a orientarse hacia las posiciones más arriesgadas de la vanguardia intelectual y artística, y también de la aptitud para mantenerse duraderamente en la ausencia de toda contrapartida económica; y hay también (oportunidades de) provechos simbólicos, que pueden ser convertidas, en un plazo más o menos largo, en provechos económicos en el sentido restringido del término.

²⁰ Habría que analizar, dentro de esa lógica, las relaciones entre los escritores o los artistas y los editores o los directores de galerías: personajes «dobles», siempre un poco «sospechosos, aquellos por quienes la lógica de la «economía» penetra hasta el corazón del subcampo de la producción para productores, deben tener, a la vez, disposiciones económicas que, en ciertos sectores del campo, son totalmente ajenas a los productores, y propiedades semejantes a las de los productores, cuyo trabajo ellos sólo pueden explotar en la misma medida en que sepan apreciarlo y hacerlo valer. De hecho, la lógica de las homologías estructurales entre el campo de los editores o de las galerías y el campo de los artistas o de los escritores correspondientes hace que los primeros presenten propiedades semejantes a las de los segundos, lo que favorece la relación de confianza y de creencia en la que se basa una explotación que supone, de una parte y de otra, un alto grado de desconocimiento (como se ve, por ejemplo, cuando esas especies de encarnaciones de la economía negada que son los «mercaderes del templo» sacan partido del desinterés estatutario del escritor y del artista, atrápanlos simplemente en su propio juego).

²¹ Cf. M. Weber, *Le Judaïsme antique*, Plon, París, 1971, p. 499.

La lucha por el principio de jerarquización dominante

El campo literario o artístico es, en todo momento, la escena de una lucha entre los dos principios de jerarquización: el principio heterónomo, favorable a los que dominan el campo económica y políticamente (p. ej., el «arte burgués»), y el principio autónomo (p. ej., el «arte por el arte»), que sus defensores más desprovistos de todo capital específico tienden a identificar con el grado de independencia con respecto a la economía, haciendo del fracaso temporal un signo de transacción con la vida mundana.²²

El estado de la correlación de fuerzas en esta lucha depende de la autonomía de que dispone globalmente el campo, es decir, del grado en que llega a imponer sus normas y sus sanciones propias al conjunto de los productores de bienes culturales e incluso a aquellos que, ocupando la posición económicamente dominante en el campo de producción cultural (autores de piezas de éxito o de *best-sellers*), son los más cercanos a los ocupantes de la posición homóloga en el campo del poder, y, por ende, los más sensibles a las demandas externas (los más heterónomos). Ese grado de autonomía varía considerablemente según las épocas y según las tradiciones nacionales, y con ello afecta toda la estructura del campo. Todo parece indicar que depende del poder específico que los productores culturales poseen colectivamente (a consecuencia de la acción de sus predecesores y del capital simbólico, más o menos institucionalizado, que ellos acumularon) y que pueden afirmar planteando ellos mismos sus propios fines (arte por el arte) o incluso ejerciendo una acción crítica (o también, según el paradigma de Aretino, haciendo pagar, en una estrategia rayana en el chantaje, el precio de su renuncia a su poder crítico).

Los productores culturales más ricos en capital específico y los más preocupados por su autonomía se ven considerablemente debilitados en esta lucha por el hecho de que algunos de sus competidores en el seno del campo de producción cultural están de acuerdo con los principios de jerarquización dominantes, que ellos tratan de imponer hasta en el campo mismo, con el apoyo de los poderes temporales. Las armas que los productores culturales más heterónomos (es decir, los menos dotados de capital

²² El status del «arte social» es, desde este punto de vista, absolutamente ambiguo: aunque refiere la producción artística o literaria a funciones externas (lo que los partidarios del «arte por el arte» no dejan de reprocharle), tiene en común con el «arte por el arte» el recusar radicalmente el principio de jerarquización dominante y el «arte burgués» que lo reconoce.

simbólico y los menos inclinados a resistir a las demandas externas de cualquier naturaleza que sean) deben producir para defender su propia posición contra los productores culturales más apegados a su autonomía, pueden ser reutilizadas inmediatamente por los dominantes (en el campo del poder). En reciprocidad, los productores «puros» tienden a negarles llana y simplemente el status de artista, de escritor o de intelectual a esas especies de «agentes del enemigo» que son, para ellos, los escritores y los artistas «burgueses».²³

Así, lo fundamental que está en juego en las luchas literarias es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio del poder de decir con autoridad quién está autorizado a llamarse autor; o, si se prefiere, el monopolio del *poder de consagración* de los productores o de los productos (se está en un universo de creencia y el escritor consagrado es el que tiene el poder de consagrar y de obtener la adhesión cuando consagra a un autor o una obra —mediante un prefacio, una crítica laudatoria, un premio, etc.). Si es cierto que todo campo literario es la arena de una lucha por la definición del escritor —proposición universal—, en todo caso el analista, so pena de sucumbir a la universalización del caso particular que operan subrepticamente los análisis de esencia, debe saber que sólo encontrará siempre definiciones del escritor que corresponden a un estado de la lucha por la imposición de la definición legítima del escritor.

El efecto de las homologías

Uno de los efectos de campo más importantes y mejor ocultos del campo de producción cultural nace automáticamente del juego de las *homologías* entre la oposición fundamental que le confiere su estructura y las oposiciones constitutivas del campo del poder y del campo de las relaciones de clase.²⁴ Las luchas en el seno del campo de poder nunca son completamen-

²³ La definición restringida del campo de producción que los productores dominantes simbólicamente procuran imponer (y que a través de ellos se impone a la mayor parte de los trabajos consagrados a la historia del arte o de la literatura e incluso de los intelectuales) conduce a no hacer caso de la existencia de toda la producción no profesional, que representa una proporción, variable según las épocas y las sociedades, pero siempre muy importante, de las obras efectivamente publicadas (ensayos políticos, recopilaciones de discursos, memorias, autobiografías, etc.) y que, aunque sea admisible, en el caso de un intelectual, ignorarla, contribuye a definir el humor ideológico de una época.

te independientes de las luchas entre las clases; y la lógica de las homologías entre los dos espacios hace que las luchas que se desarrollan en el seno del campo englobado estén siempre sobredeterminadas y tiendan siempre a funcionar dentro de la lógica de las dos piezas de un tiro o del doble juego. Los productores situados en el polo económicamente dominado y simbólicamente dominante en el campo de producción cultural, pueden sentirse solidarios de los ocupantes de las posiciones dominadas, económica y culturalmente, en el campo de las relaciones de clase. Puesto que las homologías de posición en que se basan están asociadas a diferencias profundas de condición, tales alianzas efectivas o pensadas no están exentas de malentendido, ni siquiera de mala fe: la afinidad estructural entre la vanguardia literaria y la vanguardia política está en el origen de acercamientos —entre el anarquismo intelectual y el movimiento simbolista, por ejemplo— en los que las convergencias pregonadas (Mallarmé cuando hablaba del libro como «atentado») no carecen de distancias prudentes. En todo caso, los productores culturales pueden utilizar el poder que les confiere, sobre todo en períodos de crisis, su capacidad de proponer una definición crítica del mundo social para movilizar la fuerza virtual de las clases dominadas y subvertir el orden establecido en el campo del poder.²⁵

Hasta en el caso de las empresas de producción cultural más heterónomas en apariencia —como el periodismo—, la adaptación a la demanda *no* es el producto de una transacción consciente entre productores y consumidores. A causa de la correspondencia entre el espacio de producción, y, por ende, de

²⁴ Para un análisis del juego de las homologías entre productores, intermediarios (periódicos y críticas, directores de galería, editores, etc.) y categorías de público, véase P. Bourdieu, «La production de la croyance, contribution à une économie des biens culturels», en: *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 13, febrero de 1977, pp. 3-44.

²⁵ Los efectos de la homología no están todos ni siempre automáticamente armonizados. Es así como las fracciones dominantes que, en sus relaciones con las fracciones dominadas, están del lado de la naturaleza, del sano juicio, de la práctica, del instinto, de la masculinidad, y también del orden, de la razón, etc., ya no pueden hacer funcionar ciertas dimensiones de esa oposición para concebir su relación con las clases dominadas a las cuales se oponen como la cultura y la naturaleza, la razón y el instinto, y tienen necesidad de lo que les ofrecen las fracciones dominadas, para justificar, y también a sus propios ojos, la dominación —porque el culto del arte y del artista, más bien que del intelectual, tiende cada vez más a formar parte de los componentes necesarios del arte de vivir burgués, al cual él aporta su «suplemento de alma», su «cuestión de honor espiritualista».

los productos ofrecidos, y el espacio de los consumidores privilegiados, si no exclusivos, es decir, el campo del poder, la lógica de la competencia objetiva en el seno del campo de producción cultural conduce a cada una de las categorías de productores a ofrecer, al margen de toda búsqueda consciente de la adaptación, productos ajustados a las expectativas de los ocupantes de las posiciones homólogas en el campo del poder. En otras palabras, si se pueden caracterizar tan fácilmente las diferentes posiciones en el campo de producción mediante el público que les corresponde, es que el encuentro entre una obra y su público es, en gran parte, una *coincidencia* que nunca se explica completamente, ni siquiera en el polo más heterónimo, por la búsqueda consciente y hasta cínica de la adaptación a las expectativas de la clientela, ni por las presiones del encargo o de la demanda, y que resulta de la homología entre las posiciones ocupadas en el espacio de producción, con las tomas de posición correlativas, y las posiciones en el espacio de consumo, es decir, en el campo del poder, con la oposición entre fracciones dominantes y fracciones dominadas (o, secundariamente, en el campo de las relaciones de clase, con la oposición entre clases dominantes y clases dominadas). En el caso de la relación entre el campo de producción cultural y el campo del poder, estamos tratando con una homología casi perfecta entre dos estructuras en quiasma: en efecto, tal como, en la clase dominante, el capital económico crece cuando vamos de las fracciones dominadas a las fracciones dominantes, mientras que el capital cultural varía en sentido inverso, asimismo, en el campo de producción, las ganancias económicas crecen cuando vamos del polo «autónomo» al polo «heterónimo» o, si se quiere, del arte «puro» al «arte burgués», mientras que las ganancias específicas crecen en sentido inverso.²⁶

II. La estructura del campo

La oposición principal se establece entre los productores más autónomos (campo de producción restringida), poseedores de un gran capital específico, pero de escaso éxito en el público (al menos en la fase inicial de su empresa), y los productores más heterónomos y de gran éxito económico (campo de gran producción). La propia jerarquía según el grado de dependencia real o supuesta con respecto al público, al éxito, a la economía, se ve cortada por otra, que se establece según el grado de consagración espe-

²⁶ Cf. P. Bourdieu, *La distinction*, Ed. du Minuit, París, 1979, cap. 8, pp. 463-541.

cífica o, si se prefiere, según la *calidad social* y «cultural» del público alcanzado (medida con su distancia supuesta al foco de los valores específicos) y según el capital simbólico que éste le asegura a los productores al concederles su reconocimiento. Es así como, en el seno del subcampo de producción para productores, que sólo reconoce el principio de legitimidad específica, los que están seguros del reconocimiento de una fracción más o menos grande de los productores, indicio supuesto de un reconocimiento duradero, se oponen a los que, desde el punto de vista de los criterios específicos también, son relegados en una posición inferior y que, según el modelo de la herejía, recusan el principio de legitimación dominante en el seno del subcampo autónomo, ora en nombre de un principio de legitimación nuevo, ora en nombre del regreso a un principio de legitimación antiguo. Y del mismo modo, en el otro polo del campo, del lado del mercado y de la ganancia económica, los autores que llegan a asegurarse los éxitos mundanos y la consagración burguesa se distinguen, en todos los respectos, los que están condenados a los llamados éxitos populares —autores de novelas rurales, de vaudevilles, o cancionistas.

Esas dos jerarquías parecen corresponder, en el caso de la segunda mitad del siglo XIX —período en el curso del cual el campo literario llega a un grado de autonomía que, sin duda, apenas ha superado después—, por una parte, a la jerarquía propiamente cultural de los géneros —poesía, novela y teatro—, y, secundariamente, a la jerarquía de las maneras de practicarlos, que, como se ve claramente al examinar el teatro y sobre todo la novela, varía según la posición de los públicos alcanzados en la jerarquía propiamente cultural.²⁷ Los cambios que, como las transformaciones profundas en la jerarquía de los géneros, afectan la estructura del campo en

²⁷ «Si la novela atrae a tantos autores, es porque se trata de un género muy lucrativo, y lucrativo para un número mayor de escritores que el teatro; porque si es verdad que la novela más difundida reporta mucho menos que la pieza más representada, el éxito de una novela, en cambio, no perjudica, como el de una pieza de teatro, el éxito de los otros escritores» (M. Braunschvig, *La littérature française contemporaine — de 1850 à nos jours*, Armand Colin, París, 1931, p. 1205). «De todos los géneros literarios, el teatro es el que, requiriendo el mínimo de esfuerzo intelectual y procurando la diversión más variada, se dirige al público más amplio y, por eso mismo, les ofrece a los escritores, con el atractivo de un éxito resonante, la carnada de una ganancia muy elevada. Pero, como existe un número restringido de teatros, cuyos directores tienen un enorme interés en cambiar el afiche los menos frecuentemente posible, la competencia resulta muy dura entre los autores dramáticos, y los beneficios vienen a ser desigualmente repartidos entre ellos» (M. Braunschvig, ob. cit., p. 67).

su conjunto, suponen una *concordancia* entre los cambios internos, directamente determinados por la transformación de las oportunidades de acceso al campo literario, y cambios externos que suministran consumidores socialmente homólogos a las nuevas categorías de productores y a sus productos nuevos. Eso no es cierto en igual medida a propósito de los cambios que afectan el único campo de producción restringida: provenientes de la estructura misma del campo, es decir, de las oposiciones sincrónicas entre las posiciones antagonistas (dominante/dominado, consagrado/novicio, viejo/joven, etc.), esos cambios incesantes son ampliamente independientes de los cambios externos que pueden parecer que los determinan, porque los acompañan cronológicamente. Y eso, aunque deban, en parte, su consagración ulterior a ese encuentro «milagroso» entre series causales (ampliamente) independientes.

III. Posiciones y disposiciones

El encuentro de las dos historias

Comprender las prácticas de los escritores y de los artistas, empezando por sus producciones, es comprender que son la resultante del encuentro de dos historias: la historia de la posición, del puesto que ocupan, y la historia de sus disposiciones. Si bien la posición contribuye, en parte, a hacer las disposiciones, éstas, en la medida en que son el producto de condiciones independientes, tienen una existencia y una eficacia autónomas, y pueden contribuir a hacer las posiciones, y el *habitus*, en este caso, hace el puesto para el cual es hecho. No hay campo en el que el enfrentamiento entre las posiciones y las disposiciones sea más constante y más incierto que el campo literario y artístico. Si es cierto que el espacio de las posiciones ofrecidas contribuye a determinar las propiedades esperadas, y hasta exigidas, de los candidatos eventuales, y, por ende, las categorías de agentes que ellas pueden atraer y, sobre todo, *retener*, de todos modos la percepción del espacio de las posiciones y de las trayectorias posibles y la apreciación del valor que cada una de ellas recibe de su puesto en ese espacio dependen de las disposiciones de los agentes. Por otra parte, por ofrecer posiciones poco institucionalizadas, nunca garantizadas jurídicamente, y, por ende, vulnerables al cuestionamiento simbólico, y no hereditarias —aunque existen formas específicas de transmisión—, el campo de producción cultural constituye el terreno por excelencia de la lucha por la redefinición del

puesto. En resumen, por grande que sea el efecto de posición —y se ha visto más de un ejemplo de ello—, no se ejerce nunca de manera mecánica, y la relación entre las posiciones y las tomas de posición es mediada por las disposiciones de los agentes.²⁸ A la inversa, el modelo mecanicista que se aplica, más o menos conscientemente, cuando se hace del origen social el principio de una serie lineal de determinaciones —la profesión del padre, más o menos burdamente definida, determina la posición, profesional por ejemplo, que determina, a su vez, las opiniones—, desconoce totalmente los efectos de campo y, en particular, todos los que resultan de la manera en que se halla regulado, en cantidad y calidad, el flujo de los nuevos entrantes.²⁹

Los escritores o los artistas, y en particular los nuevos entrantes, no reaccionan a una «realidad objetiva» funcionante como una especie de estímulo que valdría para todo sujeto posible, sino a una «situación que plantea problema», como dice Popper, una situación cuya «fisonomía» intelectual y afectiva (seducción u horror, etc.), y, por ende, la eficacia simbólica misma que ella ejerce sobre ellos, ellos contribuyen a hacer. La posición tal como la aprehende el «sentido de la colocación» más o menos adecuado que cada agente le aplica, se presenta como una especie de «lugar natural» que solicita y llama (vocación) a los que se sienten hechos

²⁸ Pasa lo mismo en el caso de la acción de los cambios morfológicos: por ejemplo, la afluencia, en los años 1850, de un gran número de escritores que vivían de pequeños oficios, en las franjas inferiores del campo, se retraduce por una redefinición del puesto, es decir, de la imagen del escritor, de su simbólica del vestuario, de sus actitudes políticas, de sus lugares predilectos (el café en contraste con el salón), etc. De manera más general, el «*numerus clausus*» tiene como efecto proteger una «definición» del puesto, y basta aumentar el número de titulares de un cargo —de arquitecto, de médico, o de profesor— para cambiar más o menos radicalmente la función, gracias a la devaluación objetiva que de ello resulta automáticamente, a la lucha de los defensores del puesto para preservar la escasez que lo definía en el estado anterior, y a la acción de los nuevos ocupantes para adaptar la posición a sus disposiciones.

²⁹ Aunque las puestas en guardia teóricas sean de poco peso contra las pulsiones sociales que llevan a hacer un empleo simplista, apologético o terrorista, de la referencia más o menos científica en apariencias a la «profesión del padre», considero útil denunciar la inclinación —en la cual los más malos adversarios y partidarios coinciden demasiado fácilmente— a reducir el modelo que propongo al modo de pensamiento mecánico y mecanicista según el cual el capital heredado (en estado incorporado, en forma de *habitus*, o en estado objetivado) determinaría directamente la posición ocupada, que, a su vez, determinaría directamente las tomas de posición.

para ella o, por el contrario, como un destino imposible, inaccesible o, por el contrario, inaceptable, o aceptable sólo como un refugio provisional o como posición secundaria y accesoría. Ese sentido de la orientación social que lleva a los agentes, en función de su modestia o de su audacia, de su desinterés o de su afición a la ganancia, hacia las colocaciones arriesgadas o a largo plazo de los pequeños cenáculos y de las pequeñas revistas de vanguardia o hacia las colocaciones más seguras y a corto plazo del periodismo y del folletín o del teatro, está en el origen de la correspondencia, asombrosamente estrecha, que se observa entre las posiciones y las disposiciones o, si se prefiere, entre las características sociales de los puestos y las características sociales de los agentes que los ocupan.

Se sigue que, en buen método, sólo se podría dar la explicación completa de la relación que se establece en un momento dado entre el espacio de las posiciones y el espacio de las disposiciones a condición que se tome en cuenta, a la vez, lo que eran, en ese momento, y también en los diferentes momentos críticos de viraje de cada una de las carreras, el espacio de las posibilidades ofrecidas —y en particular la jerarquía económica y simbólica de los géneros, escuelas, estilos, maneras, asuntos, etc.—, el valor social atribuido a cada una de ellas, y también la significación y el valor que las diferentes posiciones recibían para los diferentes agentes o clases de agentes en función de las categorías de percepción y de apreciación socialmente constituidas que ellos les aplicaban.

La propensión a orientarse hacia las posiciones más arriesgadas económicamente, y sobre todo la capacidad de conservarlas de manera duradera (condición de la continuación de todas las empresas de vanguardia que se adelantan a las demandas del mercado), aunque no procuran ninguna ganancia económica a corto plazo, parecen depender, en gran parte, de la posesión de un capital económico y social importante. Ante todo, porque el capital económico asegura las condiciones de la libertad con respecto a la necesidad económica, ya que la renta es, sin duda, uno de los mejores sustitutos de la venta, como le decía Théophile Gautier a Feydeau: «Flaubert ha sido más inteligente que nosotros (...), ha tenido la inteligencia de venir al mundo con un patrimonio cualquiera, cosa que le es absolutamente indispensable a todo el que quiera hacer arte.»³⁰

³⁰ Feydeau, *Th. Gautier*, p. 127, citado por A. Cassagne, ob. cit., p. 218.

En segundo lugar, el capital económico suministra las garantías que hacen posible la seguridad, la audacia y la indiferencia a la ganancia, otras tantas disposiciones que, con el olfato asociado a la posesión de un gran capital social y a la familiaridad correlacionada con el campo, es decir, el arte de presentir las nuevas jerarquías y los nuevos estados de la estructura de las oportunidades de ganancia, llevan hacia los puestos de avanzada, los más expuestos, de la vanguardia y hacia las colocaciones más arriesgadas, pero también, muy a menudo, al menos para los primeros inversionistas.

Así, en el interior de cada estado del campo es donde, en función de la estructura de los posibles que se anuncian a través de las diferentes posiciones y las propiedades de sus ocupantes (especialmente desde el punto de vista del origen social y de las disposiciones correlativas), y en función también de la posición ocupada en acto y en potencia en el campo (y vivida como éxito o fracaso), las disposiciones asociadas a cierto origen social se especifican realizándose en prácticas estructuralmente marcadas, y las mismas disposiciones pueden conducir a posiciones estéticas o políticas opuestas según el estado del campo con respecto al cual ellas han de determinarse.