

DyEC

DEVALLE

UNIDAD

3

SELECCIÓN DE TEXTOS

Bibliografía de Teóricos

- Bourdieu ("Algunas propiedades de los campos")
- Chaves

Bibliografía de Trabajos Prácticos:

- Bourdieu (Editing de Las reglas del arte)
- Bourdieu (Alta costura y alta cultura)

LECTURAS

Bibliografía de Teórico:

Bourdieu, Pierre

"Algunas propiedades de los campos"

en Campo de poder, campo intelectual.

Buenos Aires, Quadrata Editorial, 2003.

DISEÑO Y ESTUDIOS CULTURALES

DEVALLE

ALGUNAS PROPIEDADES DE LOS CAMPOS*

Los campos se presentan para la aprehensión sincrónica como espacios estructurados de posiciones (o de puestos) cuyas propiedades dependen de su posición en dichos espacios y pueden analizarse en forma independiente de las características de sus ocupantes (en parte determinados por ellas). Existen *leyes generales de los campos*: campos tan diferentes como el de la política, el de la filosofía o el de la religión tienen leyes de funcionamiento invariantes (gracias a esto el proyecto de una teoría general no resulta absurdo y ya desde ahora es posible utilizar lo que se aprende sobre el funcionamiento de cada campo en particular para interrogar e interpretar a otros campos, con lo cual se logra superar la antinomia mortal de la monografía ideográfica y de la teoría formal y vacía). Cada vez que se estudia un nuevo campo, ya sea el de la filología del siglo XIX, el de la moda de nuestros días o el de la religión en la Edad Media, se descubren propiedades específicas, propias de un campo en particular, al tiempo que se contribuye al progreso del conocimiento de los mecanismos universales de los campos que se especifican en función de variables secundarias. Por ejemplo, debido a las variables nacionales, ciertos mecanismos genéricos, como la lucha

* Conferencia dirigida a un grupo de filólogos e historiadores de la literatura, en la Ecole normale supérieure en noviembre de 1976.

entre pretendientes y dominantes, toman formas diferentes. Pero sabemos que en cualquier campo encontraremos una lucha, cuyas formas específicas habrá que buscar cada vez, entre el recién llegado que trata de romper los cerrojos del derecho de entrada, y el dominante que trata de defender su monopolio y de excluir a la competencia.

Un campo –podría tratarse del campo científico– se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios (no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté: dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes immanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera.

Un *habitus* de filólogo es a la vez un “oficio”, un cúmulo de técnicas, de referencias, un conjunto de “creencias”, como la propensión a conceder tanta importancia a las notas al pie como al texto, propiedades que dependen de la historia (nacional e internacional) de la disciplina, de su posición (intermedia) en la jerarquía de las disciplinas, y que son a la vez condición para que funcione el campo y el producto de dicho funcionamiento (aunque no de manera integral: un campo puede limitarse a recibir y consagrar cierto tipo de *habitus* que ya está más o menos constituido).

La estructura del campo es un *estado* de la relación de fuerzas entre los agentes o las instituciones que intervienen en la lucha o, si ustedes prefieren, de la distribución del capital específico que ha sido acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores. Esta misma estructura, que se encuentra en la base de las estrategias dirigidas a transformarla, siempre está en juego: las luchas que ocurren en el campo ponen en acción al monopolio de la violencia legítima (autoridad específica) que es característico del campo conside-

rado, esto es, en definitiva, la conservación o subversión de la estructura de la distribución del capital específico. (Hablar de capital específico significa que el capital vale *en relación con* un campo determinado, es decir, dentro de los límites de este campo, y que sólo se puede convertir en otra especie de capital dentro de ciertas condiciones. Basta con pensar, por ejemplo, en el fracaso de Cardin cuando quiso transferir a la alta cultura un capital acumulado en la alta costura: hasta el último de los críticos de arte sentía la obligación de afirmar su superioridad estructural como miembro de un campo que era estructuralmente más legítimo, diciendo que todo lo que hacía Cardin en cuanto a arte legítimo era pésimo e imponiendo así a su capital la tasa de cambio más desfavorable.)

Aquellos que, dentro de un estado determinado de la relación de fuerzas, monopolizan (de manera más o menos completa) el capital específico, que es el fundamento del poder o de la autoridad específica característica de un campo, se inclinan hacia estrategias de conservación –las que, dentro de los campos de producción de bienes culturales, tienden a defender la *ortodoxia*–, mientras que los que disponen de menos capital (que suelen ser también los recién llegados, es decir, por lo general, los más jóvenes) se inclinan a utilizar estrategias de subversión: las de la *herejía*. La herejía, la heterodoxia, como ruptura crítica, que está a menudo ligada a la crisis, junto con la *doxa*, es la que obliga a los dominantes a salir de su silencio y les impone la obligación de producir el discurso defensivo de la ortodoxia, un pensamiento derecho y de derechas que trata de restaurar un equivalente de la adhesión silenciosa de la *doxa*.

Otra propiedad ya menos visible de un campo: toda la gente comprometida con un campo tiene una cantidad de intereses fundamentales comunes, es decir, todo aquello que está vinculado con la existencia misma del campo; de allí que surja una complicidad objetiva que subyace en todos los antagonismos. Se olvida que la lucha presupone un acuerdo entre los antagonistas sobre aquello por lo cual merece la pena luchar y que queda reprimido en lo ordinario, en un estado de *doxa*, es decir, todo lo que forma el campo mismo, el juego, las apuestas,

todos los presupuestos que se aceptan tácitamente, aun sin saberlo, por el mero hecho de jugar, de entrar en el juego. Los que participan en la lucha contribuyen a reproducir el juego, al contribuir, de manera más o menos completa según los campos, a producir la creencia en el valor de lo que está en juego. Los recién llegados tienen que pagar un derecho de admisión que consiste en reconocer el valor del juego (la selección y cooptación siempre prestan mucha atención a los índices de adhesión al juego, de inversión) y en conocer (prácticamente) ciertos principios de funcionamiento del juego. Ellos están condenados a utilizar estrategias de subversión, pero éstas deben permanecer dentro de ciertos límites, so pena de exclusión. En realidad, las *revoluciones parciales* que se efectúan continuamente dentro de los campos no ponen en tela de juicio los fundamentos mismos del juego, su axiomática fundamental, el zócalo de creencias últimas sobre las cuales reposa todo el juego. Por el contrario, en los campos de producción de bienes culturales, como la religión, la literatura o el arte, la subversión herética afirma ser un retorno a los orígenes, al espíritu, a la verdad del juego, en contra de la banalización y degradación de que ha sido objeto. (Uno de los factores que protege los diversos juegos de las revoluciones totales, capaces de destruir no sólo a los dominantes y la dominación, sino al juego mismo, es precisamente la magnitud misma de la inversión, tanto en tiempo como en esfuerzo, que supone entrar en el juego y que, al igual que las pruebas de los ritos de iniciación, contribuye a que resulte *inconcebible* prácticamente la destrucción simple y sencilla del juego. Así es como sectores completos de la cultura –ante filólogos, no puedo dejar de pensar en la filología– se salvan gracias a lo que cuesta adquirir los conocimientos necesarios aunque sea para destruirlos formalmente.)

A través del conocimiento práctico que se exige tácitamente a los recién llegados, están presentes en cada acto del juego toda su historia y todo su pasado. No por casualidad uno de los indicios más claros de la constitución de un campo es –junto con la presencia en la obra de huellas de la relación objetiva (a veces incluso consciente) con otras obras, pasadas o contemporáneas– la aparición de un cuerpo de conservadores de vidas –los biógrafos– y de obras –los filólogos, los historia-

dores de arte y de literatura, que comienzan a archivar los esbozos, las pruebas de imprenta o los manuscritos, a "corregirlos" (el derecho de "corrección" es la violencia legítima del filólogo), a descifrarlos, etcétera-; toda esta gente que está comprometida con la conservación de lo que se produce en el campo, su interés en conservar y conservarse conservando. Otro indicio del funcionamiento de un campo como tal es la huella de la historia del campo en la obra (e incluso en la vida del productor). Habría que analizar, como prueba *a contrario*, la historia de las relaciones entre un pintor al que se llama "naïf" (es decir, que entró en el campo un tanto sin querer, sin pagar derecho de admisión ni arbitrios...) como lo es Rousseau, y los artistas contemporáneos, como Jarry, Apollinaire o Picasso, que juegan (en el sentido propio del término, con toda clase de supercherías más o menos caritativas) al que no sabe jugar el juego, que sueña con realizar un Bouguereau o un Bonnat en la época del futurismo y el cubismo y que rompe el juego, pero sin querer, o al menos sin saberlo, con total inconciencia, al contrario de gente como Duchamp, o incluso Satie, que conocían lo bastante la lógica del campo como para desafiarla y explotarla al mismo tiempo. Habría que analizar también la historia de la interpretación posterior de la obra, la cual, gracias a la sobreinterpretación, le da entrada en la categoría, es decir, en la historia, y trata de convertir a ese pintor aficionado (los principios estéticos de su pintura, como la brutal frontalidad de los retratos, son los mismos que utilizan los miembros de las clases populares en sus fotografías) en revolucionario consciente e inspirado.

Existe el efecto de campo cuando ya no se puede comprender una obra (y el *valor*, es decir, la creencia, que se le otorga) sin conocer la historia de su campo de producción: con lo cual los exégetas, comentaristas, intérpretes, historiadores, semiólogos y demás filólogos justifican su existencia como únicos capaces de explicar la obra y el reconocimiento del valor que se le atribuye. La sociología del arte o de la literatura que remite *directamente* a las obras a la posición que ocupan en el espacio social (la clase social) sus productores o clientes, sin tomar en cuenta su posición en el campo de producción (una "reducción" que se justificaría, si acaso, para los "naïf"), se salta todo lo que le aportan el

campo y su historia, es decir, precisamente todo lo que la convierte en una obra de arte, de ciencia o de filosofía. Un problema filosófico (o científico, etcétera) legítimo es aquel que los filósofos (o los científicos) reconocen (en los dos sentidos) como tal (porque se inscribe en la lógica de la historia del campo y en sus disposiciones históricamente constituidas para y por la pertenencia al campo) y que, por el hecho mismo de la autoridad específica que se les reconoce, tiene grandes posibilidades de ser ampliamente reconocido como legítimo. También en este caso es muy revelador el ejemplo de los "naïfs". Es gente que, en nombre de una problemática que ignoraba por completo, se ha visto lanzada a una posición de pintor o escritor (y revolucionario, además...): las asociaciones verbales de Jean-Pierre Brisset, sus largas series de ecuaciones de palabras, de aliteraciones y despropósitos, que él quería remitir a las sociedades científicas y a las conferencias académicas por un error de campo que prueba su inocencia, habrían quedado como las elucubraciones de un demente, que es lo que se consideraron, en un principio, si la "patafísica" de Jarry, los juegos de palabras de Apollinaire o de Duchamp y la escritura automática de los surrealistas, no hubieran creado la problemática que sirvió de referencia para que adquirieran sentido. Estos poetas-objeto, estos pintores-objeto, estos revolucionarios objetivos nos permiten observar, aislado, el poder de transmutación del campo. Este poder se ejerce en la misma medida, aunque de manera menos espectacular y mejor fundada, sobre las obras de los profesionales quienes, conociendo el juego, es decir, la historia del juego y la problemática, saben lo que hacen (lo cual de ninguna manera quiere decir que sean cínicos), de tal forma que la *necesidad* que en ellas descubre la lectura sacralizadora no parece ser tan evidentemente el producto de una casualidad objetiva (que también lo es, y en la misma medida, puesto que presupone una milagrosa armonía entre una disposición filosófica y el estado en que se encuentran las expectativas del campo). Heidegger es a menudo algo de Spengler o Jünger que ha pasado por la retorta del campo filosófico. Las cosas que tiene que decir son muy sencillas: la técnica es la decadencia de Occidente; después de Descartes todo va de mal en peor, etcétera. El campo o, para ser más

exactos, el *habitus* del profesional ajustado de antemano a las exigencias del campo (como, por ejemplo, a la definición vigente de la problemática legítima) funcionará como un instrumento de traducción: ser un "revolucionario conservador" dentro de la filosofía, es revolucionar la imagen de la filosofía kantiana mostrando que en la raíz misma de ésta, que se presenta como una crítica de la metafísica, está la metafísica. Esta transformación sistemática de los problemas y los temas no es producto de una búsqueda consciente (y calculada o cínica), sino un efecto automático de la pertenencia al campo y del dominio de la historia específica del campo que ésta implica. Ser filósofo es dominar lo necesario de la historia de la filosofía como para saber conducirse como filósofo dentro del campo filosófico.

Debo insistir una vez más en el hecho de que el principio de las estrategias filosóficas (o literarias, etcétera) no es el cálculo cínico, la búsqueda consciente de la maximización de la ganancia específica, sino una relación inconsciente entre un *habitus* y un campo. Las estrategias de las cuales hablo son acciones que están objetivamente orientadas hacia fines que pueden no ser los que se persiguen subjetivamente. La teoría del *habitus* está dirigida a fundamentar la posibilidad de una ciencia de las prácticas que escape a la alternativa del finalismo o el mecanicismo. (La palabra interés, que he empleado varias veces, es también muy peligrosa porque puede evocar un utilitarismo que es el grado cero de la sociología. Una vez dicho esto, la sociología no puede prescindir del axioma del interés, comprendido como la *inversión específica* en lo que está en juego, que es a la vez condición y producto de la pertenencia a un campo). El *habitus*, como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas expresamente con este fin. Se requiere de una reeducación completa para escapar a la alternativa del finalismo ingenuo (que llevaría a escribir, por ejemplo, que la "revolución" que condujo a Apollinaire a las audacias de *Lundi rue Christine* y otros *ready made* poéticos le fue inspirada por el deseo de colocarse a la

cabeza del movimiento indicado por Cendrars, los futuristas o Delaunay), y de la explicación de tipo mecanicista (que consideraría esta transformación como un efecto directo y simple de determinaciones sociales). Cuando la gente puede limitarse a dejar actuar su *habitus* para obedecer a la necesidad inmanente del campo y satisfacer las exigencias inscritas en él (lo cual constituye para cualquier campo la definición misma de la excelencia), en ningún momento siente que está cumpliendo con un deber y aún menos que busca la maximización del provecho (específico). Así, tiene la ganancia suplementaria de verse y ser vista como persona perfectamente desinteresada.)¹¹⁴

114 El lector encontrará análisis complementarios en Pierre Bourdieu, "Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 1, 1975, pp. 7-36; "L'ontologie politique de Martin Heidegger", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núms. 5-6, 1975, pp. 109-156; *Le sens pratique*, París, Editions de Minuit, 1980.

Handwritten text at the top center, possibly a title or header.

Handwritten text in the middle of the page, possibly a signature or a key phrase.

Handwritten text at the bottom center, possibly a footer or a date.

Bibliografía de Teórico:

Chaves, Norberto.

"Arte aplicada o técnica de la comunicación:
dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico"

en Arfuch, Leonor; Chaves, Norberto; Ledesma, María.

Diseño y Comunicación. Teorías y enfoques críticos.

Buenos Aires, Paidós, 1997.

DISEÑO Y ESTUDIOS CULTURALES

DEVALLE

- Simon, Herbert (1968): *Las ciencias de lo artificial*, Barcelona, ATE, 1973.
- Van Dijk, Teun (1978): *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1983.
- Vilches, Lorenzo: *La lectura de la imagen*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Virilio, Paul: "El último vehículo", en *Videoculturas de fin de siglo*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 37-45.
- Wittgenstein, Ludwig (1953): *Investigaciones filosóficas*, México, UNAM, 1988.

Arte aplicada o técnica de la comunicación: dos vertientes en la práctica del Diseño Gráfico

Norberto Chaves

Prólogo

Al cabo de casi un siglo de la aparición del diseño gráfico como área de la prefiguración industrial, es decir como práctica diferenciada de sus antecedentes artesanales, siguen observándose imprecisiones significativas en su propio concepto. La escasísima actividad teórica en el seno de la disciplina facilita que perduren, bajo una misma etiqueta, prácticas y procesos productivos absolutamente heterogéneos. Y tal indefinición puede detectarse en todos sus ámbitos: la enseñanza, la práctica profesional y la demanda social de sus servicios.

Esta indefinición es causa de muchas de las antinomias y de los dilemas irresueltos en la ponderación del sentido y la validez técnica y cultural de los productos de diseño. El discurso profesional predominante posee, como efecto de lo anterior, una escasa capacidad explicativa de los hechos gráficos reales; prueba de ello es la frecuencia con que ese discurso incurre en posturas maniqueas o dogmáticas de uno u otro signo.

La coexistencia de vertientes diferenciadas en la producción gráfica es pertinente no sólo desde el punto de vista cultural sino incluso desde el punto de vista técnico; pero la oscuridad conceptual que confunde unas con otras favorece la aparición de formas híbridas que reducen la calidad de los

procesos de formación profesional y, en consecuencia, la calidad de los productos finales.

Desde el punto de vista cultural, el concepto de calidad referido a los servicios de diseño gráfico es relativo como todo asunto de la cultura. Menos opinable resulta, en cambio, cuando se lo enfoca como asunto de la comunicación, sin duda más medible: la comunicación se produce o no, se produce de forma eficiente o de manera deficiente.

Un análisis detenido de los recursos de la enseñanza de la profesión, de las condiciones en que se prestan sus servicios y del uso que se hace de ellos permite detectar la recurrencia de una serie de indicadores críticos: equívocos en la identificación de los profesionales, desajustes en la pertinencia de las prestaciones, no homologación de los perfiles académicos, etcétera.

Dichos síntomas son universales y tenaces. No dependen de condiciones regionales, pues se manifiestan con características notablemente similares allí donde exista el Diseño Gráfico, y su evolución en el tiempo, si se produce, suele ser lentísima. Estos hechos han alentado la conjetura del carácter estructural, no coyuntural ni exógeno de aquellos síntomas, y de allí el interés por una exploración de sus orígenes.

Este trabajo se propone aportar elementos de juicio para la comprensión de la diversidad interna del Diseño Gráfico, a fin de facilitar una localización más objetiva y eficaz de sus actores en la compleja topografía de la profesión.

Aspira fundamentalmente a colaborar con la gestión académica en sus esfuerzos por poner la enseñanza superior del Diseño Gráfico en los niveles más avanzados de desarrollo de la disciplina, superando arcaísmos o concepciones limitativas de su ejercicio.

Constituye un intento de incidir sobre el desarrollo de la disciplina no por el lado de ampliar sus recursos sino por el de evidenciar los orígenes de las disfunciones que suelen observarse en su ejercicio.

Para ello, se intentará aportar una descripción de las que

podrían considerarse manifestaciones polares del Diseño Gráfico; formas que pueden identificarse como "arte aplicado" y "técnica de comunicación".

En cada caso se intentará definir el perfil de la práctica, los valores, las prioridades y el modus operandi, sus orígenes o procedencias disciplinares y su inscripción técnico-cultural.

Por fin, se señalarán algunos fenómenos observables en el actual ejercicio de la profesión, indicadores de una posible evolución hacia un nuevo perfil técnico-cultural del diseñador gráfico.

Las fuentes de las argumentaciones son dos: la actividad profesional en la dirección de programas de identidad y comunicación global, y la docencia en el campo de la teoría del diseño, la imagen y la comunicación. En ambos terrenos, la experiencia reiterada de las disfunciones y la búsqueda de vías de solución han ido generando un extenso material de diagnóstico.

El texto es el desarrollo de una serie de trabajos previos sobre esta temática, que comenzaron con la participación como jurado en la selección de piezas para la exposición "Carteles españoles de utilidad pública 1977-1990". Esta experiencia tuvo un gran impacto esclarecedor por su concentración y valor estadístico, pues exigió analizar una serie de más de setecientas piezas con el objetivo de seleccionarlas por su calidad. Los resultados de esa experiencia registrados en el texto del catálogo de la exposición han sido en parte recogidos en este trabajo.

Los primeros párrafos de dicho artículo son indicativos del origen del interés por esta problemática y resulta interesante su transcripción.

El Proyecto de realizar en España una muestra de carteles de utilidad pública permitió reunir un repertorio muy extenso y diverso de piezas que tenía por único atributo común su procedencia: la administración pública y entidades próximas o afines. Quienes asumimos la tarea de seleccionarlas topamos, por lo tanto, con un interrogante primero e ineludible: ¿con qué criterio hacerlo?

Dábamnos por sentado que se trataba de organizar una muestra

amplia de material de calidad, representativo de las distintas comunidades de España, pero, ¿cuáles serían los parámetros válidos para medir esa calidad? Una disyuntiva clave se presentaba de inmediato al intentar una respuesta: ¿habría que restringirse a los valores específicamente comunicacionales de las piezas o debíamos priorizar sus valores culturales en general?

La alternativa primera, más tecnicista, nos enfrentaba con un problema irresoluble: el programa de la mayoría de las piezas era sólo someramente deducible y evidentemente heterogéneo. Por lo tanto, en la apreciación de aspectos teóricos básicos, como la adecuación a la temática y a la identidad de emisores y receptores, o las condiciones de emisión (tiempo, contexto, etc.), era imposible superar el plano puramente conjetural. Tampoco se podía aplicar el criterio de eficacia real de las piezas, pues carecíamos de datos sobre su grado de éxito comunicacional concreto.

La opción por la segunda alternativa, la de los aspectos culturales (calidades estilísticas, estéticas o poéticas; valores históricos sociales o éticos; etc.) no mejoraba la situación: estábamos ante un material procedente de muy distintos ámbitos regionales y de distintas épocas. Aquellos valores —variables según fecha y entorno— no eran datos suficientemente conocidos por el conjunto del jurado para poder utilizarlos como elementos de juicio.

A lo anterior se sumaba otra complicación: si bien gran parte del material era producto de una disciplina más o menos formalizada (el diseño gráfico), en más de un caso era evidente que las piezas habían salido de manos de ilustradores, fotógrafos, artistas, publicitarios e incluso cartelistas espontáneos. Y cada oficio aporta ópticas y estilos comunicacionales diversos, es decir modos diferenciados de priorizar las funciones varias que confluyen en el mensaje: información, atracción, persuasión, etcétera.

Dichas ópticas no siempre son excluyentes y, además, en los tiempos que corren resulta difícil detectar el grado de obsolescencia, supervivencia o vigencia de cada estilo, técnica u oficio en el arte de comunicar. No parecía justo, entonces, utilizar los principios del diseño gráfico como normas excluyentes e incurrir así en una suerte de sectarismo que habría restringido esta muestra sobre la cultura cartelística a sólo uno de sus géneros.

¿Qué hacer entonces? Inevitablemente hemos tenido que apelar a ciertos parámetros de calidad técnica y cultural más o menos universales: dentro de ellos, paradójicamente, la calidad formal abstracta resultaba ser la variable relativamente más fácil de medir.

A partir de esta experiencia, se sucedió una serie de seminarios y conferencias en los que esta temática fue retomada. Uno de los textos, "Contra la profesión. Crítica al tecnocratismo en el diseño", ha sido

publicado (*Tipográfica*, n° 29, Buenos Aires) y parte de su contenido se ha incluido también en este trabajo.

I. Los síntomas de una disfunción

Dado que el objetivo de este trabajo es analizar los orígenes de una disfunción instalada en el seno de la enseñanza y la práctica del diseño gráfico, resulta pertinente comenzar por la descripción de sus manifestaciones. Señalaremos así seis situaciones críticas que consideramos sintomáticas, indicativas de una situación anómala de fondo:

- el posicionamiento impreciso del diseñador gráfico y sus servicios en el mercado de la comunicación.
- El desarrollo desigual de los servicios de diseño gráfico y la consiguiente dificultad para su homologación.
- La desviación formalista en la jerarquización de los planos del programa de diseño.
- El pragmatismo o la tendencia a la respuesta no mediada por un procesamiento conceptual.
- El déficit teórico en el desarrollo de la disciplina.
- La irregularidad y la insuficiencia curriculares en la enseñanza de la profesión.

El posicionamiento impreciso del diseñador gráfico y sus servicios en el mercado de la comunicación

Los cambios en las condiciones de la comunicación social han brindado un importante impulso a la consolidación e implantación pública de la profesión en las últimas décadas. En ciertos sectores de la demanda, el diseño gráfico es un insumo regular y son numerosas las organizaciones que, por su actividad, cuentan con departamentos internos de diseño gráfico.

No obstante, analizado el mercado de la comunicación en su conjunto, puede reconocerse que el perfil de la disciplina

no está claramente comunicado y/o percibido por la mayoría de sus usuarios reales y potenciales. Esto se observa directamente en el discurso y en la práctica de selección y contratación de profesionales por parte de los clientes.

Ni siquiera es unívoca la denominación de la profesión (diseñador, publicitario, grafista, dibujante, etc.) lo cual conlleva la equívoca identificación de roles con las correspondientes desinteligencias y conflictos entre cliente y profesional: el usuario suele ignorar qué es exactamente lo que le están vendiendo.

Para ilustrar este síntoma bastará mencionar el caso frecuente de los concursos de servicios de diseño gráfico a los que se convoca y acuden profesionales absolutamente dispares e, incluso, ajenos al diseño.

El desarrollo desigual de los servicios de diseño gráfico y la consiguiente dificultad para su homologación

El logro de excelencia cultural y técnica de los profesionales es, por lo general, más fruto de las aptitudes y las inclinaciones personales y del tipo de experiencia que de un desarrollo interno y generalizado de la disciplina.

La no normalización de los procesos de formación de los profesionales genera una oferta diversa tanto en calidad como en modalidad de actuación. Y la no estructuración de la profesión en niveles y especialidades permite que los equívocos se presenten en los mismos profesionales. Confundidos por su propio "título" que los homologa artificialmente, desconocen sus verdaderas idoneidades y su relación con los distintos tipos de demanda.

Los errores en la convocatoria se repiten en la concurrencia, lo cual crea problemas técnicos en las prestaciones, además de un cúmulo de frustraciones y agravios comparativos que evidencian los conflictos de identidad de la disciplina.

El desfase entre oferta y demanda de servicios de diseño

La calidad de un servicio de diseño gráfico se mide por la eficacia de sus productos en el cumplimiento de todas sus funciones específicas, o sea aquellas que satisfacen las condiciones de comunicación de cada caso concreto.

Si se toma en cuenta tal definición, puede afirmarse que sobre la actual práctica profesional del diseño gráfico pende una exigencia de aumento significativo de cualificación. En los sectores punteros de la demanda de servicios, minoritarios pero existentes y en potencial desarrollo, las necesidades superan las capacidades medias de la oferta profesional.

Dicho desfase proviene del inesperado incremento del nivel de *performance* exigido por las condiciones del contexto: básicamente, por la hipertrofia y la saturación comunicacional.

Los profesionales se enfrentan con un crecimiento de la temática desde la pieza aislada hasta los grandes sistemas, y a una demanda cada vez más pautada —generalmente por otros servicios técnicos—, que requiere una gama más rica de recursos y un dominio más preciso de los matices.

La desviación formalista en la jerarquización de los planos del programa de diseño

El peso de las distintas dimensiones y funciones del hecho comunicacional es diferente en cada caso, y su ponderación es cuestión de diagnosis y programa, y no de diseño.

En amplias capas de la profesión, esta realidad no suele ser asumida con claridad y consecuencia, lo cual hace que prevalezcan los "a priori" de la disciplina sobre las condiciones objetivas del problema por resolver.

Entre esos "a priori" predomina francamente la tendencia a priorizar los componentes formales de la obra, sus valores estéticos o cualidades artísticas.

Este prejuicio formalista sobrevive con tenacidad aun

mucho después de haberse producido históricamente su crítica y deslegitimación ideológica y técnica. El discurso esteticista ha sido silenciado, pero no así el ejercicio de sus principios.

El pragmatismo o la tendencia a la respuesta de diseño no mediada por un procesamiento conceptual

Muy asociada a la desviación anterior, se observa una fuerte inclinación al "diseño directo", a un descanso excesivo en los favores de la creatividad, entendida como *insight*, corazonada espontánea fruto de la capacidad de intuición.

Se trata de un abuso de la caja negra que desdeña los instrumentos teóricos que permiten la comprensión analítica del tema y orientan las respuestas eficaces.

Este *modus operandi* acepta como suficiente una baja conceptualización de la pieza-mensaje, su resolución no pautada, su abordaje sintético, en bloque, una escasa descomposición analítica y un débil manejo de planos por separado.

Ello hace que, paradójicamente, una manera de operar argumentada en la creatividad ceda el paso a las fórmulas preconcebidas y estándares de la disciplina, que vienen a ocupar el espacio de las respuestas específicas a un programa *ad hoc*.

El déficit teórico en el desarrollo de la disciplina

La tendencia anterior no es arbitraria ni anecdótica sino espontánea y estructural. Este carácter crea las condiciones para la prolongada postergación del desarrollo teórico de la disciplina: ausente una efectiva demanda conceptual, se reduce el ejercicio analítico regular que debería acompañar la práctica técnica e ir dotándola de recursos.

Este fenómeno es detectable en congresos y seminarios, donde la aportación de los profesionales supera apenas el

discurso puramente descriptivo concentrado en la exposición de casos o experiencias.

Aunque mucho antes de lo académico este "silencio conceptual" se observa ya en la propia práctica profesional: los productos se expresan en su pura facticidad, privados de argumentos racionales o, en todo caso, apenas apuntalados por un discurso predominantemente analógico.

La irregularidad e insuficiencia curricular en la enseñanza del diseño gráfico

Otro hecho recurrente y sintomático es la dificultad para definir el currículo pedagógico más allá del mero ejercicio simulatorio de la práctica profesional.

Los planes de estudio están sometidos a un estado de reformulación permanente, no por causa de una supuesta dinámica evolutiva de la disciplina sino por los titubeos provenientes de una débil conceptualización de sus medios operativos profundos y estables.

La conciencia de las ausencias, de los enfoques parcializados o de los excesos y aportaciones superfluas al currículo, aparece como mera sospecha; y las incorporaciones y las sustituciones periódicas de contenidos son más efecto de las corazonadas o la adaptación mecánica y mimética al contexto que de una voluntad programática.

La heterogeneidad de los enfoques pedagógicos y las distintas "orientaciones" no suelen ser fruto de la especialización o de alternativas culturales explícitas sino de circunstancias aleatorias tales como el tipo de recursos docentes coyunturalmente disponibles.

Una conjetura

Las situaciones señaladas no son características de una formación técnica estabilizada sino síntomas de disfunción,

dado que limitan sensiblemente la eficacia operativa de la profesión.

Y deben considerarse como estructurales pues, como se ha dicho, se presentan universalmente en la profesión y se mantienen con tenacidad a lo largo del tiempo; no logran ser superados mediante la argumentación racional y, a lo sumo, son considerados como ejes polémicos de posiciones ideológicas alternativas, legitimadas como "corrientes internas del Diseño".

Podemos conjeturar entonces que el origen de estos síntomas no radica en una simple concepción limitada del diseño o en una capacitación insuficiente, sino en una formación cultural completa y autónoma, una estructura profunda, inconsciente, de origen social, no académico.

Esto nos induce a una exploración más profunda que permita extraer las características de esa formación cultural y las causas de su tenacidad.

II. La heterogeneidad de los modelos de producción gráfica

Ya con anterioridad a la explosión de las tecnologías de la comunicación visual, la comunicación gráfica presenta una gama de manifestaciones amplísima y de una gran heterogeneidad.

Como en otros ámbitos de la producción cultural, en la evolución de la gráfica no predominan los procesos de sustitución sino los de acumulación: el láser no ha eliminado las inscripciones en piedra ni la escritura manual.

Un hipotético catálogo de las manifestaciones de la comunicación gráfica contemporánea exhibiría un universo tan complejo y diverso que resultaría arduo dar con un criterio clasificatorio conducente a una tipología comprensible. Pues en la búsqueda de tal criterio descubriríamos que esa heterogeneidad se observa no en uno sino en múltiples planos de análisis del hecho gráfico y en múltiples formas de combinación. Citaremos aquí tres campos discernibles

pero íntimamente articulados: el temático, el metodológico y el cultural.

La heterogeneidad temática

El universo gráfico se extiende desde el manuscrito hasta la base de datos computados sin siquiera cambiar de nombre: se trata de piezas "gráficas".

Ese universo se reduce, pero no tanto, si nos limitamos a aquella producción gráfica requerida de prefiguración, o sea, de procesos de diseño en sentido amplio.

La temática que puede asumir el Diseño es prácticamente universal; incluye, por lo tanto, piezas de muy distinta naturaleza y función. Según nos desplazemos por el universo de lo gráfico veremos variar el peso y el grado de prioridad de todos los planos de intervención (técnico, funcional, estético, semiótico, etc.).

Esto es válido para el Diseño Gráfico y para todo otro campo o especialidad dentro del Diseño: no es lo mismo diseñar un taburete de bar que el equipamiento para una red de hospitales; una *boutique*, que un aeropuerto internacional; una invitación de casamiento, que el sistema de señalización de una central nuclear.

Y la diferencia no radica en la escala del tema sino en el diferente grado de condicionamiento de su diseño—desde la necesidad superpautada hasta la demanda abierta— y la diferente combinatoria de planos y prioridades de diseño en cada caso.

En el campo específico del Diseño Gráfico, podemos hablar de una heterogeneidad en los modos de significación y comunicación de los distintos hechos gráficos, con la respectiva diversidad de funciones y prioridades o dominancias

La heterogeneidad metodológica

La citada heterogeneidad temática es asumible desde muy distintas modalidades de trabajo y perfiles profesionales, con la respectiva diversidad de modelos culturales.

Aun con la expansión de la industrialización de todos los procesos de producción y consumo de los mensajes gráficos, el Diseño Gráfico (producto específico de tal proceso) sigue constituyendo un ámbito parcial de la producción gráfica.

Y si tal como lo hiciéramos respecto de los productos también en los procesos nos limitáramos al ámbito del Diseño, la heterogeneidad se mantendría. El Diseño en el sentido más amplio, es decir como etapa de definición de las características de un objeto de producción industrial, abarca desde cierta artesanía industrial hasta formas de planificación muy sofisticadas.

Los campos de actuación de esas modalidades del Diseño son de muy distinta extensión y variedad temática. Tal extensión es, además, variable en el tiempo pues se observan migraciones temáticas entre ellos: programas que en una época eran asumidos por un tipo de perfil profesional se desplazan hacia otros generalmente más especializados.

Tal es el caso de los programas de identidad corporativa que en gran parte solían ser encargados a agencias de publicidad y que actualmente tienden a concentrarse en estudios especializados de diseño gráfico.

La heterogeneidad cultural

Y lo que ocurre con el objeto y el método pasa también con el sujeto. No es lo mismo un perfil de estilista o decorador de tipos prefijados que un perfil de diseñador *stricto sensu*. En cada caso dicho perfil está dictado por un determinado tipo de inscripción cultural, que es transindividual e inconsciente.

Las matrices culturales sobre las que se asientan los com-

portamientos técnicos son más rígidas que las ideologías y las metodologías de diseño. Experimentan escasísimas variaciones en el tiempo y tienen un alto poder de condicionamiento de la práctica, pues no constituyen un mero instrumento sino una verdadera estructura psicotécnica, un determinado tipo de sujeto.

Su carácter esencialmente inconsciente le resta maleabilidad, y sólo crisis importantes en la profesión y en el individuo pueden resquebrajar su estabilidad y crear condiciones para el cambio cultural.

Ausente una definición precisa de la disciplina, la pura graficidad de los productos actúa empíricamente como elemento de cohesión, factor común a la práctica de muy diversos perfiles culturales y técnicos.

A la natural heterogeneidad de las inscripciones socioculturales de los diseñadores se suma su heterogénea proveniencia vocacional y motivacional.

Y esta heterogeneidad en el parque profesional se corresponde con la diversidad de las inserciones socioculturales de sus productos y la respectiva diversidad de sus modos de consumo.

El espacio gráfico deviene así un verdadero *melting pot* donde una auténtica aleación tarda en producirse. Sin duda esa tardanza proviene de la debilidad de la estructura disciplinar.

Conclusiones

Teniendo en cuenta las condiciones anteriores, la hipótesis de un posible catálogo general de las formas de producción gráfica permitiría prever una notable estrechez del capítulo dedicado al Diseño, inmerso como está en un repertorio de otras múltiples manifestaciones del quehacer gráfico.

El propio Diseño constituye ya una práctica heterogénea, una profesión plural en la que concurren variantes técnicas, metodológicas, culturales y estilísticas.

Los límites entre estas variantes y aun entre lo diseñado y lo no-diseñado son borrosos. Y la debilidad de la actividad analítica de la disciplina favorece la perduración de este estado de indefinición. Estas imprecisiones no son sólo un mero problema teórico sino principalmente un obstáculo para la práctica técnica concreta.

Esta situación es la fuente de la alta polisemia del propio término "diseño", no superable mediante un esfuerzo teórico de redenominación de las especies diferenciadas. Pues el uso de la expresión "diseño gráfico" lleva casi un siglo de vida y el entorno de ambigüedad tan alto con que se ha implantado en el lenguaje coloquial es ya irreversible.

A los efectos de nuestro trabajo nos contentaremos con reconocer dos usos de la locución "diseño gráfico": uno laxo, coloquial, y otro estricto, teórico.

El primero abarcaría toda práctica gráfica que incorporara una fase de prefiguración, previa a la producción material de la pieza.

El segundo haría referencia a las prácticas en las que el trabajo de prefiguración responda a un modelo de planificación global de la producción, la distribución y el consumo industrial y, en nuestro caso, gráfica.

III. Artes Aplicadas y Diseño: dos modelos

La práctica contemporánea del Diseño Gráfico en sentido laxo acumula en su seno, como un sistema de estratos, la totalidad de modos de producción gráfica desarrollados a lo largo de la historia.

Puede concebirse entonces al Diseño Gráfico como una práctica sincrética en la que se amalgaman formas de producción heterogéneas, y que la combinación de éstas varía en cada caso en función de las características de los programas y sus agentes.

En estos "modos de producción gráfica" debe distinguirse su dimensión material —o sea la forma de construcción de

los signos— de su dimensión conceptual —o sea la forma de concebir su modo de significación—.

Es esta segunda dimensión, la conceptual, la que interesa contemplar en relación con la temática de este trabajo, orientado a señalar la presencia de variantes culturales en la práctica del diseño gráfico.

Todas las técnicas productivas pueden absorberse dentro de una u otra modalidad cultural sin alterarla, y generar, en cambio, productos radicalmente heterogéneos gracias al enfoque con que han sido concebidos.

Nos interesa entonces analizar las manifestaciones de culturas gráficas diferenciadas dentro de la práctica del diseño gráfico, y para ello nos concentraremos en las dos modalidades más definidas, más salientes y con mayor tradición histórica y arraigo sociológico.

Tales formas de producción gráfica son las que se inscriben en las culturas, en cierto sentido polares, de las Artes Aplicadas y el Diseño en sentido estricto.

Las Artes Aplicadas

El siglo XIX culturizó la producción industrial mediante el método de la "aplicación del arte" al producto seriado. Y tal aplicación lo era en el sentido lato de la palabra: yuxtaposición, incrustación, modelación, decoración, ilustración de la pieza. Las Artes Aplicadas son un mecanismo de adjetivación del útil.

La artesanía pura se limita a la repetición del modelo sin incorporación de variación alguna (los objetos utilitarios de uso masivo) o con pequeñas variaciones decorativas (más frecuentes en los objetos de cierta carga emblemática).

Las Artes Aplicadas significan, en cambio, una intención específica y explícita de incorporación de valores diferenciales, distintivos, de origen artístico a un modelo que se repetirá industrialmente.

Las características esenciales de la pieza le son dadas o

bien por la costumbre (objetos estandarizados por el uso) o por la innovación tecnológica (nuevos objetos creados por la técnica), y las Artes Aplicadas incorporan sobre esa base sus aportaciones decorativas o estilísticas.

El modelo operativo de las Artes Aplicadas no interviene sobre el tipo funcional ni tecnológico sino, exclusivamente, sobre las capas simbólica y estética. Introduce alteraciones metafóricas, transgresiones o soluciones imaginativas, florituras, arreglos o variaciones sobre un tema dado. No resulta entonces en absoluto superficial su otra denominación, "Artes Decorativas", generalmente más referida a los productos.

Sólo en casos limítrofes (como en ciertas "audacias" del modernismo) las Artes Aplicadas comienzan a cuestionar su propio concepto y a involucrarse en intervenciones "mixtas" en las que el plano simbólico-estético y el plano tecnológico-funcional son alterados al unísono. No es casual que todas las historias del diseño comiencen con un capítulo dedicado a esa verdadera bisagra cultural representada por las corrientes vanguardistas del modernismo.

La cultura de las Artes Aplicadas se extiende históricamente más allá de las condiciones técnico-culturales que les dieron origen, migra del sector social y se arraiga con gran fuerza y representatividad en áreas importantes de la producción contemporánea.

Dicha cultura es social, no técnica, preexiste a los procesos de formación, se recrea a través de la propia transmisión y transferencia implícita en el consumo de bienes. Y se fija y tecnifica en los correspondientes mecanismos de capacitación: las escuelas.

El Diseño

El Diseño aparece históricamente como la segunda síntesis entre industria y cultura, entre el universo productivo y el simbólico.

El Diseño se levanta contra el modo previo de articulación

entre instrumento y símbolo y propone una nueva síntesis donde los elementos de la sintaxis técnica y ergonómica adoptan ellos mismos una función simbólica y estética.

El Diseño nace como un proceso de síntesis de todos los condicionantes de la forma, mediante la cual estos planos resultan, en el producto final, indiscernibles. La mera adjetivación es sustituida por la configuración de unidades complejas en las que se entrelazan funciones igualmente sustantivas.

El célebre *Ornamento y delito* de Adolf Loos (1908) escenifica, caricaturescamente, este combate por superar el estadio infantil, primario, del vínculo entre producción material y producción simbólica dentro de la incipiente cultura industrial.

En su acepción más dura, el Diseño consiste en una intervención no sólo en todos los planos de definición del objeto sino, y especialmente, en el modo como se articulan. En este sentido, el Diseño reinstaura en la era de la producción industrial la síntesis propia de la artesanía primitiva.

Tampoco es casual, entonces, la reiterada alusión a la forma artesanal pura como arquetipo, por parte de los pioneros del Diseño, en su combate contra las Artes Aplicadas.

Para el Diseño, su desiderátum es la forma sincrética, o sea una forma que responde simultáneamente a varios códigos (el paraguas, el ánfora). La forma tecnológica (construcción), la forma ergonómica (uso), la forma simbólica (identificación) y la forma estética (sensación) coinciden.

El Diseño nace así como propuesta de democratización universal del mundo de los objetos e implanta una nueva tabla de valores racionales: funcionalidad, economía, sencillez productiva, claridad, participación del usuario, flexibilidad, austeridad, etcétera.

Pero la evolución histórica del Diseño coincide con su procesamiento socioeconómico: la sociedad digiere y metaboliza la disciplina, es decir la modifica.

El segundo gran ciclo industrial, el de mediados del siglo XX, apela al Diseño como un medio de producción indispen-

sable para lograr el éxito de su proyecto: esencialmente "la producción para el consumo", entendida ya como "producción del consumo".

El Diseño se transforma de utopía cultural en técnica de la producción industrial en el mercado de la oferta. Se trata de una migración del humanismo hacia el marketing.

De la satisfacción de las necesidades de un usuario ideal se evoluciona hacia la oferta competitiva aceptable por una masa consumidora real. Consecuentemente, el agente del Diseño deja de ser una elite cultural y pasa a ser la empresa.

El Diseño ocupa ahora un lugar privilegiado como instrumento de desarrollo de la competitividad en un mercado libre. Es una forma de compensar la desregulación (desaparición del monopolio, del mercado de demanda, del proteccionismo) mediante formas de regulación "legítimas" (competitividad, hegemonía económica, liderazgo, imagen de autoridad, etc.).

Gracias a aquel "metabolismo social", el Diseño se ha saneado de identificaciones confusionistas con el Arte y la Ideología. Ha perdido esos vínculos en tanto disciplina, y ello le ha permitido desarrollarse técnicamente.

Su secularización ha consistido en disolver el equívoco que asociaba como equivalentes un proceso productivo y una ideología social, poniendo en evidencia que el modelo capitalista no estaba necesariamente anclado en la cultura del eclecticismo y el academicismo decimonónico. Y que, en todo caso, era una nueva burguesía la que se levantaba contra l'École de Beaux Arts en nombre de la abstracción industrial y su estética.

Simultáneamente, tal secularización permitió romper el mito de la hegemonía estética del Arte: el Diseño es asumido como estética de la cultura industrial desarrollada en el propio seno de la producción económica.

En la práctica, que no en el manifiesto, el Diseño deja de ser un personero del Arte que se ha infiltrado entre los ingenieros. Se afirma e institucionaliza como disciplina autónoma asociada a la producción y respondiendo sintéticamente

a todos sus requisitos: técnicos, utilitarios, simbólicos y estéticos; comerciales, industriales, comunicacionales y promocionales.

Se libera así su capacidad de integración técnica en todo tipo de proceso. Invade, como método abstracto, todo ámbito productivo en que se imponga la necesidad de prefiguración. Asume todos los lenguajes que reclame el mercado. Y se superespecializa en áreas temáticas, socioeconómicas y tecnológicas.

En ese sentido, el retorno a la retorización del producto industrial no es un "retroceso" propio de las corrientes posmodernas, pues ya se manifiesta con el *Styling* de los años cincuenta. El *Styling* anuncia el nuevo modo de inserción de lo simbólico en el tablero de la prefiguración: la metáfora se planea tan racional y objetivamente como el detalle constructivo.

Y aquí es donde conviene concentrar el análisis: la superación de la etapa inicial del Diseño, su espectacular expansión temática y estilística, su liberación del dogma de una determinada estética ha sido erróneamente interpretada como el fracaso del movimiento iniciador y la recuperación de los modelos previos asociados a la decoración.

Muy al contrario, tal expansión debe entenderse como el natural proceso de abstracción por el cual una práctica técnica se despoja de lo aleatorio (las retóricas) y se concentra y madura en lo esencial (el proceso planificador).

El Diseño implica, por su propio concepto, una pérdida de espontaneidad e ingenuidad en la producción. El Diseño en sentido estricto —no laxo— es una rama de la planificación. Su modo de producción simbólica difiere esencialmente del Arte. En el Diseño los códigos operan de modo opaco, visible. El plano del metalenguaje se mantiene a la vista y sólo en procesos largos o ámbitos muy particulares se observan casos de "naturalización".

Los productos del Diseño poseen inevitablemente una capa de frialdad inextirpable. Aun sus manifestaciones más expresionistas o irracionales nacen marcadas por la premeditación.

Esta característica está ausente en las Artes Aplicadas que, por el lado de la espontaneidad y la imaginación metafórica, rozan la cultura de lo *naïf*.

No es lo mismo una cultura decorativista, que no piensa en el objeto sino en su adjetivación mediante incorporación de formas enriquecedoras, recurrentes y "originales", que una cultura técnica dedicada a la conceptualización del objeto y su resolución "poliédrica", integral.

Aunque en la realidad suelen confundirse uno con otro, desde la "artesanía industrializada" al "diseño" hay un camino larguísimo.

El Diseño Gráfico como arte aplicada

Si bien desde un punto de vista estrictamente teórico el título de este apartado entraña una contradicción, hemos propuesto aceptar una acepción amplia del Diseño Gráfico que incluya la supervivencia de modalidades previas a su propio concepto.

Pues es en el propio medio cultural y técnico del Diseño Gráfico donde se genera una suerte de versión menor, netamente diferenciada, que no es fruto de factores externos sino uno de sus modos de manifestación o, en todo caso, un estadio primario de su desarrollo.

Ello explica que tal "versión menor" se observe con rasgos prácticamente idénticos en todas partes y sobreviva prolongadamente en el tiempo.

Tal concepción del Diseño Gráfico se apoya en una serie de *a priori* que operan en general de modo tácito. Según ella, el Diseño Gráfico es un trabajo de enriquecimiento del mensaje básico mediante:

- la manipulación de los textos: distorsión, decoración, "iconización" de la tipografía, etcétera;
- la incorporación de elementos ilustrativos o decorativos: alegorías, íconos alusivos al tema, complementos gráficos abstractos, etcétera;

- la diagramación inusual, imaginativa, de la pieza: transgresiones al orden de lectura, alteración de la posición de los textos, tratamiento compositivo pictórico de las masas escritas o icónicas, etcétera.

En su totalidad, estas operaciones tienen por objetivos:

- un refuerzo de los contenidos semánticos del mensaje por complementación o redundancia,
- una enfatización de la función vocativa mediante el recurso de la transgresión,
- una valorización estética de la pieza mediante la inclusión de elementos extrapolados generalmente de las artes plásticas.

Estos recursos no son exclusivos de esta tendencia pero sí lo es su aplicación conjunta como condición *sine qua non* del trabajo de diseño.

En esta forma de abordaje del diseño, el programa tiene poco que aportar más allá de los contenidos semánticos básicos. No se produce, por lo tanto, un análisis pormenorizado de los planos plurales y variables de la comunicación, un diagnóstico de las insuficiencias de los antecedentes y una búsqueda de soluciones superadoras ancladas en el mensaje del caso.

Los requisitos comunicacionales de la pieza a diseñarse están dados por implícitos en el género al que pertenece y considerados suficientes para pautar su diseño.

Lo específico de la pieza no son las condiciones de comunicación peculiares que plantea el mensaje concreto sino la aportación que el diseño haga a un esquema estándar. Lo diferencial no es intrínseco al mensaje sino a su resolución creativa.

El diseño no viene así a desentrañar ni exaltar las potencialidades comunicativas del mensaje programado sino a agregar valores externos a sus contenidos latos.

El profesional realiza esencialmente operaciones estilísti-

cas sobre un modelo dado. Lo valioso del mensaje se desplaza de la semántica a la retórica o a la estética superpuesta. El anclaje entre las primeras y las segundas es débil o nulo. Los planos son independientes.

La Venus que sostiene la antorcha ha ocupado el lugar de la lámpara, para salvar aquel punto del vestíbulo de una inaceptable ausencia de arte. Tales la misión y la vocación de las Artes Aplicadas: el objeto en su función primaria está privado de vida y de sentido, y es el Arte que sobre él se encarama quien se los insufla haciéndolo entrar así en la cultura.

Para esta concepción, el sentido profundo de un mensaje no está en su contenido primario sino en la capa de valores simbólicos y estéticos con que se lo recubre, procedentes de un universo externo y autónomo.

El tema da poco de sí y los valores formales o simbólicos no surgen del propio desplegamiento del mensaje y su contexto. El programa siempre es pobre; al hecho comunicacional la riqueza le viene de afuera, del diseño.

Esta concepción es universal, es decir no presenta variaciones en función de la temática o el campo de aplicación: los temas que no resisten este abordaje son simplemente considerados temas ajenos al Diseño Gráfico. Se trata de una delimitación de campo a partir de la doctrina del oficio.

Por lo anterior, desde el punto de vista histórico, este oficio es una suerte de prolongación de un género típico del siglo XIX acuñado en el contexto de la revolución industrial; y, desde el punto de vista sociocultural, un género cultural sectorial de tipo *naïf*.

Se corresponde con una concepción de la disciplina absolutamente específica y estable, que se reproduce con características prácticamente idénticas gracias a su anclaje en una determinada formación sociocultural.

Se transmite de generación en generación a través de los cursos de Diseño de academias e institutos politécnicos y de las escuelas de Artes y Oficios que, más explícitamente, algunos denominan "de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos".

Sus enseñanzas son impartidas generalmente por pinto-

res, dibujantes, ilustradores, grafistas publicitarios y oficios afines y atendidas por estudiantes de un perfil predominantemente artesanal.

El Diseño Gráfico como técnica de comunicación

En todas sus especializaciones, el Diseño es la expresión más alusiva de la cultura de la industria. Su núcleo conceptual, la prefiguración, es de naturaleza esencialmente industrial, y su función específica, semiótica y estética devela y desarrolla la dimensión cultural de la producción.

Por lo cual, el Diseño aparece como la primera manifestación histórica de planificación consciente de lo simbólico.

Esta característica estructural determina el tipo de mecanismo productivo, es decir el tipo de procesos mentales que conducen a la prefiguración de las piezas.

El Diseño es una de las ramas del planeamiento de la producción y como tal es un proceso específicamente conceptual y racional. Este carácter racional, que superficialmente se ha atribuido a una corriente particular de la práctica del Diseño –el "racionalismo"–, constituye en realidad el esqueleto de toda práctica diseñística, cualesquiera que fueran la temática y la alternativa estilística adoptadas.

Todas las manifestaciones del Diseño, incluido el Diseño Gráfico, han sufrido el error de identificar el carácter racional del proceso de diseño con la estética abstraccionista de una de sus corrientes.

La evolución de la disciplina ha ido disolviendo esa falsa asociación y poniendo en evidencia que el carácter planificado no es una opción libre dependiente de la ideología del productor, sino una condicionante estructural del proceso productivo industrial. Y que las opciones estilísticas, en todas sus variantes, tampoco son fruto de las predilecciones o capacidades subjetivas del productor sino que están pautadas programáticamente. De allí su racionalidad.

El enfoque del Diseño de cualquier tema de comunica-

ción gráfica parte, aun en los casos de menor complejidad y máxima estandarización, de una reconsideración global del tema y del conjunto de variables que inciden en el hecho comunicacional del caso: actores, códigos, condiciones de lectura, grado de innovación requerida, posibilidad de optimización de estándares previos, etcétera.

En el Diseño cobra una importancia clave la idea de programa: la instancia en que se analiza, comprende y formula el tipo de intervención adecuada al caso particular. El programa no sólo detecta el tipo de problema sino también el tipo de intervención necesaria y, por lo tanto, el tipo de profesional.

El Diseño Gráfico, entendido como una técnica de la comunicación visual, es una disciplina abstracta. Regula el ajuste de la forma gráfica de los mensajes a las condiciones de su comunicación concreta.

Para ello desarrolla un instrumental específico de naturaleza semiótica: el manejo de principios de comunicación visual en los que confluyen múltiples sistemas y códigos (verbales, escriturales, icónicos, artísticos, etc.).

Se independiza totalmente de los instrumentos materiales (técnicas de representación) y de toda adscripción a un sistema morfológico (estilos, estética, etc.). Tanto unos como otro pasan a ocupar el lugar de los recursos variables y opcionales.

Respecto de otras modalidades de la actividad proyectual en el campo gráfico, el Diseño implica los siguientes rasgos diferenciales:

- dominio del conjunto de dimensiones del problema (semiótico, cultural sociológico, funcional, económico, etc.).
- Enfoque de la creatividad como capacidad de solución global y no como mera innovación formal.
- Manejo de múltiples lenguajes formales y despersonalización total del estilo.
- Dominio de los aspectos sistémicos de la comunicación.

Este predominio de la actividad analítica no está en función del grado de complejidad o estandarización del tema. Dicho enfoque es válido incluso en el caso que conduzca a la confirmación de la pertinencia de los modelos convencionales preexistentes.

Aun en programas donde objetivamente es innecesario superar un nivel de complejidad mínimo, la aproximación del Diseño entendido como técnica de comunicación es claramente opuesta a la del Diseño entendido como arte aplicada: una mentalidad analítica del hecho comunicacional global para pautar el diseño de la pieza implicada en él difiere de una mentalidad operativa directa sobre la pieza comunicacional concreta a partir de modelos creativos de tipo artístico o decorativo.

Esta diferencia cualitativa en la modalidad operativa permite diferenciar una pieza gráfica representativa de las artes decorativas (por ejemplo, un cartel *art déco* original) de una recreación de su estilo mediante el diseño.

En este último caso, el del "pastiche", el Diseño Gráfico "imita" un estilo inscrito en las artes aplicadas como respuesta a un programa en el que tal parodia le resulta pertinente.

Para el diseñador, el estilo es una variable; para el ilustrador decimonónico su estilo es su único método de trabajo.

En los casos de la práctica "auténtica", aquella ejercida a partir de la inscripción personal del profesional en las "artes gráficas", se trata de una verdadera estructura cultural, un modo no opcional ni variable de entender y asumir la configuración de un mensaje gráfico. No es una estrategia o técnica artificial independiente del sujeto, sino una manifestación de un tipo de subjetividad.

IV. La disfunción y sus causas

Los orígenes de la problemática que ha motivado este texto son varios; pero podrían distinguirse aquellos de tipo cuan-

titativo (escasez de recursos técnicos) de los de tipo cualitativo (inadecuación del modelo operativo).

Los heterogéneos perfiles profesionales y culturales en el campo de la producción gráfica, dentro y fuera del ámbito del diseño, se corresponden con una heterogeneidad objetiva en los programas y sus respectivos contextos de consumo. En este sentido no se podría hablar de disfunción.

Cabe desechar, entonces, no sólo la presunta universalidad del Diseño como medio de producción gráfica, sino también la hegemonía, dentro del Diseño, de supuestos "modelos puros".

La pluralidad de variantes del oficio parece, en cambio, la condición óptima para un máximo ajuste entre los usos y los recursos profesionales concretos a su medida.

No es entonces en esta heterogeneidad —real y deseable— donde se generan las disfunciones señaladas sino en la "articulación cruzada", o sea la descoincidencia entre la naturaleza del programa y el tipo de modelo de la prestación.

La no detección de esas variantes técnico-culturales por parte de la demanda, e incluso por parte de la misma oferta, es el origen de las convocatorias mal dirigidas y las postulaciones desorientadas que conducen a relaciones de trabajo plagadas de incompatibilidades y resultados deficientes.

La modalidad de práctica del Diseño Gráfico que inscribimos en las Artes Aplicadas —y que podríamos denominar "protodiseño"— es tan legítima como cualquiera otra manifestación de la cultura; está socialmente arraigada y posee su propio mercado.

Pero, por su propia autodelimitación del campo y modalidad operativa, no puede subvenir a las necesidades de calidad técnica planteadas por la comunicación social en sus formas más evolucionadas.

Dicha modalidad del oficio, enfrentada al desafío de la eficacia, obra más como un obstáculo que como una vía de solución del problema, pues promueve interpretaciones y diagnósticos erróneos, priorizaciones equivocadas de las ne-

cesidades y, por lo tanto, respuestas incompletas o incluso contraindicadas.

Las siguientes son algunas de las deficiencias más frecuentes observadas en los servicios de diseño gráfico, cuyos orígenes pueden localizarse en una cultura profesional pretécnica.

La resistencia a los condicionantes del programa

Los datos de entrada, esenciales para la programación eficaz del diseño y, por lo tanto, para favorecer una respuesta de alto ajuste, no son valorados en su justa incidencia sobre el diseño. Bastan unas referencias generales sobre el tema para que se pueda pasar a "interpretarlo" gráficamente. Toda información o requisito de detalle son considerados intromisiones ilegítimas del cliente en el terreno del profesional, un condicionamiento arbitrario que restringe su creatividad.

La unidimensionalidad del discurso

La tendencia anterior se observa claramente en la baja atención que el profesional presta al discurso de su cliente y al de los técnicos que producen concretamente la información de entrada: expertos en marketing, comunicación, relaciones institucionales, etc. Esto reduce significativamente el desarrollo interdisciplinario del diseñador que, impermeable a otros tipos de discurso, no incorpora categorías analíticas ni conceptos operativos que ampliarían su capacidad de comprensión y actuación eficaz.

La descontextualización de la pieza

Se piensa la pieza, el objeto diseñado, con omisión de los otros de su mismo conjunto con los que convive y del contexto comunicacional real en el que se incluye dicho conjunto.

El signo se configura con ajuste a las condiciones de lectura de la etapa de producción (el diseñador frente a la pantalla) y no de la etapa de consumo (el público real en las circunstancias reales).

La baja abstracción

Se opera sobre la forma física del mensaje y no sobre articulaciones abstractas, no visibles directamente en los signos. No se objetivan, por encima de las imágenes-objeto, las relaciones entre los signos y las relaciones entre éstos y su contexto de lectura: sinergias positivas y negativas, contrastes e integraciones, resignificación por el contexto, mimesis, etcétera.

La no discriminación de funciones

El profesional piensa el mensaje como un hecho homogéneo, poco orgánico, en el que no se distinguen funciones diferenciadas: información, convocación, seducción, persuasión, identificación, etc. Por lo cual le cuesta detectar el tipo de combinatoria y dominancia especial de cada caso: diseña un cartel callejero con el mismo sistema de prioridades que una portada de libro, o da el mismo tratamiento estilístico a la imagen de un evento lúdico efímero que a la de una institución cultural duradera.

La no objetivación de los lenguajes gráficos

El profesional no cobra distancia respecto del lenguaje gráfico, que ha incorporado como oficio: los códigos que maneja no son instrumentos opcionales del Diseño sino el Diseño mismo. Para él, el Diseño es un lenguaje o, en el mejor de los casos, un lenguaje con variantes dialectales. No

observa, por lo tanto, a los lenguajes gráficos desde la matriz conceptual del mensaje, sino a éste a través del cristal del lenguaje predeterminado.

La reproducción pasiva del estilo

Por lo anterior, el proceso de creación se concibe como una aplicación del estilo al caso, de tipo esencialmente imitativo: reproduce reglas sintácticas y retóricas cuasi inconscientes y, por lo tanto, introduce sólo matices, giros o variantes a modelos prefijados. El cambio de códigos se produce más por impacto de acontecimientos externos que por una labor de reajuste o crítica de los modelos internalizados. La creatividad se reduce, por lo tanto, al acierto o brillo en la aplicación del estilo al caso, pero no en la elección o creación de una estrategia gráfica de máximo rendimiento para esa necesidad particular.

La pobreza estilística

Debido a la identificación con un determinado lenguaje, el diseñador excluye de su instrumental gran parte de los códigos gráficos disponibles y no aporta nuevos. Esta limitación es frecuentemente interpretada como un verdadero valor: la "personalidad" del autor manifiesta en la obra. En realidad sólo conduce a una baja proporción de respuestas acertadas: no todos los mensajes resultan compatibles con ese lenguaje único.

La identificación del diseñador con la obra

La identificación del profesional con el lenguaje o el estilo se reitera, más concentrada aún, con los productos concretos de su quehacer. Éstos no son concebidos como resul-

tado de la labor de un complejo sistema de actores y condiciones, entre los cuales se halla el proceso de diseño, sino una manifestación de la personal capacidad creativa del diseñador. Se trata de la identificación autor-obra, un tipo de vínculo similar al observado en la comunidad de arquitectos y, en cambio, muy distinto del propio de la ingeniería, la tecnología o la economía. En estos campos profesionales el componente de creatividad no es en absoluto menor que en el Diseño, pero la relación productor-producto es más externa, menos proyectiva.

Si se leen transversalmente todos estos rasgos distintivos de lo que dimos en llamar "protodiseño" se observará con qué exactitud se entrelazan para crear una silueta calcada sobre la del artista.

Este diagnóstico no hace sino confirmar una denuncia frecuente en los ambientes vinculados a la comunicación: las disfunciones generadas por el profesional insumiso que no se asume como prestador de un servicio sino como una suerte de artista patrocinado por su cliente.

Aquellas deficiencias provienen de ese carácter híbrido entre el Diseño y el Arte, una aleación irresuelta, una combinación imperfecta de objetivos opuestos. Ajeno al hecho comunicacional, el diseñador se debate en cierta búsqueda compulsiva por inyectar valores agregados sin una base sólida a la cual agregarlos.

Responde a un mandato no procedente de los requisitos específicos del comunicado del caso sino de su propia necesidad creativa. El profesional no parece encontrar valores en la idea a comunicar y necesita compensar esa supuesta pobreza con un discurso yuxtapuesto y, muchas veces, encubridor del mensaje.

Podríamos hablar así de un doble mensaje: el encabalgamiento del mensaje del autor sobre el del emisor.

Esto se manifiesta en un esfuerzo evidente por enriquecer el plano semántico con un trabajo sobre la connotación sin una resolución previa de lo denotado, y por enriquecer el

plano retórico con un trabajo sobre la composición estética sin una resolución previa de la sintaxis.

El trabajo alegórico y estético sustituye así a la tarea propiamente comunicacional. Predominan ampliamente las inquietudes esteticistas, culturalistas sobre la vocación informativa. Se prioriza la composición plástica o el ingenio combinatorio sobre la idea o el dato.

El trabajo sobre lo estrictamente verbal, la tipografía, queda, por lo tanto, minimizado, cuando no directamente omitido.

Son insoslayables aquí los efectos de una sobrevaloración de las artes plásticas y una concepción de la comunicación gráfica como una manifestación secundaria de aquéllas, una práctica menor subsidiada por los grandes géneros de la cultura estética.

Detrás de esta concepción —no necesariamente consciente— puede entreverse el tipo de formación predominante entre los autores, seguramente asociada a las bellas artes y los oficios artísticos.

Entre las causas profundas de las deficiencias apuntadas está el predominio de la voluntad de expresarse sobre la voluntad de comunicarse, del ser sobre el significar. Diferencia que comporta mucho más que un matiz, y que no debe tomarse como indicador de un estadio de desarrollo sino como manifestación de un tipo de inscripción cultural.

Empirismo y déficit disciplinar

En el seno del Diseño Gráfico no se ha generado una teoría consistente. Ha evolucionado, en general, con escaso desarrollo de autoconciencia y sigue teniendo, por lo tanto, problemas para autodefinirse.

Tampoco ha despertado demasiado interés en disciplinas exteriores —sociología, semiología, antropología, etc.—, que pudieran aportar un discurso analítico fundado teóricamente.

Los centros de enseñanza han hecho esfuerzos por convencer a sociólogos, semiólogos, filósofos, matemáticos y hasta poetas para que apliquen sus saberes a la comprensión y la explicación del significado técnico y cultural del Diseño Gráfico a fin de integrar sus aportaciones teóricas como asignaturas del currículo.

Por su parte, los organismos internacionales del Diseño han realizado verdaderas redadas a escala mundial en busca de expertos, especialistas, teóricos capaces de escribir artículos o dictar conferencias a fin de nutrir sus publicaciones y congresos.

En ambos casos, sólo se han conseguido magros resultados. El material teórico generado representa más el producto de los intereses y las preocupaciones personales de sus autores que un material de conciencia realmente inserto en el desarrollo concreto de la disciplina.

Y esto ocurre no sólo con los discursos de tipo analítico, necesariamente exteriores a su objeto de análisis, sino también con "metodologías" y "sistemas" que, en su amplia mayoría, no pasan de meras especulaciones abstractas no aplicadas o inaplicables a la práctica efectiva.

El protagonismo social asignado al Diseño Gráfico por el mercado de la imagen no ha incidido en una evolución similar en su conceptualización ni externa ni interna. Aún hoy sigue careciendo de aparato crítico. Las confrontaciones entre sus distintas corrientes estilísticas son, en muchos casos, divergencias de fondo en el modelo operativo o, incluso, divergencias entre prácticas ajenas al diseño no percibidas como tales.

Tampoco puede hoy esperarse del Diseño Gráfico una inmersión significativa en la problemática cultural exterior a su oficio. La familiaridad con los géneros de la cultura también es asunto de estricta incumbencia personal del diseñador: ni su formación profesional ni la demanda de servicios suponen una inserción cultural más allá del manejo de ciertos códigos simbólicos y estéticos generales.

Ambas limitaciones, la teórica y la cultural, le impiden al

Diseño Gráfico el desarrollo de una capacidad para someter a crítica los a priori de la comunicación y su relación con la cultura, y abrir caminos más profundos.

El Diseño Gráfico no está hoy en condiciones de criticar las propias herramientas, desarrolladas espontáneamente como ajuste a las condiciones impuestas, ni criticar el encuadramiento, también espontáneo, de dichas condiciones detrás de los valores absolutos de la practicidad, la estética y la técnica.

Y si rastreamos las causas de la baja definición de los perfiles profesionales dentro del Diseño Gráfico, daremos antes que nada con el empirismo propio de una profesión anclada aún en los oficios.

El Diseño es una profesión que, si bien nace de la crítica a las Artes Aplicadas, sigue inscribiéndose en un modelo cultural próximo a ellas.

El perfil sociocultural de sus agentes, modelado por el mercado, coincide con el de un oficio técnico-artístico sin plataforma disciplinar autónoma.

El desdén hacia la teoría es, en sentido estricto, una supervivencia que origina una suerte de sincretismo: un rasgo de la cultura bajo-industrial presente en una fase avanzada de una disciplina específica de la producción alto-industrial. La cabeza suele ir siempre más lenta que la mano.

La denuncia del escaso desarrollo teórico y metodológico del Diseño Gráfico constituye un lugar común en el discurso acerca de la disciplina. Y viene ejerciéndose en todo el mundo desde hace ya varias décadas sin que se hayan observado modificaciones significativas de la situación.

Con el tiempo, el reclamo persistente de dicho enriquecimiento teórico ha ido tomando el cariz de un mero desiderátum idealista, voluntarista, privado de condiciones objetivas que lo hagan posible. Parece entonces pertinente preguntarse si el error no estaría, en realidad, en los supuestos que condujeron a aquella demanda.

El análisis de las causas que demoran o impiden el desarrollo de un discurso teórico en el seno del Diseño Gráfico

sería así una oportunidad para la reflexión sobre el propio concepto de esta disciplina, sobre sus características reales y potenciales, más allá de los manifiestos y las declaraciones de principios.

A modo de diagnóstico

Cualquiera que fuera el itinerario del desarrollo social, un proceso parece irreversible: la profundización y el completamiento de la industrialización de la producción y del consumo asociados a la masificación y la globalización de la sociedad.

Aceptado lo anterior, el Diseño será el espacio concentrado de configuración del bien material, cualquiera que fuese su especie. En perspectiva, el Diseño será el único punto del proceso productivo en el que podrá incorporarse valor –utilitario y simbólico– al producto, pudiendo considerarse, desde un punto de vista macroeconómico, que toda otra forma de producción constituirá una modalidad marginal.

Desde el punto de vista de una estrategia de desarrollo social y cultural, el Diseño ocupará entonces un lugar clave y deberá potenciárselo para que internalice los contenidos culturales y las metodologías analíticas y operativas al más alto nivel, para poder así asumir las responsabilidades que le competen.

En la actualidad, tal estrategia no existe. A pesar del declaracionismo estrategista que últimamente ha invadido el discurso de organizaciones de todo tipo, vivimos en una época de cruda improvisación.

Salvo excepciones, se identifica “economía” con “beneficios inmediatos” y son contadas las organizaciones que están en condiciones materiales y culturales para abordar proyectos de envergadura y largo plazo.

Por otra parte, el cortoplacismo, promotor de la acción no planificada, genera una mentalidad, un verdadero “sujeto inmediatista” incapaz de imaginar siquiera el sentido, la utili-

dad o la posibilidad de una actuación global y de largo aliento, o sea una estrategia. Con ello se cierra el ciclo reproductor de esta tendencia.

En el campo del Diseño, el predominio de una gestión asistemática y la escasez de programas complejos y de alta *performance* configuran un mercado poco exigente que retarda el desarrollo de los servicios de diseño.

Sólo unos pocos elegidos pueden jactarse de dirigir proyectos cuya complejidad exija un incremento significativo de las capacidades teórico-metodológicas y los recursos culturales.

Los casos en los que la demanda real de servicios de diseño es atendida insuficientemente por los profesionales son mínimos al lado de los casos en que la oferta sobrepasa las necesidades manifiestas de la clientela. Aun con la limitada formación teórica y cultural de la profesión real, ésta supera en nivel a la demanda real.

Pero una demanda empirista e inmediatista no sólo impide el desarrollo teórico de la disciplina sino también selecciona, de hecho, sus recursos humanos.

El tipo de demanda opera no sólo como configurador del perfil de los servicios sino, más profundamente aún, del perfil psicotécnico y cultural de los aspirantes a profesionales.

De allí que, una vez estructurado el modelo cultural y operativo de la profesión y autoseleccionados los miembros de la respectiva comunidad profesional, resulta ya imposible torcer su sistema de preferencias, inclinaciones y habilidades.

La teoría seguirá siendo resistida como un cuerpo extraño a la práctica diseñística; pues esta última ya está signada por el *insight*, la imaginación, la ocurrencia, y no por el manejo consciente y planificado de procesos que orienten y den curso a la intuición y la creatividad.

Por efecto de lo anterior, la cultura del Diseño queda marcada por una fuerte tendencia fetichista: el producto centra toda la atención de sus miembros. Y tal fijación es, incluso, más observable en los propios productores que en los consumidores.

La delectación en los propios productos parece ser un atributo inalienable de la cultura del Diseño. Tras los destellos del objeto quedan tácitos, no analizados, ni siquiera verbalizados, los procesos y las condiciones de producción. Las variables técnicas, semióticas, psicológicas, culturales, etc., operan de modo inconsciente en la mente del diseñador. El producto "lo dice todo", es decir lo encubre todo.

En este marco referencial, la pedagogía del Diseño queda presa del empirismo impuesto desde fuera. Impuesto directamente a través de sus agentes, los profesionales-profesores, e indirectamente por la propia cultura latente en el tipo de vocaciones y expectativas del mercado pedagógico del Diseño, o sea en los propios estudiantes.

Se trata de la pedagogía de una profesión de perfil esquivo, que oscila entre las Artes Aplicadas y la cultura industrial pasando por el estado intermedio de cierto racionalismo artesanal.

Y, como se ha demostrado, tal heterogeneidad en la oferta pedagógica, y por lo tanto profesional, viene a casar con una heterogeneidad análoga en la demanda. En el fondo, el grado de ajuste observable en el mercado del Diseño es muy superior al que suele suponerse.

Ahora bien, a pesar de la amplitud de la gama sociotécnica de la profesión, ni la formación teórica ni la formación cultural en general se presentan como una necesidad estructural en ninguna de las modalidades predominantes de su práctica.

No ha de sorprender, por lo tanto, que en los currículos pedagógicos las "materias teóricas" aparezcan esencialmente con el rol de "complemento", pátina o barniz que salva a los planes de estudio de la acusación de tecnocráticos, pero no llegan a producir verdaderos procesos de formación.

Si el Diseño se extiende en todo el mundo como técnica inscrita en todo el proceso productivo y, a pesar de ello, el currículo pedagógico y la bibliografía siguen careciendo de un respaldo teórico sólido, queda una única respuesta: esta sociedad no parece necesitar una formación superior de sus profesionales de diseño.

V. Una tendencia

El foco del desarrollo: las áreas de mayor desajuste

Nuestro diagnóstico ha concluido en que, aun en su forma más evolucionada, el Diseño Gráfico no se ha desprendido de las supervivencias del modelo anterior y que esta situación es estructural: no depende de circunstancias internas sino del contexto socioeconómico y cultural; en términos comerciales, el tipo de demanda predominante.

Anclado el diagnóstico en el tipo de sociedad, la disciplina pareciera quedar atada de manos, pues no es concebible un real desarrollo de ella al margen de su práctica. El servicio y la disciplina que lo abona crecen en la medida en que se plasman en ejercicios concretos, es decir el nudo crítico está en la demanda.

La contrastación entre oferta y demanda real de diseño gráfico debería evidenciar tres posibles grados de ajuste: el desborde de la oferta sobre la demanda, el ajuste perfecto y el desborde de la demanda sobre la oferta. Como se ha dicho, este último caso tiene manifestaciones débiles y escasas. Y es en él donde radica el foco de desarrollo de la disciplina; el caso en el que se dan las condiciones para la puesta en crisis de los modelos y su transformación. El resto es repetición y ciclos de innovaciones efímeras o moda. Sólo hay crecimiento en la demanda de alta *performance*.

Se trata entonces de considerar la posibilidad de desarrollo de una demanda cualificada que ascienda la comunicación social a niveles más profundos de síntesis entre los requisitos del corto y el largo plazo, imponiéndole una significativa complejización temática y, por lo tanto, una exigencia de enriquecimiento de su instrumental.

Si bien, como se ha dicho, esta alternativa carece aún de manifestaciones explícitas, no resulta en absoluto utópica: una de las tendencias en el mercado de la comunicación social apunta claramente a un reclamo de mayor especialización técnica y cultural de la disciplina.

Desde el punto de vista técnico, el endurecimiento de las condiciones de comunicación por aumento de la presión concurrencial y por la consiguiente saturación de la "semiosfera" reclaman una sustancial afinación de las soluciones de diseño.

Los factores operacionales, puramente ergonómicos de la comunicación visual, tienden a predominar sobre los semánticos y ello exige el desarrollo de una verdadera ingeniería gráfica.

Desde el punto de vista cultural, la decisiva pérdida de protagonismo del usuario, devenido consumidor masivo y pasivo, desplaza la actividad simbólica al área de la producción y la distribución.

Una acelerada y profunda redistribución de roles localiza la cultura en la oferta, que concentra todas las decisiones y las capacidades de propuesta.

Ello impone la consiguiente concentración de la capacidad simbolizadora en la fase de diseño. El Diseño deja de poseer un componente cultural para devenir él mismo en la forma dominante de cultura.

Esta metamorfosis del modo de producción cultural entraña un desafío: o el Diseño recupera para sí el patrimonio cultural y lo integra como instrumental propio, o la cultura queda reducida a la delgada película estética y poética del Diseño en su estado actual de desarrollo.

Ambos procesos, el técnico y el cultural, exigirán no sólo un significativo enriquecimiento instrumental sino, y muy especialmente, la detección de limitaciones en los mecanismos en uso y el descubrimiento de esquemas de fondo más eficaces. No sólo se necesita un pulimento de los recursos sino una transformación de los modelos.

La realidad descrita entraña una contradicción: el tipo de perfil desarrollado por el Diseño Gráfico no es aleatorio pues responde a un proceso histórico y a unas condiciones de contexto socioeconómico y cultural.

Pero la propia tendencia de desarrollo de ese contexto crea las condiciones para un tipo de demanda que volverá disfuncionales los recursos acumulados.

Ausente este último hecho, la crítica al nivel de desarrollo de la disciplina sería abstracta y, por lo tanto, gratuita.

La pregunta por el futuro del Diseño Gráfico —depurada de su aspecto *naif*— es legítima especialmente para las nuevas generaciones. La respuesta actual más generalizada es, lamentablemente, la respuesta *naif*: aquella centrada en el "impacto de la tecnología".

Este impacto es importante, pero resulta mínimo comparado con el impacto cultural: la masificación de la comunicación y el disecamiento de su contenido cultural.

Tal fenómeno sólo es revertible mediante una culturación acelerada de los procesos de producción simbólica, o sea del "instante del diseño".

Dicho a la inversa, la tecnología no es sino el instrumento que permitirá socializar procesos de reculturación definitivamente alejados de la producción artesanal.

El carácter salvador o letal de tal instrumento depende sólo de los objetivos y contenidos con que se programe el *soft*, es decir el sujeto actor.

El nuevo perfil del diseñador gráfico

Una opción a favor de la inscripción en el proceso evolutivo de la disciplina requerirá redefinir el actual modo de inserción en la práctica de la profesión.

Una mirada totalizadora del campo profesional del Diseño Gráfico permite detectar tres modalidades de actuación complementarias y confluyentes en dicho objetivo.

La primera es el máximo ajuste a la demanda estándar. Se trata de explotar las experiencias profesionales más comunes como campo de aprendizaje de procesos técnicos de alto ajuste.

Ello no implica exceder el programa sino todo lo contrario: obtener la máxima *performance* dentro de los condicionantes reales. Para esta experiencia toda temática es válida,

y más válida aún su pluralidad: la heterogeneidad de los contenidos de los programas.

Esta práctica aportará, además de un incremento de calidad en los servicios, un material de conocimiento de la realidad comunicacional, esencial como materia prima de futuros desarrollos.

La segunda modalidad es la inserción en la temática puntera tanto en lo técnico como en lo cultural. Se trata de no perder contacto con los programas más avanzados o sea aquellos en los que los requerimientos superan los estándares: programas complejos y de alta *performance*.

Ejemplos de estos trabajos son los programas de identificación y comunicación global caracterizados por: el hipercondicionamiento del diseño, la articulación entre todos los canales y niveles de comunicación, y la máxima integración cultural del discurso.

Estas experiencias permiten poner en crisis, en los hechos, el instrumental ortodoxo del Diseño Gráfico, poner en evidencia las carencias y áreas por desarrollar y romper los compartimientos disciplinarios clásicos.

La tercera modalidad es el seguimiento analítico de los procesos de comunicación social. Este tercer plano de actuación es el estratégico, pues es el espacio donde se rentabiliza la labor profesional anterior como inversión en desarrollo.

Para lograr tal rédito es indispensable disponer de los instrumentos analíticos que faciliten la interpretación y el diagnóstico profundos de los fenómenos comunicacionales y una ajustada detección de tendencias. Éste es el lugar y el papel específico de la teoría y la sensibilidad sociocultural.

Comprensión profunda del mercado estándar con aumento de la calidad, progreso técnico y teórico en áreas de vanguardia de la demanda y prefiguración de líneas de tendencia estructurales en la evolución del Diseño Gráfico exigen una capacidad de desdoblamiento teórico-práctico del profesional, poco frecuente en la actualidad.

Y prenuncian un perfil aparentemente mejor dotado para los futuros desafíos. Perfil que, respecto del modelo predo-

minante, implicará dos giros fundamentales: abstracción técnica e integración cultural.

Como otros campos de la producción cultural, el Diseño Gráfico evoluciona en el sentido de una progresiva abstracción de sus procesos técnicos.

- La Artesanía configura la forma de la pieza en el mismo momento de su producción material.
- La primera industria con sus Artes Aplicadas separa el dibujo de la impresión, anunciando al diseño pero conservando las habilidades artesanales como único recurso de configuración.
- El primer Diseño Gráfico se independiza de las habilidades artesanales, coloca las decisiones en un proceso esencialmente conceptual; pero conserva el código gráfico como un sistema operativo básico: el manejo específico de modelos sintácticos y retóricos es el máximo nivel de abstracción obtenido por la disciplina.
- Un futuro desarrollo exigirá un nuevo paso en el sentido de la autonomía respecto de éstos, su relegación al carácter de puro instrumental. La localización del proceso decisional se desplaza así del plano de la mera morfología del mensaje hacia el plano de las relaciones comunicacionales puras en el campo gráfico y visual: condiciones de emisión y recepción, esquemas de interpretación, matrices culturales, modelos de comunicación.

El proceso anterior se corresponde con una evolución en el sentido de una integración cultural trascendente al campo puramente gráfico. La autonomía respecto de las técnicas específicamente gráficas disuelve los límites clásicos de la disciplina y la funde con la comunicación visual en general.

En ese camino, se encuentra y confunde con otras disciplinas, como la arquitectura, que en proceso similar evolucionan hacia una semiótica práctica de lo visual.

La descompartimentación horizontal de las áreas de producción material clásicas tiende a ser sustituida por una sub-

división vertical de niveles operatorios. Ello implica una progresiva integración de los géneros culturales y, por lo tanto, una integración cultural del operador.

Ambos cambios —la abstracción técnica y la integración cultural— cierran el ciclo de ruptura con el modelo artesanal, inaugurando un perfil cualitativamente distinto.

Este proceso está en ciernes y sus formas incipientes pueden observarse en los ejercicios profesionales más avanzados, allí donde la meta del control global de lo imaginario rechaza como un obstáculo toda compartimentación gremial.

La consolidación de esta tendencia parece estar garantizada por el proceso espontáneo impulsado por la propia demanda. El ascenso de cuadros de alto nivel en lo comunicacional a posiciones de mando y la incorporación de nuevas generaciones de consultores, más globales e interdisciplinarios y menos tecnocráticos, profesionaliza la demanda y sofistican los requisitos a los servicios técnicos, presionando sobre la oferta y generando una suerte de selección natural.

El diseño formará parte de la cultura de gestión en todo tipo de organización y la gestión de la comunicación formará parte de la cultura del diseño. Ello reducirá la actual impermeabilidad entre ambos.

Este proceso espontáneo incidirá sobre los mecanismos de planificación del desarrollo; básicamente, sobre el aparato educativo.

Los esfuerzos por reciclar y actualizar graduados se sustituirán por la reformulación de la propia escuela conforme a las nuevas matrices de la profesión.

Las escuelas de Diseño Gráfico desplazarán su núcleo de la creatividad artística a la creatividad comunicacional, abandonando los lastres del oficio y adscribiendo a un modelo de profesional avanzado.

Para sumarse a esa tendencia los organismos académicos y profesionales habrán de definir con claridad su propia modalidad cultural y técnica y oficializar la crítica al estado de la formación profesional de un modo regular y permanente.

El papel de la teoría

En diversos puntos de nuestra argumentación ha aparecido la referencia al papel de los recursos analíticos como medio de acceso a una etapa superior de la evolución de la disciplina.

Antes de internarnos en la relación teoría-diseño, temática contaminada por reivindicaciones equívocas y prácticas inconducentes, convendrá una reflexión acerca de la real utilidad de la teoría.

Y será útil comenzar descartando aquel abordaje de lo teórico que, por inaplicable, ha alentado su desprestigio acentuando su distancia con el Diseño. Nos referimos al enfoque cientificista, aquel que promueve al Diseño como una disciplina con supuestas bases científicas.

Desde nuestra óptica, el Diseño no se inscribe en ninguna de las posibles manifestaciones de lo científico, ni como teoría normativa (metodologías, tecnologías, códigos operativos) ni mucho menos como teoría explicativa (discurso científico en sentido estricto).

Aun en el caso de los procesos de diseño con mayor grado de sistematicidad, ésta no es suficiente para asignarle a esta técnica productiva el carácter de disciplina científica, a menos que, por vía inversa, amplíemos abusivamente el significado de "ciencia" hasta absorber cualquier forma de actividad humana más o menos normativizada.

Precisamente, es como producto de este voluntarismo racionalista que surgen los experimentos ultrarracionalizadores del proceso de diseño: los metodologismos.

Se trata de aplicaciones mecánicas y simplistas de esquemas operativos de presunta raíz científica, en los que predomina el modelo sobre el caso, el método sobre el objeto, el discurso sobre la realidad.

Esta tendencia, manifiesta en muchos otros ámbitos de la cultura y especialmente virulenta a partir de los años '60, ha perdido vigencia tanto por sus propios fracasos como por la crisis general de la teoría. Y, como efecto secundario particu-

larmente negativo, tal tendencia ha legitimado y aumentado las reservas contra toda forma de teoría.

Pero estas modalidades de aplicación del discurso teórico a las disciplinas proyectuales, inconducentes en tanto ingenuas, no agotan las posibilidades de relación entre Teoría y Diseño.

Podemos, en efecto, encontrar zonas fértiles de intersección si adscribimos a otra visión de lo teórico; por ejemplo, si entendemos a la teoría más como conformadora de una mentalidad, de un sujeto, que como un instrumento técnico específico.

Encontraremos esos vínculos si vemos el mayor rédito de la teoría en el desarrollo de capacidades internas abiertas, heterogéneas y combinadas y no en la constitución de una tecnología cerrada, externa, "importable".

Se trataría de una formación teórica orientada al enriquecimiento de los recursos intelectuales, lógicos y metodológicos del diseñador, flexibles y adaptables ad hoc a la acción práctica.

El diseñador actuaría así en cada caso, instrumentado con un peculiar e irreplicable *mix* de recursos analíticos y operativos que le brindarían:

- capacidad diagnóstica, interpretativa del contexto global (técnico, económico, social y cultural),
- capacidad de estructuración de sistemas y procesos,
- capacidad de respuesta cultural adaptada.

Una teoría realmente útil operaría entonces más como un "habla" que como una "lengua", más como un acontecimiento que como un sistema.

Hechas estas salvedades, podemos abordar una reflexión sobre las posibilidades y vías de un fortalecimiento interno de la disciplina a través de su actividad académica concreta y a partir de las condiciones socioculturales y psicotécnicas predominantes actualmente en la comunidad pedagógica y profesional del Diseño.

En principio, parece evidente que las teorías "duras" o básicas (Economía, Sociología, Psicología, Semiología, Lingüística, Teoría de la Comunicación, etc.) son las primeras a poner en cuestión.

El alto nivel de abstracción de este tipo de discursos hace que sean resistidos por ser vividos como una "postergación del acto de diseño" y por el desinterés objetivo en asumirlos como un medio de enriquecimiento intelectual y cultural, meta generalmente ausente o muy secundaria en este tipo de perfil profesional en su estadio actual.

Mayor permeabilidad y utilidad práctica podremos hallar, en cambio, en los discursos teóricos "blandos", más descriptivos que analíticos, orientados a la transferencia de información y la sensibilización cultural.

Predomina aquí la aproximación a los lenguajes, los estilos de vida, las tendencias y los hábitos de consumo, las formas y los medios de comunicación, etc. Se trata de contenidos teóricos en acción, orientados simultáneamente al entendimiento y a la sensibilidad y muy próximos al entorno de interés directo del diseñador tipo actual.

Esta integración cultural tiene una doble misión: por un lado equipar al diseñador con los recursos específicos para incorporar valor agregado a sus productos y, por otro, neutralizar el fuerte proceso desculturador efectivizado por la enseñanza formal y por esa enseñanza informal, más eficaz aún, representada por el medio y el modelo de cotidianidad predominante.

La formación teórica "dura" aparece hoy como un instrumento más pedagógico que profesional. Su utilidad inmediata parece más aplicable a aquellos que vocacionalmente se inclinan hacia formas de metalenguaje: crítica o enseñanza del Diseño.

Las teorías básicas aportan al desarrollo de la capacidad analítica y expositiva del docente o del crítico (su "claridad de ideas") y a la eficacia persuasiva de su discurso.

Por lo tanto, estas disciplinas deberían estar presentes; pero como opciones no obligatorias y/o disueltas en su for-

ma aplicada en materias operativas (Diseño, Programación, Diagnóstico).

No obstante, en el largo plazo son esas disciplinas las que más aportarán a la construcción de una nueva mentalidad, un nuevo tipo de sujeto, una cultura del Diseño actualizada respecto del nuevo escenario social.

La presencia de estos nuevos espacios atraerá, por otra parte, a nuevos aspirantes con un perfil académico más sólido y cuya incorporación implicará un recambio cultural de las estructuras docentes.

En síntesis, todo hace suponer que los programadores pedagógicos de las carreras de Diseño tendrían que ir orientando su labor en el área teórica en dos direcciones.

Por una parte, deberían desarrollar programas concebidos ad hoc para diseñadores, una suerte de batería de "teorías específicas" no básicas. El futuro inmediato del crecimiento teórico del Diseño parece estar más ligado a este tipo de discurso que al de las ciencias en sentido estricto.

Esta actuación táctica debería complementarse con otra, más estratégica, consistente en la creación de espacios de especialización y formación superior concebidos conforme a las tendencias y modelos emergentes del ejercicio de la profesión. Es en esos espacios donde cobran protagonismo los discursos teóricos de fondo, las disciplinas de incidencia más profunda en la configuración de un agente cultural y técnicamente preparado para las nuevas responsabilidades.

El diseño en la trama de la cultura: desafíos contemporáneos

Leonor Arfuch

Presentación

Pensar hoy el diseño gráfico en relación con la cultura contemporánea puede transformarse en un ejercicio abrumador: no es sólo su pregnancia en los objetos —la configuración urbana, la trama señalética, los espacios públicos y privados, la identidad institucional, la marca, los reinos del consumo, la moda, los *shoppings*, los *massmedia*—, sino también en los sujetos: cuerpos diseñados al detalle, gestualidades, ritos cotidianos, estilos, identificaciones, identidades. Prácticamente, no hay espacio significativo sin la huella del diseño, presencia gráfica en constante devenir hacia lo otro —lo nuevo, lo diferente— en una mezcla donde siempre se reciclan las alianzas entre *retro* y *post*. Este asedio visual, que modula nuestra experiencia, es uno de los rasgos más nítidos de la vida en las grandes urbes —cuya progresión sin fin se vaticina para el próximo milenio—, y nos coloca siempre al borde de su punto límite: la sobreexposición, la percepción amnésica, el borramiento del sentido.

Es justamente la desaparición de los objetos en el desfrenado del mercado, su sustitución sin pausa, esa pugna constante de imágenes y palabras por capturar la atención, lo que señala con claridad el lugar del diseño y su carácter esencialmente paradójico: un esfuerzo siempre renovado en la for-

Bibliografía de Trabajos Prácticos:

Bourdieu, Pierre.

Las reglas del arte.

Barcelona, Anagrama, 1995.

DISEÑO Y ESTUDIOS CULTURALES

DEVALLE

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 carismática 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 habitus de clases», *Scoltes*, 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 *desinterés 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 *triunfo 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 recuerdo 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 relativizables 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 mercado 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, excomuniación, 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 antiintelectualismo 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 reformas 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 dominan-

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 dominantes», *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 derecha» ya no tienen derecho a esa sana inocencia y su afán por afirmar sus franquezas estatutarias de intelectuales les lleva a distanciarse 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. Zanjar sobre el papel y de una forma más o menos arbitraria debates que no 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 concurrentes, 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 hemicycle de la École des beaux-arts, en el que figura el panteón de los artistas consagrados del momento—).² Cabría, 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. Ocorre lo mismo, por descontado, con las investigaciones que tratan de establecer los palmarés de los escritores o de los artistas que predeterminan la clasificación determinando 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; Kants», 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, «Situación 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 trabajitos 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», *indiferente*). 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 instaura en la relación coyuntural entre un habitus 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 *naturaleza 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 contrapone los comportamientos que están «determinados 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 inmanente 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 *fetiche* 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 (*illusto*) 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 connivencia 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 fetiche.

POSICIÓN, DISPOSICIÓN Y TOMA DE POSICIÓN

El campo es una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementaridad 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 fins», 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». 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, manifiestos 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 «arrimar 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 habitus 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. Grojnowski, «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 *trascendental 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 inveniendi* 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 irremediabilmente 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 cínico. 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», «bohemio» / «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 dissociarme: 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, Moreás: «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 mera 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 novelas de la Edad Media, de confesiones a la sombra de los pupitres se componían líricas, de versos desesperados.»¹ 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 imprevisible 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/herese, 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 manifiestos (basta con pensar en el *Manifiesto 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 reivindican 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 manifiestos, 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. Vemos 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 construyen 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 historia» (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 «femeninos» y «populares» y/o «provincianos». 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 *Manifiesto 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

rección absolutamente opuesta, con Bourget y la novela psicológica por ejemplo, es decir hacia la evocación ennoblecadora, 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 éclaté*, 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 composicional 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*.»³ 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 Raisonnement 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, provistos 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 Picasso— 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'avant-garde*, 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 mistificación, 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, Jérôme, 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 plagiario 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 *desfase* 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.»² 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,³ 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.»⁴ 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 sublevarción 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 carismática 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 hartos», 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 *normaliensis*). (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 planee 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»: el rechazo a la pintura (marcado por el retiro tras el incabamiento 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 *desfases* 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 consciente* 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 consciente 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 «heterónomo», 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 parisiense 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: sí, 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 Burkhart 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 «naturaleza» 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 proletaroides» 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 productores (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 academismo, 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 deliberado 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 inscritas 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 Jammes, 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. Anglès, *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 amplia 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 retraducen 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.

■ Bibliografía de Trabajos Prácticos:

Bourdieu, Pierre.

Alta costura y alta cultura.

México, Grijalbo, 1990.

Alta costura y alta cultura*

El título de esta exposición no es una broma. En verdad voy a hablar de las relaciones entre la alta costura y la cultura. La moda es un tema muy prestigiado dentro de la tradición sociológica y al mismo tiempo un poco frívolo en apariencia. Uno de los objetos más importantes de la sociología del conocimiento sería la jerarquía de los objetos de investigación: uno de los medios por los cuales se ejercen las censuras sociales es precisamente esta jerarquía de los objetos que se consideran dignos o indignos de estudio. Es uno de los viejísimos temas de la tradición filosófica; sin embargo, la antigua lección de Parménides según la cual hay Ideas de cualquier cosa, incluyendo la mugre y el pelo, ha sido muy poco atendida por los filósofos, que suelen ser las primeras víctimas de esta definición social de la jerarquía de los objetos. Pienso que este preámbulo no es inútil, porque si algo quiero comunicar esta tarde es precisamente la idea de que el estudio científico de los objetos indignos produce ganancias científicas.

Mi exposición reposa en la homología estructural entre el campo de producción de esa categoría particular de bienes de lujo que es la de los bienes de moda, y el campo de producción de esa otra categoría de bienes de lujo que es la de los bienes de cultura legítima, como la música, la poesía, la filosofía, etcétera. Por ello, al hablar de alta costura no dejaré de hablar de alta cultura. Hablaré de la producción de comentarios sobre Marx o Heidegger, de la producción de cuadros o de discursos sobre la pintura. Ustedes me dirán: “¿Por qué no hablar de ellos directamente?” Porque estos objetos legítimos están protegidos por su legitimidad contra la mirada

* Conferencia presentada en *Noroit*, Arras, en noviembre de 1974 y publicada en *Noroit*, núm. 192, noviembre de 1974, pp. 1-2, 7-17; y núms. 193-194, diciembre de 1974, enero de 1975, pp. 2-11.

científica y contra el trabajo de desacralización que supone el estudio científico de los objetos sagrados (pienso que la sociología de la cultura es la sociología de la religión de nuestra época). Al hablar de un tema menos protegido, espero lograr que se comprenda más fácilmente lo que probablemente se rechazaría si lo dijera respecto de cosas más sagradas.

Mi intención es contribuir en algo a una sociología de las producciones intelectuales, es decir, a una sociología de los intelectuales al mismo tiempo que al análisis del fetichismo y la magia. Me dirán una vez más: “Pero, ¿por qué no se va a estudiar la magia en las sociedades ‘primitivas’ en lugar de hacerlo con Dior o Cardin?” Pienso que una de las funciones del discurso etnológico es la de decir cosas que son soportables cuando se aplican a pueblos lejanos, con todo el respeto que se merecen, pero que lo son mucho menos cuando se refieren a nuestras sociedades. Al final de su ensayo sobre la magia, Mauss se pregunta: “¿Cuál es el equivalente en nuestra sociedad?” Yo quisiera mostrar que hay que buscarlo en *Elle* o en *Le Monde* (sobre todo en la sección literaria). El tercer tema de reflexión sería: ¿En qué consiste la función de la sociología? ¿Acaso los sociólogos son unos aguafiestas que vienen a destruir las comuniones mágicas? Estas son preguntas que ustedes tendrán la oportunidad de responder después de escucharme.

Comenzaré por describir muy brevemente la estructura del campo de producción de la alta costura. Llamo campo a un espacio de juego, a un campo de relaciones objetivas entre los individuos o las instituciones que compiten por un juego idéntico. En este campo particular que es el mundo de la alta costura los dominantes son los que poseen en mayor grado el poder de constituir objetos como algo raro por el procedimiento de la firma (la “griffe”); son aquéllos cuya firma tiene el precio más alto. En un campo, y esto es una ley general para todos los campos, los que poseen la posición dominante, los que tienen más capital específico, se oponen en numerosos aspectos a los recién llegados (empleo a propósito esta metáfora tomada de la economía), a los que llegaron tarde, los advenedizos que no poseen mucho capital específico. Los que tienen más antigüedad usan *estrategias de conservación* cuyo objetivo es sacar provecho de un capital que han acumulado progresivamente. Los recién llegados tienen *estrategias de subversión*

orientadas hacia una acumulación de capital específico que supone una alteración más o menos radical de la tabla de valores, una redefinición más o menos revolucionaria de los principios de producción y de apreciación de los productos y, al mismo tiempo, una devaluación del capital que poseen los dominantes. Durante un debate televisado entre Balmain y Scherrer, ustedes habrían comprendido de inmediato, tan sólo por su dicción, quién era de “derecha” y quién de “izquierda” (dentro del espacio relativamente autónomo del campo). (Aquí tengo que abrir un paréntesis. Cuando digo “derecha” e “izquierda”, sé que el equivalente práctico que tiene cada uno de nosotros —con una referencia particular al campo político— de la construcción teórica que propongo compensará la insuficiencia inevitable de la transmisión oral. Pero, al mismo tiempo, sé que este equivalente práctico puede servir de pantalla, porque si sólo hubiera yo tenido en mente la derecha y la izquierda para entender, nunca habría entendido nada. La dificultad particular de la sociología estriba en que enseña cosas que todo el mundo sabe en cierta forma, pero que uno no quiere o no puede saber, pues la ley del sistema obliga a ocultarlas.) Vuelvo al diálogo entre Balmain y Scherrer. Balmain decía frases muy largas, un tanto grandilocuentes, defendía la calidad francesa, la creación, etcétera; Scherrer hablaba como un líder del 68, es decir, con frases que no terminaba y puntos suspensivos por todos lados. He recogido en la prensa femenina los adjetivos que con mayor frecuencia se asocian con los diferentes modistos. Por un lado estarán “lujoso, exclusivo, prestigiado, tradicional, refinado, selecto, equilibrado, perdurable”. En el otro extremo, “superchic, kitch, divertido, simpático, chistoso, radiante, libre, entusiasta, estructurado, funcional”. A partir de las posiciones que ocupan los diferentes agentes o las instituciones en la estructura del campo, y que en este caso corresponden con bastante exactitud a su antigüedad, es posible prever o comprender sus posiciones estéticas, tal como se expresan en los adjetivos empleados para describir sus productos y en cualquier otro indicador: cuanto más nos desplazamos del polo dominante hacia el dominado, más pantalones hay en la colección, menos sesiones de prueba, más se sustituye la alfombra gris y los monogramas con vendedoras de minifalda y con aluminio, más nos desplazamos de la orilla derecha a la orilla izquierda del

Sena. En contra de las estrategias de subversión de la vanguardia, los poseedores de la legitimidad, es decir, los que ocupan la posición dominante, utilizarán siempre el discurso vago y grandilocuente del inefable "cae por su propio peso"; al igual que los dominantes en el campo de las relaciones entre clases, poseen estrategias conservadoras, defensivas, que pueden permanecer silenciosas, tácitas, ya que sólo tienen que ser como son para ser como hay que ser.

Por el contrario, los modistos de la rive gauche tienen estrategias cuyo objetivo es derribar los principios mismos del juego, aunque en nombre del juego, del espíritu del juego: sus estrategias de retorno a los orígenes consisten en oponer a los dominantes los propios principios en nombre de los cuales éstos justifican su dominio. Estas luchas entre los poseedores y los pretendientes, los retadores, quienes, como en el boxeo, no tienen más remedio que "entrar al juego" y arriesgarse, constituyen el principio de los cambios que se dan en el campo de la alta costura.

Pero la condición para poder entrar en el campo es reconocer qué es lo que se juega y al mismo tiempo reconocer los límites que no es posible transgredir so pena de verse excluido del juego. Por ende, de la lucha interna no pueden surgir más que revoluciones parciales, capaces de destruir la jerarquía, pero no el juego en sí. Aquel que quiere hacer una revolución en el cine o la pintura dice: "Esto no es el verdadero cine" o "Esto no es la verdadera pintura". Lanza anatemas, pero en nombre de una definición más pura, más auténtica, de aquello en nombre de lo cual dominan los dominantes.

Así, cada campo tiene sus propias formas de revolución, por ende, su propia periodicidad. Y los cortes dentro de los diferentes campos no siempre están sincronizados. Sin embargo, las revoluciones específicas tienen cierta relación con los cambios externos. ¿Por qué Courrèges hizo una revolución, y en qué se diferenció el cambio introducido por él de los que se hacían cada año bajo la forma "un poco más corto, un poco más largo"? El discurso de Courrèges trasciende por mucho de la moda: no habla ya de ésta sino de la mujer moderna, que debe ser libre, desenvuelta, deportiva y sentirse cómoda. En realidad, pienso que una revolución específica, algo que hace época en un campo determinado, es la sincronización de una revolución interna y algo que sucede en el exterior, en el uni-

verso que lo rodea. ¿Qué hace Courrèges? No habla de la moda; habla del estilo de vida y dice: "Yo quiero vestir a la mujer moderna que debe ser a la vez activa y práctica." Courrèges tiene un gusto "espontáneo", es decir, producido en ciertas condiciones sociales, gracias al cual le basta con "seguir su gusto" para responder al de una nueva burguesía que abandona cierta etiqueta, que abandona la moda de Balmain, a la que se describe como moda para ancianas. Abandona esta moda por una que enseña el cuerpo, que permite que se vea, y que, por tanto, supone que sea bronceado y deportivo. Courrèges hace una revolución específica en un campo específico porque la lógica de las distinciones internas lo ha llevado a encontrarse con algo que ya existía fuera.

La lucha permanente dentro del campo es el motor de éste. Vemos de paso que no existe ninguna antinomia entre su estructura y su historia y que lo que define la estructura del campo tal como yo la veo es también el principio de su dinámica. Los que luchan por la dominación hacen que el campo se transforme, que se reestructure constantemente. La oposición entre la derecha y la izquierda, la vanguardia y la retaguardia, lo consagrado y lo hereje, la ortodoxia y la heterodoxia, cambia todo el tiempo de contenido sustancial pero permanece estructuralmente idéntica. Los recién llegados sólo pueden hacer que languidezcan los de mayor antigüedad porque la ley implícita del campo es la distinción en todos los sentidos del término: la moda es la última moda, la última diferencia. Un emblema de clase (en todos los sentidos de la palabra) languidece cuando pierde su poder distintivo, es decir, cuando se divulga. Cuando la minifalda ha llegado hasta las familias mineras de Béthune, se vuelve a partir de cero.

La dialéctica de la pretensión y de la distinción que está en el principio de las transformaciones del campo de producción se encuentra también en el espacio del consumo: caracteriza lo que llamo la lucha competitiva, la lucha de clases continua e interminable. Una clase posee una propiedad determinada, otra la alcanza, y volvemos a empezar. Esta dialéctica de la competencia implica una carrera por la misma meta y el reconocimiento implícito de dicha meta. La pretensión empieza siempre derrotada puesto que, por definición, permite que le impongan la meta, y acepta, con ello, el handicap que trata de superar. ¿Cuáles son las condiciones favorables (ya que no se

logrará con una conversión de conciencia) para que algunos de los competidores dejen de correr, se retiren de la carrera, sobre todo las clases medias, las que van en medio del pelotón? ¿Cuál es el momento en que la probabilidad de satisfacer sus intereses permaneciendo en la carrera deja de ser más fuerte que la de satisfacerlos saliéndose de ella? Creo que así es como se plantea la cuestión histórica de la revolución.

Aquí debo abrir un paréntesis respecto de las antiguas alternativas, como conflicto/consenso, estática/dinámica, que son probablemente el principal obstáculo que se opone al conocimiento científico del mundo social. En realidad, existe una forma de lucha que implica un consenso sobre aquello por lo cual se lucha y que se observa de forma especialmente clara en el ámbito de la cultura. Esta lucha, que toma la forma de una carrera de persecución (yo tendré lo que tú tienes, etcétera), es *integradora*; es un cambio que tiende a lograr la permanencia. Tomo el ejemplo de la educación porque allí es donde el modelo se me ha presentado con claridad. Se calculan las probabilidades de acceso a la enseñanza superior en un momento t , se encuentra una distribución que contiene tanto para los hijos de obreros, tanto para las clases medias, etcétera; se calculan las probabilidades de acceso a la enseñanza superior en el momento $t + 1$; se encuentra una estructura homóloga: han aumentado los valores absolutos, pero no ha cambiado la forma global de la distribución. De hecho, esta translación no es un fenómeno mecánico sino el producto agregado de muchas pequeñas carreras individuales (“ahora podemos mandar al crío al liceo”), la resultante de una forma particular de competencia que implica que se reconozca lo que está en juego. Se trata de innumerables estrategias, constituidas en relación con sistemas de referencias muy complejos, que están en el principio del proceso descrito con la metáfora mecánica de la translación. Se piensa con demasiada frecuencia en forma de dicotomías simples: “O cambia o no cambia”... “Estático o dinámico”. Augusto Comte pensaba de esta manera, y esto no es una excusa. Lo que trato de mostrar es que hay algo invariante que es producto de la variación.

Al igual que el campo de las clases sociales y de los estilos de vida, el campo de la producción tiene una estructura que es producto de su historia anterior y principio de su historia posterior. El principio de su cambio es la lucha por el monopolio

de la distinción, es decir, el monopolio de la imposición de la última diferencia legítima, la última moda, y esta lucha termina con la progresiva caída del vencido al pasado. Nos encontramos así con otro problema, que es el de la *sucesión*. Encontré en *Elle* o en *Marie-Claire* un estupendo artículo intitulado: “¿Es posible sustituir a Chanel?” Durante mucho tiempo la gente se preguntó qué ocurriría en la sucesión del general de Gaulle; era un problema digno de *Le Monde*; sustituir a Chanel está bien para *Marie-Claire*; de hecho se trata del mismo problema. Esto es lo que Max Weber llama “la rutinización del carisma”: ¿Cómo se puede transformar en institución duradera la emergencia única que introduce la discontinuidad en un universo? ¿Cómo hacer algo continuo con lo discontinuo? “Hace tres meses, Gaston Berthelot, quien fue nombrado de la noche a la mañana (‘nombrado’ es más bien un término del vocabulario de la burocracia, y por tanto totalmente antinómico del vocabulario de la creación), nombrado de la noche a la mañana ‘director artístico’ (aquí el vocabulario de la burocracia se combina con el del arte), ‘director artístico’ de la casa Chanel en enero del 71, a la muerte de Mademoiselle, fue despedido con la misma rapidez. Su ‘contrato’ no fue renovado. Las murmuraciones oficiosas: no supo ‘imponerse’. Debemos decir que la discreción natural de Gaston Berthelot fue muy alentada por la dirección.” Aquí la cosa se pone interesante; él fracasó, porque lo colocaron en condiciones en las que era inevitable que fracasara. “Nada de entrevistas, nada de hablar de sí mismo, ni de darse importancia” (esto parece ser una frase de periodista, pero en realidad se trata de algo capital). También estaban los comentarios de su equipo ante cada una de sus propuestas: “¿El modelo era conforme, fiel, respetuoso? No se necesita un diseñador para esto; basta con tomar los viejos trajes sastre y volver a hacerlos. Pero ante una falda nueva o un bolsillo diferente: Mademoiselle nunca habría tolerado esto.” Lo que aquí se describe son las antinomias de la sucesión carismática.

El campo de la moda es muy interesante porque ocupa una posición intermedia (en un espacio teórico abstracto, claro) entre un campo hecho para organizar la sucesión como es el de la burocracia, donde es necesario que los agentes sean por definición intercambiables, y un campo donde las personas son radicalmente irremplazables, como es el de la creación

artística y literaria o el de la creación profética. Nadie dice: "¿Cómo sustituir a Jesús?" o "¿Cómo sustituir a Picasso?". Es algo inconcebible. Aquí nos encontramos con el caso de un campo donde a la vez se afirma el poder carismático del creador y la posibilidad de sustituir al irremplazable. Gaston Berthelot no tuvo éxito porque se encontró atrapado entre dos exigencias contradictorias. La primera condición que puso su sucesor fue la de poder hablar. Si pensamos en la pintura de vanguardia, en la pintura conceptual, comprenderemos que resulta esencial que el creador pueda crearse como tal con un discurso que acredite su poder creador.

El problema de la sucesión muestra que lo que está en tela de juicio es la posibilidad de transmitir un poder creador; los etnólogos hablarían de una especie de Maná. El modisto realiza una operación de *transubstanciación*. Había un perfume de Monoprix de tres francos. La firma lo convierte en un perfume Chanel que vale treinta veces más. El misterio es el mismo con el mingitorio de Duchamp que se ha constituido como objeto artístico porque a la vez está marcado por el pintor que estampó en él su firma y porque fue enviado a un lugar consagrado que, al acogerlo, lo convirtió en objeto artístico, transmutado económica y simbólicamente. La firma es una marca que cambia no la naturaleza material del objeto, sino su naturaleza social. Pero esta marca es un nombre propio y esto plantea el problema de la sucesión pues uno hereda un nombre común o una función común, pero no un nombre propio. Una vez dicho esto, ¿cómo se produce el poder de un nombre propio? La gente se ha preguntado qué es lo que hace que el pintor, por ejemplo, posea el poder de crear valor. Se ha invocado el argumento más fácil, el más evidente: la unicidad de la obra. En realidad, lo que está en juego no es la rareza del producto, sino la *rareza del productor*. Pero, ¿cómo se produce ésta?

Habría que retomar el ensayo de Mauss sobre la magia. Mauss comienza preguntando: "¿Cuáles son las propiedades particulares del mago?" Luego pregunta: "¿Cuáles son las propiedades particulares de las operaciones mágicas?" Ve que esto no funciona. Entonces pregunta: "¿Cuáles son las propiedades específicas de las representaciones mágicas?" Llega a encontrar que su motor es la creencia, que remite al grupo. En mi lenguaje, lo que crea el poder del productor es el

campo, es decir, el sistema de relaciones en conjunto. La energía es el campo. Lo que Dior moviliza es algo que no se puede definir fuera del campo; lo que todos movilizan es lo que el juego produce, es decir, un poder que reposa sobre la fe en la alta costura. Y la parte de poder que pueden movilizar es tanto mayor cuanto más arriba se encuentran en la jerarquía constitutiva de este campo.

Si lo que digo es cierto, las críticas de Courrèges contra Dior, las agresiones de Hechter en contra de Courrèges o de Scherrer ayudan a constituir el poder de Courrèges y de Scherrer, el de Hechter y el de Dior. Los dos extremos del campo están de acuerdo al menos para decir que lo *retro* y las chicas que se visten de cualquier manera están muy bien, es algo muy bonito, etcétera, pero hasta cierto punto. En efecto, ¿qué hacen las chicas que se visten con ropa de segunda mano? Están impugnando el monopolio de la manipulación legítima de ese *truco* específico que es lo sagrado en materia de costura, igual que los herejes impugnan el monopolio sacerdotal de la lectura legítima. Si la gente se pone a impugnar el monopolio de la lectura legítima, si cualquiera puede leer el Evangelio o hacer vestidos, lo que se destruye es el campo. Por ello la rebelión siempre tiene límites. Las disputas entre escritores siempre tienen como límite el respeto por la literatura.

Lo que hace que el sistema funcione es lo que Mauss llamaba la creencia colectiva. Yo diría más bien el desconocimiento colectivo. Mauss decía sobre la magia: "La sociedad siempre se paga a sí misma con la moneda falsa de su sueño." Esto quiere decir que en este juego hay que seguir el juego: los que engañan son engañados y engañan tanto mejor cuanto más engañados estén; son tanto más mistificadores cuanto más mistificados estén. Para jugar este juego hay que creer en la ideología de la creación, y si uno es periodista de modas no conviene tener una visión sociológica de la moda.

Lo que crea el valor, la magia de la firma, es la colusión de todos los agentes del sistema de producción de bienes sagrados. Claro que es una colusión totalmente inconsciente. Los circuitos de consagración son más poderosos cuanto más largos son, cuanto más complejos y más ocultos, incluso a los ojos de aquellos que participan en ellos y sacan provecho. Todo el mundo conoce el ejemplo de Napoleón cuando tomó la corona de manos del papa para colocársela él mismo en la ca-

beza. Es un ciclo de consagración muy corto, que tiene muy poca eficacia de desconocimiento. Un ciclo de consagración eficaz es aquél donde A consagra a B, quien consagra a C, quien consagra a D, quien consagra a A. Cuanto más complicado, cuanto más invisible sea el ciclo de consagración, cuanto más irreconocible sea su estructura, mayor será el efecto de la creencia. (Habría que analizar con esta lógica la circulación circular de las reseñas elogiosas o los intercambios rituales de referencias.) Para un indígena que sea productor o consumidor, el sistema es el que sirve de pantalla. Entre Chanel y su firma está todo el sistema, que nadie conoce mejor y peor que Chanel.¹

¹ El lector encontrará análisis complementarios en Pierre Bourdieu, "Le couturier et sa griffe, contribution à une théorie de la magie", en *Actes de la recherche en sciences sociales*, núm. 1, enero de 1975, pp. 7-36.

¿Y quién creó a los creadores?*

La sociología y el arte no se llevan bien. Esto es culpa del arte y de los artistas que no soportan todo aquello que atenta contra la idea que tienen de sí mismos: el universo del arte es un universo de creencia, creencia en el don, en la unicidad del creador increado, y la irrupción del sociólogo, que quiere comprender, explicar y dar razón, causa escándalo. Es desilusión, reduccionismo, en una palabra, grosería o, lo que viene a ser lo mismo, sacrilegio: el sociólogo es aquel que, al igual que Voltaire expulsó a los reyes de la historia, quiere expulsar a los artistas de la historia del arte. Pero también tienen culpa los sociólogos que se las han arreglado para confirmar las ideas preconcebidas sobre la sociología, y en especial sobre la sociología del arte y de la literatura.

Primera idea preconcebida: la sociología puede explicar el consumo cultural, pero no su producción. La mayoría de los trabajos generales sobre la sociología de las obras culturales aceptan esta distinción, que es puramente social: tiende en efecto a preservar para la obra de arte y el "creador" increado un espacio aparte, sagrado, y un trato privilegiado, y entrega a los consumidores a la sociología, es decir, entrega el aspecto inferior, incluso reprimido (sobre todo en su dimensión económica) de la vida intelectual y artística. Y las investigaciones que tratan de determinar los factores sociales de las prácticas culturales (como el hecho de asistir a museos, a obras de teatro o a conciertos) parecen confirmar esta distinción, que no reposa sobre ningún fundamento teórico; en efecto, como trataré de mostrarlo, sólo se puede comprender el aspecto más específico de la producción en sí, es decir, la

* Conferencia pronunciada en la Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, en abril de 1980.

