

Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario

Elías Sevilla Casas¹

«So smart. So irritating». ¡Qué ingenioso. Qué irritante! Es la frase que resume la reseña del libro publicada en 1998 por el *American Journal of Sociology*. Libro cargado de «agudeza y arte del ingenio», al muy viejo estilo conceptista que hizo famosos en el Siglo de Oro español a Baltasar Gracián y a Francisco de Quevedo. El retruécano, la paronomasia y el paralelismo dejan en este caso de ser simples ornatos del lenguaje para, por medio de la paradoja, apuntar a aspectos precisos, y de grano fino, de la «lógica del campo» sometido a análisis: «tiempo de lectura y lectura del tiempo», «posición, disposición y toma de posición», «los artistas de vanguardia son dos veces jóvenes y los artistas fósiles dos veces viejos». El libro está cargado de fórmulas parecidas, que demandan del lector un esfuerzo sostenido para seguir el sutil y retorcido pensamiento del autor. Es maña vieja ésta del conceptismo de Bourdieu, que temprano se fortaleció con los ejercicios formales y exigentes de los contrastes estructuralistas a la Lévi-Strauss; a inicios de los 60, el entonces joven filósofo con vocación de sociólogo había publicado un ensayo premonitorio con el título de «Sociólogos de mitologías y mitologías de sociólogos». La práctica, que florece salvaje en un libro culminante de la madurez como es *Las Reglas*, irrita sin duda a los lectores expertos en técnicas de lectura rápida. Y a los de pensamiento lineal y binario, aunque a Bourdieu parece gustarle el binarismo, pero llevado a grados superiores y puestos en matrices de contrastes, lo que es herencia del estructuralismo juvenil. E irritará tal vez a muchos más, a los que aborrecen textos laberínticos y prefieren la claridad expositiva que en un tiempo hizo famosos a los franceses clásicos, entre ellos al mismo Pascal, maestro de la prosa nítida y paradójico modelo del Bourdieu que escribió *Méditations Pascaliens*.

Además de refinamiento conceptista, el libro, de un poco menos de 500 páginas², tiene una estructura que, por lo dura de roer, acaba por exasperar a los lectores. En términos del mismo autor (p. 165) –quien aprueba el estilo «no piramidal» de Flaubert, su héroe principal en esta ocasión– el texto tiene una arquitectura que de propósito rehúsa la convergencia ascendente hacia una idea, una convicción, o

¹ Antropólogo, profesor titular del Departamento de Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales y Económicas de la Universidad del Valle.

² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'Art: Genèse et Structure du Champ Littéraire*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

una propuesta. Sin duda, Bourdieu lo hace de propósito para obviar la tentación de hacer un libro «de teoría» en que los datos empíricos colaboren, en flujo ascendente o descendente, a consolidar una estructura explícita de conceptos que coronen, al final, una doctrina en trance de volverse canónica. A jugar este juego está destinado el «*Da capo*» (p. 453), capítulo penúltimo, dedicado a la «ilusión y la *illusio*» (otra «irritante» paronomasia). El *Da capo* remite al inicio, exactamente a la página 61, en donde comienza a cerrarse el inusual y extenso Prólogo. En el Prólogo, brilla Frédéric, el héroe de la *Education Sentimental*, como alter-ego ficticio de Flaubert. Frédéric encarna el reto de un joven escritor en el París de mediados del Siglo Diecinueve y permite que Flaubert, mediante el recurso al estilo indirecto libre de la prosa, diga por su boca lo que no quiere decir directamente. Pero donde Frédéric fracasa Flaubert sale exitoso, como lo hace ver Bourdieu en el capítulo siguiente, el primero de la *Primera Parte*. La figura de ficción sirve en el Prólogo para plantear con detalle concreto la cuestión de la autonomía del arte frente a las tentaciones y presiones de otros campos: hace ver en Frédéric los agudos problemas que plantea tal autonomía a un autor en trance de ascender. Y el capítulo siguiente muestra cómo el mismo Flaubert logra sortearlos. Va entonces de la mano con el «poeta maldito» Baudelaire, quien en el corto plazo es vencido por la moralidad imperante (sus *Flores del Mal* son condenadas por los jueces), pero ve en el largo plazo que su consagración, como poeta excelso, no es menor que la del novelista airoso en los estrados.

Como en las partituras, el *Da capo* hace que el asunto entre manos vuelva y juegue; sólo que los lectores de literatura sociológica no son tan pacientes, o metidos en el juego de *da capos*, como lo son los violinistas; o no están dispuestos a acrobacias de lectura, como los lectores de *Rayuela*, o a zambullidas en textos imposibles, como los de *Finnegans Wake*. Pero hay más complicación. El «*Da Capo*», que como dije está en la penúltima sección, tiene un «*al fine*», el anexo dedicado a la «*Realpolitik de la raison*». Allí emerge otra figura heroica y también paradigmática: el Zolá de «*J'accuse*». Su «disposición, posición, y toma de posición» no sólo dentro del campo literario sino dentro del campo del poder, sirve para una reflexión militante sobre la toma de posición que los intelectuales deben tener en el mundo de hoy, ojalá mediante la conformación de una «Internacional de intelectuales». Esa posición debe aprovechar la consagración carismática y el poder simbólico que ella conlleva para incursionar con propósitos definidos y firmes en el campo político, en defensa no sólo de la autonomía del campo literario, artístico y científico, sino de unos ideales precisos que aseguren la autonomía en defensa de *La Raison*. A estas alturas del libro, Bourdieu ya ha extendido su discurso desde la literatura y su dinámica de campo, al arte en general, y a la ciencia. Son tres formas de *illusio* que se destacan, por «el efecto de creencia» que demandan, sobre la llanura prosaica, en donde impera «el efecto de lo real». Pero para el autor también el conocimiento prosaico, el del sentido común, está marcado por una ilusión fundamental que rige toda existencia humana: creer

que el mundo es así como convenimos que es. El autor concluye su proclama, y el libro, invitando al intelectual auténtico a buscar un difícil equilibrio entre el mito del «intelectual orgánico» y la figura aséptica del «mandarín retirado».

Hay algo adicional que puede irritar, o por lo menos desconcertar, al paciente lector que ha estado dispuesto a superar el reto conceptista, y se ha decidido a transitar por los complicados pasajes de ese laberinto de matices y contramatices. Es el fantasma del *dejá vu* que se esconde en cada nicho. Cualquier lector desprevenido tendrá esa desagradable o por lo menos inesperada experiencia. Porque este libro es un *opus* distinto de los otros escritos, anteriores y posteriores, mayores y menores, dedicados al arte. Como sabe este lector conocedor, Bourdieu inició sus reflexiones teóricas sobre el tema, por lo menos desde 1963-64 con pequeños trabajos sobre la fotografía, los museos, los intelectuales, y la educación. Estas pequeñas incursiones empíricas luego adquirirían cuerpo empírico y teórico mayor en libros como *Un Arte Medio* (1965), dedicado a la fotografía; *El Amor del Arte* (1966), dedicado a las instituciones difusoras del arte; *La Distinción* (1979), sobre la relación entre los gustos y las clases sociales. Después de las *Reglas* aparecen el polémico libro sobre *La Televisión* (1996) y *Contrafuegos* (1998), que entre otros temas, toca de nuevo el asunto de la posición y organización de los intelectuales. Para dar detalles, tan temprano como en 1965 escribió y difundió en mimeo un ensayo titulado «Proyecto creador y campo intelectual», que contiene nítidos, como en semilla, los conceptos emergentes que florecen retorcidos en *Las Reglas*. Igual cosa se puede decir de los tempranos ensayos «Alta costura y alta cultura», y «¿Pero quién creó a los creadores?», y de muchos otros más que condensan en pocas páginas, algunas de lucidez meridiana, lo que se trabaja con labor filigranesca en el libro mayor.

Si a lo escrito con motivo de instancias empíricas del arte en sus diversas formas se agrega lo escrito sobre otras materias –porque el autor es sin duda muy coherente, y aplica por modo de extensión sus nociones y conceptos a variados campos– se encuentra uno a cada vuelta del laberinto de *Las Reglas* no sólo con esas nociones recurrentes, sino con los mismos retruécanos y peripecias conceptistas. Alguien con sentido de humor podría tener la tentación de aplicar a este maestro, en su importante obra de madurez, lo que decían en Chicago de otro gran maestro, Mircea Eliade: sus obras son el mejor ejemplo de la tesis que tanto defendió el rumano – el mito del *Eterno Retorno*.

El autor, consciente o no, del espectro de Sísifo que le amenaza, confiesa en la página 249 que le aterra la perspectiva de verse amarrado a las galeras de la repetición escolar, «de cursos, tesis o manuales». Lo hace, porque considera ridículo hablar de teoría en abstracto, y más aún, hacerlo mediante largas citas de autores, con sus fechas de publicación entre paréntesis. Lo dice con vehemencia, porque sus teorías han sido construidas a pulso, desde abajo, desde la planicie dura y ardiente de las instancias empíricas que reclaman explicaciones sociológicas. Pero de todos modos esas teorías han sido construidas y rondan por los laberintos de

sus libros mayores; y las eruditas menciones de autores, tan odiadas *in verbo*, no dejan de ocupar buena parte de las innumerables notas de los pies de página. Haciendo un juego con su nombre *Bourdieu*, parecería que el autor deseara que sus teorías estén, como Dios, en todas partes pero, concretamente en ninguna.

Dije que el libro es único en su saga sobre el arte porque parece ser una concesión a los textos de síntesis, que él en la página citada en el párrafo anterior, considera una antesala a las temidas galeras de la escolástica erudita. Juega, entonces, a encadenarse, así sea por poco tiempo. Esta es, pues, una obra mayor, de concesión y de síntesis, pero no escolástica, construida del modo que él expresamente considera permisible y necesario (p. 259):

La impresión de potencia heurística que procura con frecuencia la operación de esquemas teóricos que expresan el movimiento mismo de la realidad tiene como contraparte el sentimiento permanente de insatisfacción que suscita la inmensidad del trabajo necesario para obtener el pleno rendimiento de la teoría frente a cada uno de los casos considerados —lo que explica los innumerables recomienzos y reajustes— y la tentación de exportarla cada vez más lejos de su región de origen, a fin de generalizarla por la integración de trazos observados en casos tan variados como es posible. Este trabajo se podría prolongar indefinidamente, si no hubiera que poner un término, un poco arbitrario, con la esperanza de que estos primeros resultados, provisorios y revisables, hubieran indicado de manera suficiente la dirección hacia la cual debía orientarse una ciencia social deseosa de convertir en programa de investigaciones empíricas realmente integradas y acumulativas la ambición legítima de sistematicidad que encierran las pretensiones totalizantes de la gran teoría.³

Esta ambición de sistematicidad totalizante, a regañadientes para el autor (por lo menos *in verbo*), y con albricias para el lector escolástico, encuentra su espacio propio en la *Segunda Parte*, dedicada a trazar «los fundamentos de una ciencia de las obras» de arte, en tanto ellas están ejemplificadas por las obras literarias. Algunos lectores, como el que hizo la reseña del *American Journal of Sociology*, preferirán comenzar la lectura del complejo texto por esta parte, que recoge en términos de jerga profesional, bastante refinada y abstracta, la cosecha de muchos años de reflexión sobre esos fenómenos históricos que se denominan obras de arte y sobre la manera como un sociólogo imaginativo puede dar cuenta de ellos. Desde luego, fiel a su práctica de alejarse de la escolástica vacía, mantiene firme y cercana la referencia empírica: ella versa ante todo sobre el mundo literario parisino del Siglo

³ Esta y otras citas textuales son traducidas por el autor de la reseña. *Les Règles* fueron publicadas en castellano como *Las Reglas del Arte: Génesis y Estructura del Campo Literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

Diecinueve, al que se dedica la *Primera Parte*. Allí ya se encuentra en acto la teoría que ahora aparece destilada y en abstracto. En la *Segunda Parte*, que ahora nos concierne, la empiria se remite al trasfondo y se generaliza a otros «campos», como el de la ciencia, la religión y la misma economía. Se habla entonces en abstracto de la articulación genético-estructural de las obras con su específico «campo» de producción y recepción, y con los también específicos otros «campos», tales como el de la economía, la religión, y la política.

En esta Segunda Parte el lector verá operar en forma genérica y genética el juego estructural de nociones como *habitus*, posiciones, disposiciones, tomas de posición, dinámica intra-campo e inter-campos, efectos de creencia (formas de *illusio*) y demás herramientas que sirven a un sociólogo para superar la falacia del «genio creador» y de la inefabilidad de las obras, pero también para obviar otra falacia, simplista pero muy generalizada –la teoría del «reflejo», tan cara a la ortodoxia de los marxistas. El autor hace en esta parte una crítica sistemática a la *doxa* literaria, aquel punto de vista particular que, por la posición dominante de quien lo profiere, se convierte en punto de vista universal. El trabajo del sociólogo consiste, entonces, en una crítica desencantadora y rigurosa de esa *doxa* literaria, crítica que Bourdieu denomina «ciencia de las obras».

La *Tercera Parte* mantiene en su primer capítulo el estilo generalizante y abstracto de la parte anterior. Se dedica a sustentar que la obra de arte no se puede entender sino como producto de un proceso histórico centrado en un «campo» en que no sólo surgió la obra realizada por un artista sino el artista mismo y los estetas que reconocen y difunden *la creencia* en su valor artística. Causalidad circular, dice el autor, que obliga a que en el frontispicio de los espacios destinados a mostrar las obras aparezca una inscripción, que no se pone porque se supone obvia: «los que entran aquí es porque aman el arte». Es otra manera de decir que están dispuestos a dejarse «ilusionar» por el efecto de creencia. La falacia de la estética pura se supera en la sociología del arte superando la amnesia del proceso ontogenético (de tal obra de arte) y filogenético (del arte en general) que es condición para el efecto de creencia. El conocimiento sociológico y crítico generado sobre el arte es, por tanto, un conocimiento anamnésico. A superar la amnesia sobre cómo se ha llegado a determinada obra y a darle determinado valor, en otros términos a *historizar* la producción y recepción de las obras y de su valoración estética ha dedicado buena parte de su obra. Del conocimiento resultante dice, en su típico modo conceptista (p. 429-430):

El esfuerzo que he hecho hasta ahora para hacer progresar este conocimiento será, a mis ojos, justificado si logro mostrar (y convencer de) que un pensamiento de las condiciones sociales del pensamiento es posible que dé al pensamiento la posibilidad de libertad con respecto a esas condiciones.

Los otros dos capítulos de la Tercera Parte son un retorno al estudio de caso, es decir, están más en acuerdo con las preferencias históricas que defiende como necesarias, para evitar el teoricismo vacío. Inserta un ensayo aparecido años antes, con motivo de la publicación de «*El ojo del Quattrocento*» de Baxandall a fin de insistir sobre el punto, ya obsesivo, de la historicidad del *habitus* (disposición y competencia estética) y de las obras a que él se aplica. Hace, sin embargo la salvedad, de que una ciencia de las obras supera no sólo el teoricismo vacío sino el «hiperempirismo ciego», aquel que se olvida de que el historiador en las instancias empíricas busca el «principio invariante y transhistórico de la satisfacción propiamente artística, ese hecho imaginario del encuentro universalmente feliz entre un *habitus histórico* y el mundo histórico que lo ha encantado y en el cual habita» (p. 441). El último capítulo, escrito para cerrar el libro, es un homenaje a la maestría de Faulkner, quien en el relato *A Rose for Emily* obliga al lector inteligente a volver sobre los pasos de una lectura ingenua para aceptar, consciente de la *doxa* en que estuvo inmerso durante la lectura, que hay una *allogoxia* necesaria, paradójal pero liberadora. Ella toma los elementos de la lectura ingenua y con ellos, al desdoblarlos, descubre no sólo el sentido del juego (propio de la primera lectura) sino el sentido de la historia del juego. Es una elegante manera de decir lo que ha dicho ya sobre el encuentro feliz entre el *habitus histórico* que lee una obra y la disfruta, y el mundo histórico en que se encuentra encantado y que el *habitus* habita.

Como se ve, *Las Reglas* ponen un término arbitrario al estudio de casos empíricos para dar un respiro a la expresión teórica de síntesis. Pero el término es violado casi inmediatamente, porque el autor sigue confrontando la realidad empírica y empacando viejo vino en odres nuevos, o por lo menos, sirviendo el vino viejo a una amplia concurrencia de casos que le asaltan. Además, tiene que seguir cediendo a la necesidad de atender a cursos y conferencias, en donde se impone la obligación de síntesis abstracta. En efecto, dos años después de *Las Reglas*, en 1994, publicó en *Razones Prácticas* un conjunto de textos, preparados cuando el autor estaba sin duda organizando sus *Reglas*. Estos escritos cortos, en que las instancias empíricas son más bien evocadas que descritas, condensan, a la vez que extienden a otros campos diferentes del arte, los principios, esquemas y demás elementos de sus modelos teóricos, de los que hace gala con detalle y nimiedad en este libro de *Las Reglas*. Más aún, algunos de estos textos son casi copia textual, con diferente título (ejemplo *Para una ciencia de las obras*) de lo que en *Las Reglas* se dice, o viceversa. Uno de esos títulos, «*La Economía de los Bienes Simbólicos*», como en el caso de Eliade, retorna remozado, y extendido a otros dominios, en forma de transcripción de cursos dictados en 1994 en el Collège de France. Un título parecido, *El Mercado de los Bienes Simbólicos*, se encuentra en la segunda parte de *Las Reglas*, y exactamente el mismo (con referentes empíricos distintos) tiene un texto mimeografiado de 1971, que fue traducido al portugués y publicado en Brasil en 1982. Por si fuera poco, para completar esta imagen de intertextualidad recurrente, el libro brasilero trae un texto publicado en 1971 sobre la religión, que tiene,

mutatis mutandis, el mismo subtítulo de *Las Reglas: «Génesis y Estructura del Campo Religioso»*.

Esta es la compleja manera en que Bourdieu estructura sus *Reglas*, libro «de síntesis y teoría», retrospectivo y prospectivo, nunca abandonado a la elucubración por sí misma, pero sí exigente en atención y paciencia. Si uno tiene esta autoexigencia y atención, y acomete la tarea de leerlo, aprende mucho sobre sociología y sobre el arte literario, y a través de él, sobre el arte en general. Vale, entonces, la pena superar la irritación que puede causar la «agudeza del arte y del ingenio» que es hábito en el autor del *habitus*. Podrá entonces verse, *in actu*, qué es eso de «una ciencia de las obras», término alterno que le parece mejor que el muy ambiguo, sospechoso, y genérico de «Sociología del Arte».