

Sarlo Altamirano

LE01-91
11 COPIAS

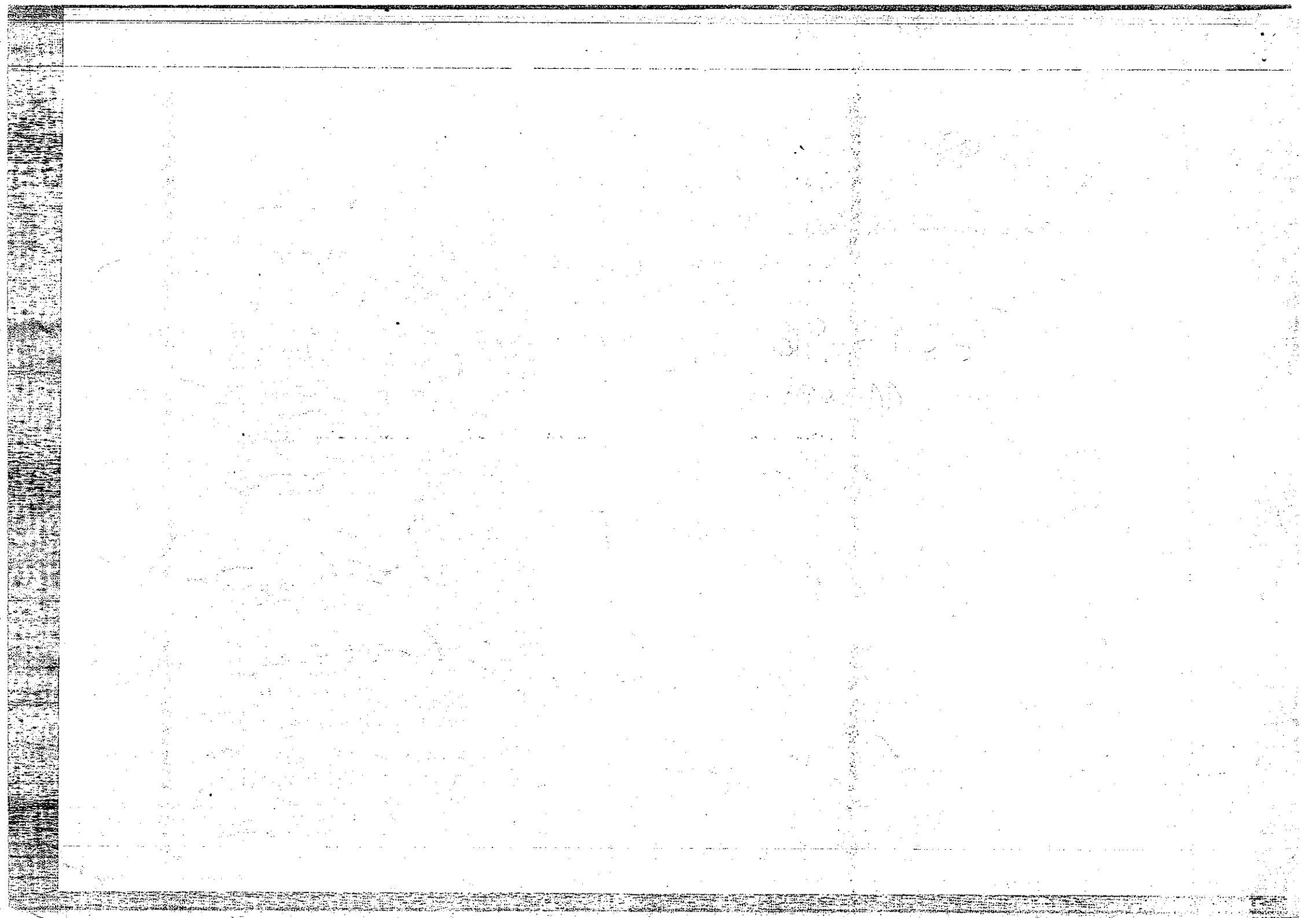
III DEL AUTOR

LA FUNCION AUTOR

“¿Quién habla? ¿Quién, en el conjunto de todos los individuos parlantes, tiene el derecho a emplear esta clase de lenguaje? ¿Quién es su titular? ¿Quién recibe de él su singularidad, sus prestigios, y de quién, en retorno, recibe al menos su presunción de verdad? ¿Cuál es el estatuto de los individuos que tienen —y sólo ellos— el derecho reglamentario o tradicional, jurídicamente definido o espontáneamente aceptado, de pronunciar semejante discurso?”

Este conjunto de preguntas con las que Michel Foucault (1979, 82) interroga los escritos médicos del siglo XIX podrían, con ligeras variantes, resumir la problemática del autor considerada desde el punto de vista sociológico. La noción misma de autor no es, por supuesto, obvia y arrastra consigo una larga historia ideológica: desde su asociación, dentro de la cultura medieval y renacentista, con la idea de autoridad (los “autores” eran los antiguos, es decir, los escritores griegos y latinos cuyas enseñanzas había que seguir), hasta su vínculo con la institución bien moderna de la propiedad literaria. Pero no es en la secuencia ideológica aislada del término donde radican los mayores obstáculos para la comprensión y el análisis sociológico de la función autor, sino en la constelación de nociones e imágenes que han cristalizado en torno a la figura del escritor concebido como artista creador, centro expresivo irreductible y causa eficiente de la obra y su sentido. El tema del autor, consolidado en esos términos sobre todo a partir del siglo XIX, se convirtió así en uno de los ejes del discurso sobre la literatura. Dentro de este discurso convergieron y se anudaron, alrededor de la noción de autor, una serie de significaciones complementarias: la de creación, como cualidad específicamente artística y opuesta a las prácticas meramente reproductivas; la de originalidad, como meta y como valor frente a la simple imitación; la de subjetividad, entendida como interioridad pre-social del individuo artista y resorte último de su actividad literaria.

Contra este cuerpo de nociones y problematizándolas se ha ido constituyendo un modo propiamente sociológico de interrogar la función-autor. La crítica y la ruptura con esta tematización ideológica del autor no son, sin embargo, suficientes. Un punto de vista teóricamente adecuado sobre la cuestión sólo puede afianzarse si es capaz de asignarle su lugar y su peso en el proceso de la práctica literaria a esa constelación de nociones e imágenes. Dicho



de otro modo: el discurso sobre el autor como artista creador, predominante a partir del Romanticismo, no ha sido un eco exterior a la actividad literaria, sino un elemento constituyente de esa actividad y sobre todo de lo que podríamos llamar la conciencia ideológica del escritor. El modo en que éste se ha percibido y se percibe, así como el modo en que ha percibido y percibe el carácter de su actividad no representan un sistema de ilusiones que el análisis sociológico debe desechar para mostrar su verdad "social". Si bien no es en ese conjunto de creencias que integran la "conciencia de sí" del escritor donde hay que buscar la verdad de la práctica literaria, esa "conciencia de sí" forma parte de la verdad de dicha práctica y la comprensión sociológica debe dar cuenta de ese doble juego.

Para aclararlo con un tema típico de la indagación sociológica de la literatura: el de la interacción entre escritores y mercado a partir del momento en que la producción y la distribución del libro se convierten en una rama de la producción general de mercancías. Ha sido ampliamente establecida, por la investigación histórica y social, la correlación entre la institucionalización del mercado y la aparición de dispositivos y agentes típicamente capitalistas (como el editor-empresario), por un lado; y, por el otro, la reivindicación difusa entre franjas más o menos amplias de escritores, del derecho a crear según el propio designio, es decir según el designio propiamente artístico, libre de cualquier constricción exterior. Es también en este período de consolidación de las relaciones mercantiles en el campo de la producción literaria, cuando cristaliza la imagen carismática del escritor, poseedor de un don especial, superior, y dotado por ello para producir un tipo de objeto que rechaza su asimilación a aquellos otros productos que reinan en el mercado porque están destinados a satisfacer sus demandas. O sea: acompañando el mismo proceso en cuyo transcurso los mecanismos del mercado y la producción capitalistas invaden crecientemente la esfera de los bienes simbólicos, y que habrá de culminar en nuestro siglo en lo que Adorno denomina "industria cultural", los escritores reivindican para sí y para sus obras una condición especial, distinta e incluso opuesta al gusto "trivial" de un público que se manifiesta a través de las tendencias del mercado.

Ahora bien, sería pagar tributo a una forma de objetivismo reducir esas manifestaciones ideológicas a un gesto de compensación imaginaria frente a los mecanismos omnipotentes del mercado. Esas manifestaciones no sólo son, o pueden ser, índices pertinentes de conflictos y tensiones, sino que han operado productivamente y una parte significativa de la literatura moderna (en particular la de los llamados movimientos de vanguardia) sería incomprensible si no se les reconociera una eficacia. El conjunto más o menos sistemático de nociones por medio de las cuales un autor se piensa a sí mismo, su práctica y el sentido de su obra, no constituye una excrecencia indiferente que la consideración sociológica deba descartar, sólo porque a partir de ellas no se puede explicar lo que efectivamente es y lo que efectivamente hace el escritor. "Todas las especulaciones sobre el hombre creador, escribe Macherey (1966, 85), están destinadas a evitar un conocimiento real", lo que es correcto. Pero agrega: "todas las consideraciones sobre el don, sobre la subjetividad (en el

sentido de una intimidad) del artista, carecen *por principio* de interés", lo que ya no lo es, porque en tanto estas "consideraciones" (así como aquellas "especulaciones" sobre el artista creador) formen parte de la ideología literaria de un escritor y constituyan una dimensión de su práctica, poseen un interés propio y específico, aunque no puedan dar cuenta por sí ni de la producción ni del producto literario.

Más aún, ¿carece de relevancia para el análisis de la ideología inscrita en un texto literario la ideología de su autor, comenzando por esa forma de la ideología que es el proyecto literario mismo? Declarar por principio que la cuestión es irrelevante, fundándose en la distinción necesaria entre la ideología textual y la ideología del escritor, es declarar de antemano que ésta carece de efecto sobre aquélla. Con arreglo a esta visión, el escritor no opera como el productor del texto, sino como vehículo transparente y ocasional de las ideología y los discursos que lo atraviesan. Desalojado el escritor como instancia sin pertinencia alguna cuando se trata de analizar el producto literario, cualquiera sea el tipo de sociedad y cultura en que aparecen y cualquiera sea el nivel en que el análisis se coloque, la escena de la producción literaria la ocupan únicamente el modo de producción, la lengua, las ideologías, etc., es decir los conceptos construidos para pensar las articulaciones colectivas del mundo social. De estos conceptos que, convertidos en hipótesis, funcionan como instancias trascendentes, emanan los textos, y la productividad de que se despoja al escritor es conferida a las abstracciones intelectuales. Así, a través de este objetivismo que sustituye el fetichismo del creador incondicionado por el fetichismo de las estructuras y las leyes de estructura, se abre paso un discurso metafísico.

Podemos volver ahora sobre la serie de preguntas enunciadas por Foucault y desprender de ellas lo que parece ser su indicación más evidente: la cuestión del autor sólo puede ser adecuadamente aprehendida si se lo sitúa en un sistema de relaciones sociales e ideológicas, institucionales e informales, variables históricamente. Por este camino también se puede determinar por qué, a partir de cierto momento histórico (habría que decir dentro de cierto tipo de sociedad y cierto tipo de cultura), los discursos literarios ya no pueden ser acogidos, como señala el mismo Foucault en otro sitio, "si no están dotados de la función-autor: a todo texto de poesía o de invención se le preguntará de dónde viene, quién lo ha escrito, en qué fecha, en qué circunstancia y a partir de qué objeto".

Este reclamo del autor presupone formas de identidad y personificación de los sujetos sociales cuyos mecanismos generales están más allá del campo de la producción literaria (aunque se reinscriban dentro de él de modo específico) y tienen como premisa histórica el proceso de disgregación del orden social, económico y religioso medieval que desembocará en el establecimiento de la sociedad burguesa moderna. Emancipación civil y política respecto de los órdenes y las jerarquías del mundo aristocrático-feudal, disolución de los vínculos que conectan el individuo a la corporación o a los tipos tradicionales de comunidad: sobre el fondo de esta profunda transformación y como parte de ella, se articulan nuevos modos de percibir y de vivir la individualidad y su

"espacio interior", la subjetividad. Un índice elocuente de ello puede verse en la emergencia, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, de la literatura autobiográfica que tiene en las *Confesiones* de Rousseau un modelo que proliferaría en la centuria siguiente.¹ De esta "literatura del yo" (Gusdorf, 1976) o "personal" (Lejeune, 1975), hay que subrayar, porque interesa a lo que llamamos más arriba el reclamo del autor, la abundancia creciente de las "vidas" de escritores y artistas. Biografías y autobiografías, novelas y diarios íntimos, en fin, diversas formas de composición literaria harán de la personalidad del escritor y sus vicisitudes como artista un tema recurrente.²

Este culto de la biografía, que es uno de los rasgos del romanticismo y que contribuirá a dar forma a la imagen del artista creador, capaz de inventar sus propios medios discursivos en virtud de sus necesidades de expresión, es correlativo de la constitución sociológica del autor literario tal como lo conocemos hoy: el escritor especializado en la composición de cierto tipo de textos, que se dirige a un público crecientemente anónimo por la mediación del mercado. Las preguntas por el autor, en el sentido indicado anteriormente, que el discurso de la crítica tomaría a su cargo, llevan, por así decirlo, incorporada esa larga y compleja evolución social e ideológica que las condiciona. Problematicar la cuestión del autor, colocando al escritor como parte de un sistema de relaciones, y poner de relieve la genealogía de las preguntas que lo han constituido como la "fuente" autónoma de sus obras, son, por lo tanto, dos pasos estrechamente implicados desde una perspectiva sociológica.

HACIA UNA SOCIOLOGÍA DEL ESCRITOR

Buena parte de las investigaciones empíricas, muchas de ellas de carácter histórico, que se reúnen bajo la denominación de "sociología del autor" tienen, en realidad, por objeto el estudio de la inserción del escritor como categoría dentro de la vida social. Podría resumirse el centro de interés de esos estudios en estas preguntas: ¿quienes producen, en una sociedad determinada, composiciones lingüísticas, escritas o no, consideradas literarias? ¿para quién? ¿cómo obtienen esos productores sus medios de subsistencia?

En términos diferentes, aunque complementarios, Antonio Candido ha indicado tres variables con arreglo a las cuales se puede definir la posición del escritor en la estructura social. (1) La conciencia grupal, es decir la imagen, elaborada por los propios escritores, de que constituyen un segmento especializado de la sociedad: "Ella se manifiesta de manera diversa según el momento histórico (expresándose, por ejemplo, como creación, conciencia artesanal, sentido de misión, deber social, etc.), permitiéndoles definir un papel específico, diferente de los demás, y dotándolos de identificación en tanto miembros

¹ Sobre el surgimiento de la "literatura del yo", la legitimación de la subjetividad y las nuevas convenciones, véase el capítulo "De la historia literaria en la perspectiva sociológica".

² Sobre esta temática, véase: Bourdieu, 1978: "Flaubert et l'invention de la vie d'artiste".

de un agrupamiento delimitado" (2) las condiciones de existencia que los escritores, en tanto tales, encuentran en la sociedad y de las que dependen. Aparte de la profesionalización que es la tendencia dominante en el mundo moderno, "hay diversas formas de remunerar el trabajo de creación literaria en las diferentes sociedades y épocas: mecenazgo, incorporación al cuerpo de servidores, atribución de cargos, prebendas, etc." (3) "Finalmente, la posición del escritor depende del concepto social que los [otros] grupos elaboran en relación con él, que no necesariamente corresponde al suyo propio. Este factor expresa el reconocimiento colectivo de su actividad, que de este modo se justifica socialmente" (1975, 75).

Los análisis de orientación sociológica sobre las diversas figuras que la condición de escritor ha asumido en la historia de la cultura occidental, tienden a privilegiar el estudio de las relaciones entre productores literarios y dos instituciones, la del patronazgo y la del mercado, precisamente por el carácter sistémico de esas relaciones. Es prácticamente unánime la opinión de que el patronazgo es la institución básica para la producción intelectual letrada hasta el siglo XVIII, momento en que inicia su ocaso como consecuencia de la expansión de las relaciones mercantiles y la emergencia de un público en el sentido moderno del término. Aunque diferentes formas de patronazgo, estatales y privadas, han continuado y son vigentes en nuestros días (becas, subsidios, etc.), es el tipo de vínculo que esa institución comportaba en las formaciones precapitalistas lo que ha desaparecido. Lo que distingue a las formas precapitalistas del patronazgo es la diferencia de rango y la correlativa diferencia de privilegios entre el patrón y el escritor patrocinado. Esta asimetría no es asimilable a la desigualdad de la riqueza (si bien la incluye) y su funcionamiento traduce en un campo específico las relaciones jerárquicas propias de sociedades cuyos miembros eran desiguales desde el punto de vista de su estatuto jurídico. La búsqueda del amparo de un patrón tuvo en muchas ocasiones el objetivo dominante de proteger al escritor frente a la censura y las persecuciones de que podía ser víctima a causa de su obra, y revela esa desigualdad de inmunidades, derechos y privilegios dentro de la cual se articulaba el patronazgo artístico precapitalista.

Sobre el denominador común de esa asimetría, el análisis sociohistórico ha identificado diversas formas o "situaciones" de patronazgo, desde aquellas en que el escritor aparece incorporado al séquito de una corte o de la casa de un "grande" a aquellas en que el patrón es únicamente el donante de la suscripción que permite editar una obra, pasando por el otorgamiento de pensiones o títulos de rango nobiliario. En cualquier caso, es decir no sólo en los que el señor tiene directamente a su cargo la manutención del escritor, el patronazgo funciona como un eslabón objetivo de la producción literaria. La institución del patronazgo artístico involucra una relación de intercambio y el patrón recibe como compensación de sus favores diversas formas de reconocimiento simbólico, frecuentemente tan convencionalizadas y estilizadas como las alabanzas de las dedicatorias, que no pueden ser leídas como testimonios personales, sino como índices socioinstitucionales. Acaso el ejemplo más elocuente del valor adjudicado al reconocimiento simbólico, lo proporcionen

Laurenson y Swingewood (1971) cuando registran que, en la era isabelina, los poetas exigían el pago de un honorario por las dedicatorias. Como quiera que sea (y en este punto conviene precaverse contra criterios demasiado modernos para juzgar acerca del "cinismo" o la "sinceridad" de esas manifestaciones), la dedicatoria no es el único ni el más importante servicio simbólico que el patrón podía obtener de un escritor protegido, para incrementar la fama de su corte o de su casa. Ya como discurso de legitimación de un linaje o de un imperio, ya como discurso de sublimación de las reglas sociales o de las relaciones entre los sexos, el arte del escritor podía reforzar con el prestigio de su elocuencia letrada los valores y las aspiraciones de una comunidad aristocrática.

Como observamos antes, las ventajas de tomar en consideración el patronazgo artístico como marco para analizar la posición del escritor dentro de ciertas sociedades, radica en el carácter relativamente institucionalizado de las relaciones allí involucradas. Pero no podrían elaborarse definiciones demasiado precisas sobre la función y la figura social del productor literario con el solo esquema institucional "patrón-escritor protegido". Ya hemos visto que el concepto de patronazgo engloba un conjunto de situaciones diversas y cada una de ellas comporta grados también diversos de sujeción o dependencia. Asimismo, y esto es fundamental, en la identificación del lugar y el papel del escritor cristalizan un complejo de variables cuya existencia y eficacia social va más allá de la institución del patronazgo considerado por sí mismo: el prestigio de la cultura letrada, la presencia y amplitud de un público cultivado, la benevolencia o la hostilidad hacia los escritos de carácter profano, los tipos de autoridad cultural (religiosas y seculares) y sus áreas respectivas de competencia, etc. Este conjunto de determinaciones socioculturales variables especifica en cada caso el funcionamiento del patronazgo, de cuya matriz básica no puede construirse un modelo general de producción y de productor literarios. La cuestión es importante dada la tendencia a conectar la obra, de modo inmediato y en todos los casos, con la demanda de los círculos de mecenas y protectores de artistas, mecanicismo que sólo puede ser corregido por una aprehensión global del conjunto de relaciones que intervienen en la práctica literaria.

Aunque la producción literaria para el mercado suele ser presentada habitualmente en línea de sucesión tras las diversas modalidades del patronazgo precapitalista, ambas formas coexisten y se superponen durante un largo período. La formación de un mercado literario y la correlativa conversión del escritor en productor de un tipo particular de mercancía, no son fenómenos súbitos y homogéneos. Hay coincidencia prácticamente unánime en señalar al siglo XVIII como momento de inflexión decisiva (a partir de entonces, dice GUSDORF 1971, 508, "un libro puede hacer la fortuna de un hombre"), aunque, en verdad, el establecimiento del mercado como relación social dominante para la actividad literaria sólo se consolidaría a lo largo del siglo XIX: "Mientras que el siglo anterior había presenciado la aparición gradual de los letrados profesionales que dependían para su vida de la venta de sus producciones en un mercado abierto, el siglo XIX fue el primero en que la venta de libros se convirtió en una industria de producción en masa que daba servicio a un público

de masas" (Coser, 1968, 64). La afirmación vale únicamente, por supuesto, para los países desarrollados del mundo capitalista, porque en lo que concierne a las áreas periféricas, como el subcontinente latinoamericano, el proceso señalado todavía está en curso y ha seguido hasta ahora una marcha intermitente (Rama, 1979).

El predominio del mercado, la emancipación del hombre de letras respecto de las sujeciones inscriptas en las relaciones de patronazgo y la profesionalización del arte de escribir se enlazan con otra determinación clave para el estatus sociológico del escritor moderno: la emergencia de un público de lectores, es decir de una esfera de consumidores de la producción escrita formalmente abierta a "todos", cuyos miembros pueden acceder a las obras a través de un mercado también formalmente abierto. La constitución de este público tampoco fue un fenómeno súbito y homogéneo. Fue el resultado de un proceso que recorrió varias etapas, que se aceleró a partir de la segunda mitad del siglo XIX y que estuvo asociado a los movimientos de industrialización, urbanización y alfabetización, característicos del capitalismo moderno. Lo importante en este punto es destacar que para el escritor, a partir de un momento, ese público (despreciado o alabado, pero, en cualquier caso, muy diferente de la sociedad aristocrática y cultivada a la que pertenecía el consumidor tradicional) se convierte en un punto de referencia fundamental. La frecuencia con que en el siglo XIX los escritores plantearon la pregunta ¿para quién se escribe? o, mejor, ¿para quién debe escribirse? pone de relieve que la relación con el público estaba lejos de ser obvia y pacífica. Menos aún, indiferente. "En suma, inmerso en la angustia de la salvación, el autor está condenado a acechar en la incertidumbre de los signos siempre ambiguos de una elección siempre pendiente: puede vivir el fracaso como un signo de elección o el éxito demasiado rápido y demasiado estrepitoso como una amenaza de maldición (por referencia a una definición histórica del artista consagrado o maldito); y debe reconocer necesariamente, en su proyecto creador, la verdad del mismo que la acogida social le remite, porque el reconocimiento de esta verdad está encerrado en un proyecto que es siempre proyecto de reconocimiento" (Bourdieu, 1967, 146).

El escritor moderno no se conecta directamente con el mercado, sino por intermedio del editor, el empresario que sustituye al librero, asumiendo la tarea de la edición del libro encarada como una rama de la producción general de mercancías. El editor/se convierte en una figura clave en el funcionamiento del campo literario, dado que no actúa como mero intermediario entre mercado y escritores, sino como agente activo de esas relaciones: por lo que acepta o rechaza publicar, por los recursos que pone o puede poner en juego para promover sus mercancías, por las garantías que el solo sello de su empresa puede ofrecer ya al escritor, por al público (prestigio, "seriedad", espíritu de vanguardia, popularidad, etc.). Las relaciones ambiguas del escritor frente al mercado se manifestarán también como relaciones ambiguas frente al editor, quien puede aparecer como la ocasión o el obstáculo de su proyecto literario y, por ende, de su efectiva profesionalización. El derecho de propiedad literaria, que le dio una consagración jurídica y económica a la noción moderna de autor, concluyó sólo un capítulo particularmente conflictivo de la relación entre escritor y editor-empresario.

La asimilación de las obras a mercancías y las condiciones para el oficio de las letras que, sobre esa base se establecieron hasta tornarse hegemónicas, no fueron apacibles ni unánimemente registradas. Un artículo de Sainte-Beuve sobre la comercialización de la literatura y otro, más tardío y en explícita polémica con el anterior, de Zola sobre el dinero en la literatura, pueden ser tomados como extremos representativos, porque en el arco que es posible trazar entre ambos se incluye todo el repertorio de actitudes que pondrían de manifiesto los escritores frente a la nueva situación. Para Sainte-Beuve, que escribe esto a mediados del siglo XIX, la búsqueda del beneficio que se ha extendido entre los escritores está en trance de degradar la "dignidad de las letras". La "literatura industrial", esto es la que se produce para proporcionar medios de vida al escritor, no es nueva porque ya en el siglo anterior se podía encontrar a aquellos que, como Bernardin de Saint-Pierre, ofrecían "el triste espectáculo de un talento elevado, idealista y poético, dispuesto a regatear con los libreros". Pero lo que había sido un fenómeno marginal en la vida literaria francesa hasta la Restauración, aparece después generalizada y abiertamente: "La industria penetra en el sueño y lo transforma a su imagen y semejanza, dándose esa apariencia fantástica que lo caracteriza; el demonio de la propiedad literaria trastorna las mentes y aparece en algunos una verdadera enfermedad pindárica, un baile de San Vito de curiosa descripción. Cada uno exagera su importancia y estima el valor de su genio en moneda contante y sonante; los chorros del orgullo se transforman en lluvia de oro; oro que brota fácilmente por millones pero que nadie se ruboriza al exigir y mendigar. Con más de una persona ilustre no se consigue hablar de otra cosa; no hacen más que llorar miseria con estilo de gran banca y con el sonido de monedas como acompañamiento" (Sainte-Beuve, 1972).³

Zola se va a colocar en las antípodas de la actitud de Sainte-Beuve, componiendo una verdadera apología de la mercantilización de la literatura que es la que ha tornado innecesaria la protección de los "grandes" y ha convertido al escritor en "un trabajador como los demás, que se gana la vida con su trabajo" (1972). "Intentemos, escribe, comparar brevemente la situación de un escritor bajo el reino de Luis XIV con la de un escritor de hoy. ¿Dónde está la afirmación plena y compleja de la personalidad; dónde está la verdadera dignidad; dónde, incluso, la mayor productividad, la existencia más fácil y respetada? Evidentemente de lado del escritor actual. ¿Y esta dignidad, este respeto, esta largueza de medios, esta afirmación de su persona y de sus pensamientos, a quién lo debe? Indudablemente al dinero. En efecto, es el dinero, la ganancia legítimamente obtenida a través de sus obras, la que lo ha liberado de toda protección humillante, que ha hecho del antiguo volatiner de corte, del antiguo bufón de antecámara, un ciudadano libre, un hombre que sólo depende de sí mismo. Gracias al dinero le está permitido decir todo, ha abordado todo con sus interrogantes, incluido el rey, incluido Dios, sin temor de

³ En *La democracia en América*, Tocqueville escribe: "La democracia no sólo hace penetrar la afición a las letras en las clases industriales, sino que introduce el espíritu industrial en el seno de la literatura" (capítulo "De la industria literaria", Madrid, Guadarrama, 1969, pág. 252).

verse arruinado. El dinero emancipó al escritor y creó las letras modernas".

Entre estos dos extremos, entre la actitud aristocrática y nostálgica con que Sainte-Beuve contempla la "literatura industrial" y la confianza democrático-liberal de Zola en la profesionalización como garantía de autonomía no sólo económica, sino también intelectual, se moverá la conciencia del escritor moderno. Para obtener una visión más articulada del campo ideológico así configurado, habría que incorporar la atormentada ambigüedad de Baudelaire: "El comercio es por esencia satánico", escribiría. Pero, como señala F. Orfando, la "desdenosa nostalgia de la gloria y del gran público que trasluce la correspondencia de Baudelaire está a mitad de camino entre la capacidad de hablar a ese gran público, de la que gozaba Hugo plenamente, y la coherente y acabada soledad de Mallarmé, que podía considerar las menos inaccesibles de sus poesías como billetes de visita enviados a los vivos para no ser lapidado por ellos, si llegaran a sospechar que él sabe que ellos no cuentan" (1980, 31-2).

Puede decirse que el siglo XX no añadirá nada sustancial a este repertorio de actitudes, aunque las posiciones no permanecerán fijas y distintas tal como abstractamente las hemos descrito, sino que se superpondrán y se redistribuirán de diversos modos. La permanencia de la problemática la atestigua uno de los representantes de la vanguardia literaria italiana, Edoardo Sanguinetti, cuando escribe en 1966 "que en el interior de todo cuadro social caracterizado por la mercantilización estética, la verdad oculta del arte está en las vanguardias" (1972, 17). A la misma percepción inquieta y conflictiva del mercado corresponden ciertas distinciones usuales en el discurso sobre la literatura que oponen las obras "comerciales" o de "consumo" a las que son "verdaderas" obras literarias o bien separan a los "auténticos" creadores de los escritores "comerciales". Lo que interesa en estas distinciones desde un punto de vista sociológico no es su pertinencia para el análisis, sino su valor como índice tanto del esfuerzo de diferenciación del productor literario respecto del resto de los otros productores, como de las dificultades de la asimilación de las obras a mercancías sin más, dificultades vinculadas, como dice Bourdieu, a la especificidad del producto, "realidad de doble faz, mercancía y significación, cuyo valor estético sigue siendo irreductible al valor económico" (1967, 142).

Si bien las contradicciones del escritor frente al mercado y sus demandas han tomado frecuentemente la forma del desafío vanguardista dirigido a cuestionar ya las expectativas "vulgares" del público lector, ya los modos estereotipados del consumo literario, otras protestas revelan formas residuales, pero todavía activas, de producción literaria. Como la que identifica Angel Rama en los reproches que el peruano José María Arguedas dirigió a los escritores latinoamericanos profesionalizados: "estaba hablando [Arguedas] desde otro tiempo y desde un punto marginal del circuito mercantil... Para él la literatura seguía siendo un sacerdocio que lo reintegraba casi mágicamente al centro de su comunidad, en un puesto heroico; no podía ser aceptada como un oficio más dentro de los múltiples que reclama una comunidad" (1979, 34).

Hasta aquí hemos considerado el estatuto social del escritor poniendo de relieve sus relaciones con la institución del mecenazgo y con el mercado, de-

jando de lado la cuestión del origen social del hombre de letras. ¿Cómo marca ese origen la condición y la práctica de un escritor o de un grupo de escritores? Dada la gama variada de casos y situaciones que aparecen ante el análisis, hay que descartar toda pretensión de establecer un principio general y, antes que nada, cualquier vínculo de causalidad simple que se imponga por la sola referencia al origen social. Antes que una respuesta unívoca al problema, sería más provechoso definir las instancias de análisis y la correlación entre ellas. Aunque muy esquemáticamente, el problema podría plantearse en estos términos: (1) ¿Cuál es el origen social de un escritor o, si se busca formular hipótesis más globales, de qué clase(s) se reclutan los hombres de letras en una sociedad determinada? (2) ¿Qué grado y tipo de distancia (refracción, desplazamiento, etc.) respecto de ese origen produce en cada caso la incorporación al "ejército de la cultura" (Mannheim, 1963)? Ninguna de las dos instancias focalizadas es sencilla y para su consideración parecen especialmente sugerentes algunas contribuciones de Jean-Paul Sartre y Pierre Bourdieu. Examinar sus tesis y propuestas de método nos permitirá retomar con nuevos instrumentos la problemática del autor, en tanto para ambos, aunque con diferencias sensibles, las determinaciones sociales no son sólo pertinentes para trazar una sociología extrínseca de la figura del escritor, sino también para analizar y comprender rasgos intrínsecos de las obras literarias mismas.

SARTRE: BIOGRAFIA Y PROYECTO

"El marxismo contemporáneo muestra, por ejemplo, que el realismo de Flaubert está en relación de simbolización recíproca con la evolución social y política de la pequeña burguesía. Pero nunca nos muestra la génesis de esa reciprocidad de perspectivas. No sabemos ni por qué Flaubert prefirió la literatura a cualquier otra cosa, ni por qué vivió como un anacoreta, ni por qué escribió esos libros y no los libros de Duranty o los de Goncourt" (1963, I, 58). Allí, en esa insuficiencia para dar cuenta de la "diferencia", de la especificidad del "acontecimiento" (una vida o una obra), es donde Sartre encuentra la legitimidad y el sentido de un vasto programa teórico, de búsquedas y de análisis, situados en diálogo permanente con el materialismo histórico o, mejor dicho, instalados dentro de su horizonte. Parte de ese programa es el amplio estudio sobre Flaubert, *El idiota de la familia*, las *Cuestiones de método* y la *Crítica de la razón dialéctica*. Del ambicioso proyecto teórico de Sartre, que apunta a fundar una antropología que se propone como "conciencia" epistemológica de las ciencias humanas, sólo retendremos aquellos aspectos funcionales a una consideración sociológica del autor.

Para Sartre es la obra literaria misma, que puede y debe ser objeto de una "comprensión" immanente, la que suscita el cuestionamiento del autor: es *Madame Bovary*, por ejemplo, una vez que su significación propia ha sido analizada y aprehendida, la que provoca la pregunta por Flaubert, sujeto biográfico concreto y "actividad significativa". ¿Quién ha debido ser Flaubert para escribir *Madame Bovary*? Pero no se trata, según Sartre, de reducir una a la

otra, la obra a la trayectoria biográfica o viceversa. Ambas se aclaran mutuamente, pero también se exceden porque entre "vida" y "obra" no existe pura continuidad sino un hiato: "La objetivación en el arte es irreductible a la objetivación en las conductas cotidianas; hay un hiato entre la obra y la vida". Así, la obra, aunque "enraizada en la vida" y parcialmente aclarada por ella, encuentra su "explicación total" en sí misma. Viceversa, la "obra nunca revela los secretos de la biografía; puede ser simplemente, esquema o hilo conductor que permita descubrirlos en la vida misma".

Sobre la base de esta dialéctica abierta por la obra literaria y que tiene en ella uno de sus términos, se trata de poner en funcionamiento una hermenéutica histórica capaz de dar cuenta del proceso social, pero "diferencial" al mismo tiempo, que ha constituido a un individuo determinado en tal escritor. "Mi ideal sería, escribe Sartre refiriéndose al lector hipotético de *El idiota de la familia*, que pueda a la vez sentir, comprender y conocer la personalidad de Flaubert como totalmente individual, pero también como totalmente representativa de su época. Dicho de otra manera, Flaubert no puede ser comprendido más que por aquello que lo distingue de sus contemporáneos". Esa hermenéutica, el método regresivo-progresivo, cuyos principios Sartre expuso de manera general en las *Cuestiones de método*, habría de encontrar su puesta a prueba en el largo estudio sobre Flaubert. Aunque entre ambos escritos median, además de la distancia de varios años, algunas diferencias (es evidente el eco refractado de la lingüística y el psicoanálisis lacaniano en *El idiota*, como marca del clima intelectual francés post-sartreano precisamente), nos atenderemos básicamente al primer texto en tanto las diferencias no son sustantivas para lo que aquí interesa. Si bien Flaubert resulta para Sartre un caso privilegiado por la multiplicidad de huellas textuales que ha dejado de sí (escritos juveniles inéditos, una vasta correspondencia, múltiples referencias de sus contemporáneos, etc.) aparte de las obras que le dieron un lugar en la historia de la novela del siglo XIX, la hermenéutica interpretativa propuesta aspira a tener un valor general cuyos límites podrían hallarse más que nada en los obstáculos empíricos para dar con huellas significativas equivalentes en otros escritores.

Que un individuo esté condicionado por su origen de clase y en general por las estructuras sociales objetivas en que se halla incluido, es una premisa del materialismo histórico que Sartre comparte sin objeción. Pero la cuestión es cómo pensar y analizar ese condicionamiento en términos que no sean positivistas, como presiones puramente exteriores en un juego de entidades casi físicas. O sea: ¿cómo interioriza un individuo las determinaciones exteriores que más tarde objetivará bajo la forma de actos, gestos o discursos que llevan su marca social? Para comprender este movimiento de interiorización-exteriorización es esencial aferrar las instancias y el funcionamiento de las "mediaciones": los individuos no se ligan de modo inmediato con su clase, definida genéricamente por su lugar en la estructura social, en primer término porque *no nacen adultos*. La familia es la primera instancia mediadora, el ámbito donde el hombre hace y vive sus primeras experiencias de clase. En el caso de Flaubert, si se lo ve sentir y razonar como un burgués, observa Sartre, ello no se debe

tanto al origen de sus rentas o al carácter intelectual de su trabajo de escritor, como al hecho de que ha aprendido a hacerlo en el interior de una familia burguesa y en un período de su vida "en el que ni siquiera podía comprender el sentido de los gestos y de las funciones que le imponían" (1963, I, 59). Para investigar ese proceso de socialización, que es siempre un acontecimiento singular, es necesario un instrumento metódico adecuado y sólo "el psicoanálisis permite hoy estudiar a fondo cómo el niño, entre tinieblas, a tientas, trata de representar, sin comprenderlo, el personaje social que le imponen los adultos; sólo él nos puede mostrar si se ahoga en su papel, si trata de evadirse de él o si se asimila a él del todo" (1963, I, 60). El materialismo histórico debe, por lo tanto, apropiarse del psicoanálisis e integrarlo como "disciplina auxiliar" del trabajo hermenéutico. Pero así como el marxismo, el psicoanálisis sufre en manos de Sartre una conversión orientada a despojarlo de aquello que lo cargaría de un determinismo mecanicista. Y la misma operación de apropiación y rectificación es propuesta respecto de otras disciplinas que, como la "microsociología", pueden emplearse para el estudio del funcionamiento de grupos e instituciones y, por ese camino, dar cuenta de otras tantas "mediaciones" particulares en la inserción de un individuo dentro de estructuras sociales mayores, como la clase.

Cada una de esas instituciones, comenzando por la institución familiar, es el producto de una historia que las enlaza con el conjunto de la estructura social de una época y ello abre el análisis hacia la investigación histórica de las relaciones sociales, las formas de propiedad, etc. Incluida dentro de estructuras más vastas que le transfieren su dinamismo y su inercia, toda institución, no obstante, cuando es considerada en concreto, se revela siempre como una configuración específica. Así, la familia de Flaubert no puede ser reducida al conjunto de determinaciones económicas, políticas e ideológicas que han condicionado la evolución de la burguesía en la Francia posrevolucionaria. Este doble movimiento dirigido a captar ya una determinación (o una significación) más abarcadora, pero también más abstracta, ya una determinación más concreta y rica, pero también más restringida, es central en la propuesta sartreana y en lo que denomina "método progresivo-regresivo". Para comprender plenamente el funcionamiento de ese método hay que darle todo su relieve a la noción de "proyecto", por medio de la cual Sartre define lo que constituiría el rasgo distintivo de toda praxis humana: "Para nosotros, el hombre se caracteriza ante todo por la superación de una situación, por lo que logra hacer con lo que han hecho de él, aunque no se reconozca nunca en su objetivación" (1963, I, 86).

El proyecto es entonces ese impulso teleológico que lleva a trascender lo dado (esto es: el conjunto de condicionamientos objetivos que estructuran una situación) a través de actos cuya significación realiza y cuestiona al mismo tiempo las determinaciones de la realidad. Toda objetivación humana (la obra literaria puede ser una de sus formas) exterioriza sus condiciones de emergencia, pero conlleva siempre un plus de significación que la dota de una especificidad irreductible en virtud de ese movimiento superador que define al proyecto. Pero el proyecto no debe ser entendido como un programa conciente y deliberado: se inscribe en las objetivaciones de un individuo, si bien éste pue-

de no reconocerlo. Más aún, se esboza en la propia infancia, "que fue a la vez una aprehensión oscura de nuestra clase, de nuestro condicionamiento social a través del grupo familiar y una superación ciega, un torpe esfuerzo para arrancarnos de ella". Este esbozo (el "proyecto originario") es el que Sartre busca captar en el estudio de Flaubert niño y de sus relaciones con el triángulo que forman el padre, la madre y el hermano mayor. El análisis buscará mostrar hasta qué punto tales relaciones lo constituyen a Gustave, pero también las formas bajo las cuales el niño manifiesta sus resistencias a lo que otros hacen de él. En esa dialéctica, Sartre descubre las primeras huellas de una elección, la de lo imaginario, que se halla en la base de la elección de la literatura por parte de Flaubert.

El "proyecto" le confiere cierta unidad al trayecto biográfico, pero este trayecto, que es continua superación de lo dado, debe atravesar en cada ocasión el campo de los "posibles", es decir el espacio social e históricamente condicionado que circunscribe lo que un individuo, situado y "teclado", puede hacer. Los "posibles", ya bajo la forma de condiciones materiales, ya bajo la forma de una constelación ideológica, no son sino objetivaciones heredadas, productos de una praxis precedente, cargados de la historia y las contradicciones que los engendraron. Dentro del campo de los "posibles" tiene particular relevancia en el caso de un escritor lo que Sartre llama los "instrumentos culturales": las categorías del saber, los sistemas de ideas particulares y el lenguaje que los expresa. Dotados de una inercia propia, estos entes "colectivos" forman parte objetiva de la situación y el individuo que los emplea, para dar forma a los conflictos singulares en que vive su condición histórica, arrastra, por decirlo así, las significaciones depositadas en los propios instrumentos. Para manifestarse, un individuo "dispone, pues, de elementos que son a la vez demasiado ricos y muy poco numerosos". De ahí que esas objetivaciones que son "las obras del espíritu" aparezcan como "objetos complejos, difícilmente clasificables, que se puede(n) 'situar' raramente en relación con una sola ideología de clase". La tarea del análisis es poner de manifiesto la pluralidad de significaciones "discretas" incluidas en una misma manifestación.

¿Cómo se apropia un individuo de las posibilidades instrumentales? Para que puedan funcionar como condiciones de una práctica real tienen que haber sido previamente interiorizadas, pero esta interiorización es también un proceso de enriquecimiento ("lo posible más individual es la interiorización y el enriquecimiento de un posible social") y ello marca la diferencia entre las significaciones colectivas disponibles (los "comunes") y su exteriorización singular. La diferencia remite al telos del proyecto originario que opera como la actividad sintética que reunifica las significaciones discontinuas reveladas por el análisis y cuyo "trabajo" sólo puede ser captado por una imaginación comprensiva.

El método regresivo-progresivo es entonces el ejercicio teóricamente controlado de este ir y venir. El momento analítico regresivo se remonta a partir de alguna hipótesis (sugerida, en el caso de un escritor, por los mismos textos) hacia los elementos biográfico-existenciales y las estructuras históricas, económicas y sociales que han intervenido, directa o indirectamente,

en la constitución del individuo. El momento sintético progresivo debe aprehender el impulso teleológico que vincula todos esos elementos en una unidad significante que es el individuo mismo en tanto sujeto agente que actúa sobre la base de determinaciones objetivas, pero con vistas a ciertos fines que no se hallan completamente contenidos en esas determinaciones (el "proyecto"). Los dos momentos del movimiento metódico no están separados ni son sucesivos. Funcionan en un continuo vaivén entre el proyecto y la situación objetiva para dar cuenta de la dialéctica según la cual el individuo "interioriza las relaciones de producción, la familia de su infancia, el pasado histórico, las instituciones contemporáneas, después reexterioriza todo esto en los actos y las elecciones que nos reenvían a todo aquello que ha sido interiorizado".

La compleja hermenéutica esquemáticamente resumida hasta aquí y construida sobre la puesta en comunicación de marxismo y psicoanálisis, fenomenología y teoría de la Gestalt, sociología norteamericana e interpretación comprensiva de filiación diltheyana, es la que Sartre pondrá a prueba a propósito de Flaubert en *El idiota de la familia*. No obstante el peso atribuido a los "condicionamientos" en la configuración de la trayectoria biográfica, es en la noción de "proyecto", como se ha visto, donde se encuentra la clave de la problemática sartreana. El "proyecto originario" juega allí un doble papel teórico: garantiza de antemano la "unidad" del sujeto pese a la diversidad de los condicionamientos que lo han constituido (el individuo se halla siempre "entero" en cada uno de sus actos) y proporciona la premisa de una filosofía de la libertad construida sobre el modelo de la praxis individual. De ahí que las determinaciones sociales tengan un estatuto *negativo* en la antropología sartreana y aparezcan bajo la figura de lo inerte o de la alienación, según su acepción hegeliano-marxista. La posición antideterminista resulta así menos un recaudo crítico contra el mecanicismo en la concepción del mundo social, que una reivindicación de la conciencia como centro irreductible de iniciativa y libertad. A esta reivindicación y al cuestionamiento del modelo explicativo (que comporta la idea de determinación causal, por compleja que ésta sea), inadecuado para captar el "sentido" de un acto humano, se liga el reclamo de la "comprensión" como operación insustituible cuando se trata de captar unitariamente las significaciones del campo histórico. Pero la "comprensión" no es (Sartre sigue en esto las lecciones del historicismo idealista de Dilthey) una actividad conceptual, pues ello colocaría al investigador *afuera* de su objeto. La comprensión es una operación intuitiva orientada a captar desde adentro el sentido de un acontecimiento y el punto de partida es la empatía: "Para comprender a un hombre, la actitud necesaria es la de la empatía" (1977, 13), declara Sartre a propósito de su estudio sobre Flaubert.

En rigor, ninguno de estos presupuestos puede ser asimilado desde una perspectiva sociológica que aspire al conocimiento explicativo. Sin embargo, la propuesta sartreana no está hecha de una sola pieza y sería simplista liquidar toda la riqueza de análisis y sugerencias que contiene. La problemática del autor, en particular, puede ser mejor planteada si se toman en consideración las cuestiones sobre las cuales Sartre nos ha proporcionado una conciencia más aguda. Enumerémoslas rápidamente: (1) el escritor no es el vehículo transparente del "espíritu de una época" o de una ideología (Sartre

tiene *in mente* al escritor moderno, es decir el autor por excelencia); (2) las formas de vínculo de un escritor con su clase de origen no son obvias y para analizarlas hay que tener presente las instancias mediadoras, como la institución familiar, pero no sólo ella; (3) esas instancias mediadoras y los condicionamientos concretos que producen en el individuo que las atraviesa, no tienen que funcionar necesariamente de modo coherente entre sí, produciendo siempre lo mismo aunque bajo diversas formas; (4) todo campo de condicionamientos es complementario de un campo de posibilidades y viceversa; (5) las relaciones sociales y, en general, el conjunto de los condicionamientos en que se halla inscripto un individuo, no operan como límites o presión puramente exterior: son interiorizados en figuras y grados variables y, en virtud de esa variabilidad, no tienen la misma eficacia en la constitución de un sujeto; (6) la inclusión de los "instrumentos culturales" dentro de los "posibles" sociales permite encarar en nuevos términos dos viejas preguntas: ¿qué hizo un "autor" con una "forma"? ¿qué hizo una "forma" con un "autor"?

PIERRE BOURDIEU: HABITUS Y PROYECTO CREADOR

En explícita polémica con la perspectiva sartreana, el sociólogo Pierre Bourdieu ha propuesto un camino alternativo para el análisis del ajuste entre el "proyecto creador" individual y las determinaciones sociales. Para Bourdieu, la concepción biográfica de Sartre, no obstante el esfuerzo que revela por superar el biografismo tradicional, no logra escapar a sus límites. La biografía como obra de arte, centrada sobre el tema del sujeto creador, sigue presente en el estudio sobre Flaubert y las determinaciones sociales e históricas, a las que se da amplio espacio, se reabsorben para remitir siempre a ese momento primero, originario, que funciona como principio generador virtual de actos y obras posteriores. Más que estar determinado por sus condiciones de existencia, el escritor parece determinarse a sí mismo "a partir de la toma de conciencia, parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase" (Bourdieu, 1978, 71).

Tanto la crítica de Bourdieu al biografismo tradicional (incluido el de Sartre) como la alternativa que habrá de proponer, se inscriben en un programa más amplio, el de construir una sociología de la producción simbólica que sea a la vez una sociología de sus productores, los intelectuales. Sociólogo y antropólogo, ha llevado adelante ese programa a través de muchos trabajos, en los que se alternan la reflexión epistemológica con la investigación sobre el funcionamiento de la cultura "letrada" en Francia. Como en Sartre, también en Bourdieu se puede reconocer el esfuerzo por poner en comunicación voces y tradiciones teóricas diversas para construir una teoría unitaria del mundo social. En lo que concierne al campo simbólico, hay dos líneas teóricas que es necesario subrayar porque es la tentativa de sintetizarlas la que mejor define la orientación de Bourdieu. Acoge, por un lado, la tradición (Cassirer, Sapir, Whorf) que concibe a los sistemas simbólicos —lenguaje, mito, arte, ciencia— como formas de construcción de la realidad, pero poniendo fuertemente el

énfasis sobre la *actividad* que engendra esos sistemas: parafraseando la célebre fórmula de Humboldt, las formas simbólicas son *energeia*, antes que *ergon*. Por otro lado, Bourdieu busca proseguir la lección de aquellos que, dentro de la tradición sociológica clásica (Weber, pero sobre todo Durkheim) han investigado la función social de los sistemas de significación. De esta línea deriva una teoría de la reproducción social, es decir, una teoría que concibe a los sistemas simbólicos como estructuras producidas con arreglo a una lógica específica, pero cuyo papel es cohesionar el orden social.

En el marco de esas dos tradiciones, cuya convergencia es problemática, Bourdieu reabsorbe otras: el estructuralismo lingüístico y antropológico (apto para el análisis immanente de productos simbólicos ya dados, "estructuras estructuradas", pero con olvido de la actividad y de las "estructuras estructurantes" que las produjeron), el marxismo (al que se debe la percepción de las funciones de dominación de los sistemas simbólicos, pero perdiendo de vista tanto la estructura lógica de los sistemas como su función gnoseológica) y la sociolingüística.

La sociología de la producción artística no es más que la elaboración "regional" de la problemática global construida en torno a las prácticas significantes. Para romper efectivamente con el biografismo que hace del artista creador la causa eficiente de la obra, Bourdieu enuncia una serie de principios metodológicos cuya pertinencia buscará probar también a propósito de Flaubert. La primera cuestión a establecer es el "estado del campo intelectual" (en el mismo sentido en que Saussure habla de estados de una lengua) dentro del cual el escritor considerado ocupa una posición.

El concepto de *campo intelectual* circunscribe la comunidad de artistas y escritores (en sus diversas categorías), pero integra también a los *marchants*, editores, empresarios teatrales, es decir todos aquellos en cuyas manos está la producción cultural reconocida como "legítima" o "verdadera". Se trata de un espacio social dotado de una estructura y una lógica específicas, cuya autonomización relativa en el interior de la sociedad es un fenómeno histórico ligado a la división del trabajo en cierto tipo de formaciones, como las occidentales modernas. Aunque constituido históricamente, el campo intelectual puede ser objeto de una consideración sincrónica (el "estado del campo") y ante ella aparece como un sistema de relaciones entre sus miembros, cada uno de los cuales está "determinado por su pertenencia a este campo: en efecto, debe a la posición particular que ocupa en él propiedades de posición irreductibles a las propiedades intrínsecas" (Bourdieu, 1967, 135). A estas cualidades de posición van anexados modos y grados diferenciales de relación respecto de lo que Bourdieu llama el "capital cultural", esto es el legado de temas y convenciones que constituyen el patrimonio intelectual "legítimo" de la sociedad considerada. Artista "oficial" o de "vanguardia", escritor "marginal" o "integrado", es su posición dentro del campo la que define el tipo de participación en el "capital cultural".

Para Bourdieu, los artistas y escritores, al menos a partir del siglo XIX, forman parte de la clase dominante, aunque ocupan dentro de ella el lugar de una fracción dominada. Lo cual les otorga una colocación ambigua den-

tro de la estructura social y frente al "gran público", compuesto por la fracción dominante (que dispone del poder económico y político) y las clases subalternas. De donde se desprende un doble sistema de relaciones: la que se establece entre los miembros de la comunidad intelectual y los "otros" (relaciones mediadas siempre por la lógica específica del campo), y la que se establece entre los propios integrantes de la comunidad. La posición de un escritor dentro del campo intelectual no puede, entonces, ser definida conectándolo directamente con su origen de clase, sino que se determina por la intersección de este doble juego de relaciones.

Estos son los principios analíticos que Bourdieu proyecta sobre la escena literaria francesa entre 1830 y 1860, dentro de la cual emerge la figura de Flaubert, y que se halla dominada por las tres posiciones que la historia de la literatura ha identificado como "arte burgués", "arte social" y "arte por el arte". Cada una de estas posiciones es "estructural", es decir que debe ser examinada siempre en relación con las otras (relación de oposición o competencia). Si tomada en su conjunto, la comunidad intelectual integraba la clase dominante, las tres posiciones marcaban diversos grados de "distancia" respecto de la fracción dominante de esa clase: desde los artistas y escritores "burgueses", que gozan "del reconocimiento del público burgués... y se sienten por ello autorizados a considerarse portavoces de su propia clase", a los partidarios del arte social, quienes encuentran en su "condición económica y en su exclusión social el fundamento de una solidaridad con las clases dominadas, solidaridad cuyo primer principio es siempre la hostilidad hacia las fracciones dominantes de las clases dominantes y sus representantes en el campo intelectual" (1978, 79). De un extremo al otro, el arco que recorren estas posiciones pone de manifiesto la colocación ambivalente, de inclusión-exclusión, del campo intelectual dentro de la clase dominante.

Un papel sociológicamente revelador le asigna Bourdieu a la posición de los partidarios del "arte por el arte" (Flaubert, Baudelaire, Leconte de Lisle, etc.), en cuanto reproducen en el interior de la comunidad de artistas, la ambigüedad que define a todo el campo en la estructura social. "La posición en que se encuentran, escribe Bourdieu, les exige pensar su propia identidad estética o política en oposición tanto a los artistas 'burgueses' —homólogos de los burgueses en la lógica relativamente autónoma del campo intelectual— cuanto a los artistas 'sociales' o a la *bohème*, homólogos del pueblo. Según la coyuntura política, estas contraposiciones pueden ser simultáneas o sucesivas" (1978, 80). Asimismo, en tanto dividen el mundo social con arreglo a criterios estrictamente estéticos, "son llevados a rechazar en una sola clase despreciada tanto al 'burgués' obtuso frente al arte, como al 'pueblo' encerrado en las preocupaciones materialistas de la vida cotidiana".

Las posiciones dentro del campo intelectual, considerado en un momento de su historia, son, pues, simultáneamente, "tomas de posición" y el segundo paso metodológico consistía en dar cuenta del significado de cada "toma de posición" dentro del tejido de relaciones que las distinguen oponiéndolas. Sólo a partir de aquí se torna pertinente interrogar a la biografía del escritor en cuestión, Flaubert en este caso. Pero ya no se trata de preguntar, como Sar-

tre, "quién ha debido ser Gustave para escribir esta novela", sino "quién ha debido ser para ocupar esta posición en el campo intelectual de su tiempo". La nueva pregunta no busca arrancar a la biografía el secreto de un proyecto o elección originarios que hacen de una vida una unidad significativa, sino captar las condiciones sociales que han inculcado un *habitus* de clase.

El *habitus* es, para Bourdieu, el conjunto de disposiciones socialmente adquiridas e inscriptas en la subjetividad de los miembros de un mismo grupo o clase. Este sistema de disposiciones, resultado de un proceso de inculcación en que intervienen dispositivos sociales diversos (como la familia o la escuela), no es asimilable a una ideología ni, menos aún, a un discurso deliberado y conciente. Funciona más bien como un esquema de percepción y de acción común a todos los individuos del mismo grupo, que interiorizan a través de él las estructuras objetivas del mundo social. El *habitus*, matriz de toda objetivación, incluida esa forma de objetivación que son los discursos, tiene la cualidad de ser lo suficientemente flexible como para engendrar respuestas nuevas ante situaciones nuevas y, sobre todo, como para transfigurarse con arreglo a la lógica específica de cada campo.

Este carácter homogenizador del concepto de *habitus*, que unifica a todos los miembros de una clase y aparece como el principio generador de toda práctica individual, ¿no conlleva el vicio que Sartre señala a toda conceptualización que reduce lo específico a lo genérico? "El estilo 'personal', escribe Bourdieu, es decir esa marca particular que portan consigo todos los productos de un mismo *habitus*, se trate de prácticas o de obras, no es más que un desvío en relación con el estilo propio de una época o una clase, aunque remite al estilo común no sólo por la conformidad, al modo de Fidias quien, según Hegel, no tenía 'manera', sino también por la diferencia que hace la 'manera'" (1980, 101). Pero entonces, ¿cómo explicar la diferencia? El principio de las diferencias entre los *habitus* individuales radica en la singularidad de las trayectorias sociales y ello legitima la búsqueda, dentro de una historia individual, de los rasgos sociológicamente pertinentes que han determinado un "tipo particular de desviación respecto al haz de trayectorias características de la clase; por ejemplo, en el caso de Flaubert, "burgués desviado", la desviación está dada por la relación con el padre, en la que se sintetizan todas las características específicas de las condiciones primarias de formación (posición de segundón, resultados escolares considerados mediocres respecto de los del hermano, etc.). A través de la relación con el padre se constituye, por ende, el principio inconsciente de la actitud práctica de Flaubert no sólo frente a sus posibilidades individuales y aquellas conectadas objetivamente a su clase social, sino también respecto a la distancia entre unas y otras, distancia a la vez rechazada y asumida, combatida y reivindicada" (1978, 92). En este punto, Bourdieu no añade nada nuevo a lo que los análisis de Sartre habían puesto de relieve: se limita a resituarlos en el marco de una problemática diferente que descarta el tema del "proyecto originario".

El *habitus*, incluso individualmente especificado, sólo explica en realidad qué es lo que torna a un escritor "disponible" para ocupar o "producir" una determinada posición en el campo intelectual. Pero el proyecto literario propia-

mente dicho sólo se define en el encuentro, en el ajuste, entre el *habitus* y la estructura y problemática del campo intelectual al que se incorpora. De ahí que: 1) una obra no remita de modo directo a una "intención expresiva" porque, producida dentro del espacio social de la literatura, éste le ha impuesto sus "leyes de transformación" (géneros, normas estilísticas, etc.), incluso cuando rompe con las convenciones preestablecidas por medio de otras; 2) no sea posible el análisis sociológico de un discurso literario ateniéndose a la obra misma: se obstruiría "el movimiento que conduce, en un vaivén incesante, de los rasgos temáticos y estilísticos de la obra en que se traiciona la posición social del productor (sus intereses, sus fantasmas sociales, etc.) a las características de la posición social del productor en que se anuncian sus 'tomas de partido' estilístico, y a la inversa" (1980a, 216).

Bourdieu ofrece un ejemplo de lectura, sobre la base de estos principios, en "L'invention de la vie d'artiste", a propósito de *La educación sentimental*. Ahora bien, el conjunto de la propuesta, tal como la hemos resumido hasta aquí, extremadamente sugerente para lo que denominamos problemática del autor, no deja de provocar algunas reservas. Pese al propósito declarado de evitar el dilema del "subjetivismo" (centrado sobre la concepción sustancialista del "sujeto creador") y del "objetivismo" (que hace del sujeto un epifenómeno de las estructuras), Bourdieu no logra escapar a la lógica de este último. Su explicación del "ajuste" entre el campo intelectual y el proyecto creador, por ejemplo, aparece gobernada frecuentemente por el principio de la armonía preestablecida, por la cual los individuos están determinados para aspirar "subjetivamente" lo que corresponde a su posición en la estructura, de modo que el ajuste está garantizado de antemano. Las "desviaciones" sólo aparentemente son tales: están hechas para producir lo mismo bajo otra forma. No obstante los reclamos a la historia y a la práctica como productora de las estructuras, y las críticas contra el fetichismo de las leyes sociales, Bourdieu sólo encuentra por todas partes diferentes traducciones de la misma frase, según una fórmula que le agrada repetir. En este mundo de simetrías y regularidades, es difícil pensar la incongruencia, la contradicción y, por supuesto, el cambio. Pero no se trata aquí de oponer a esta filosofía social, otra que afirme que todo cambia. Se trata, más simplemente, de señalar que muy difícilmente el análisis empírico compruebe que, por ejemplo, el campo intelectual posea la coherencia y la regularidad que Bourdieu le atribuye.

El concepto de *habitus* individual, donde Bourdieu tiende a confinar todo lo que se le aparece como irreductible sociológicamente (precaución saludable, por otra parte), también ofrece problemas cuando se convierte en principio explicativo de ciertas elecciones. Para retomar al caso de Flaubert, no resulta claro por qué el *habitus* no hizo de él un médico, como su padre, o un abogado, dos opciones no ya posibles sino probables dentro de las carreras abiertas a los miembros de su clase. Dicho de otra manera: el problema radica en que el concepto de *habitus* (que Bourdieu ha elaborado para pensar el modo en que las determinaciones sociales se inscriben en las estructuras de la subjetividad, y como tal resulta no sólo sugestivo, sino pertinente) se transforma en el como-

dín que el análisis tiene a mano para responsabilizarlo de todo lo que no puede atribuir a la estructura del campo.

Estas reservas no pretenden poner en cuestión la contribución sustancial que Bourdieu ha hecho en el terreno de la sociología de la producción cultural, que, por otra parte, excede ampliamente la temática del autor a partir de la cual hemos considerado algunas de sus tesis. En relación a este punto el concepto de campo intelectual ha sido iluminador ya que permite percibir los rasgos sistemáticos, las tendencias y las articulaciones institucionalizadas de las formas dominantes de la actividad literaria en las sociedades capitalistas. A partir de los estudios de Bourdieu es posible comprender mejor la lógica y la estructura de ese campo, a condición de entender los dos términos, y sobre todo el de estructura, en un sentido más bien lato, es decir, no según el que posee en los modelos lingüísticos de inspiración saussureana. Liberado de la obediencia estricta al modelo lingüístico, lo que significa un análisis más atento de las asimetrías y las irregularidades, el concepto de campo intelectual puede funcionar como hipótesis fértil para elaborar versiones sociológicas, por decirlo así, del proceso de la práctica literaria. Así se podrá considerar también de qué modo un determinado campo intelectual le proporciona los medios, posibilidades y los límites al proyecto de un escritor individualmente considerado, pero también si éste trae innovaciones, si ellas son absorbidas, rechazadas o simplemente ignoradas hasta que una nueva configuración del campo intelectual las convierta en significativas.

DEL CAMPO INTELECTUAL Y LAS INSTITUCIONES LITERARIAS

¿Cómo funciona la literatura en las sociedades occidentales modernas? Desde la perspectiva que la pregunta abre, la literatura aparece como un proceso en el que la operación de escribir se inserta dentro de un sistema de relaciones y se ve complementada por un conjunto de actos cuyo ejercicio regular (y a veces institucionalizado) son articulaciones del proceso mismo. Momento esencial de este funcionamiento, la producción de escritos literarios es incapaz de producir por sí sola el conjunto de las condiciones que operan como sus presupuestos de existencia, de las condiciones que confieren a un escrito la forma de libro (y desde hace más de un siglo esta es la forma predominante de acceso a los textos literarios, como quiera que éstos se definan) ni de las condiciones de difusión y lectura que acabarán dándole al escrito su sentido "público". Publicar una obra es hacerla pública, suscitando y buscando la opinión y el reconocimiento de otros. Pero la obra, como señala Antonio Candido, no "es un producto fijo, unívoco ante cualquier público, ni éste es pasivo, homogéneo, registrando uniformemente su efecto" (1975/74).

Aprender el campo intelectual es decir el área social diferenciada en que se insertan los productores y los productos de la cultura ilustrada en las sociedades modernas, constituye para Bourdieu una de las claves para edificar una sociología de la producción artística y literaria. Y nadie ha puesto tanto énfasis como él, en el carácter *asymétrico*, en el sentido más fuerte del término, del sistema de relaciones que traman ese espacio. Ya hemos visto que resultaba difícil aceptar el tipo de coherencia exhaustiva que Bourdieu le atribuye al campo intelectual, cuyas partes se corresponden como los elementos de una estructura. No obstante, la orientación que Bourdieu le ha impreso al análisis sociológico de la creación cultural ha permitido percibir con mayor claridad los rasgos distintivos de la comunidad intelectual, así como los aspectos sistemáticos y organizados, con arreglo a los cuales funciona, diferenciándose dentro de la sociedad global. La puesta a foco del campo intelectual capta un universo articulado en formas institucionales, instancias de autoridad y de arbitraje cultural: "Ya se trate de instituciones específicas, como el sistema escolar y las academias, que consagran por su autoridad y su enseñanza un género de obras, y un tipo de hombre cultivado, ya se trate incluso de grupos literarios o artísticos como los círculos, círculos de críticos, "salones" o "cafés", a los cuales se les reconoce un papel de guías culturales o de *taste-makers*, existe casi siem-