



Antropología Social

La teoría de los campos desde el prisma de la literatura

Joseph Jurt*

*Frankreich Zentrum / Universidad de Friburgo (Alemania).

E-mail: joseph.jurt@romanistik.uni-freiburg.de

Traducción de *María Victoria López*.

Instituto de Antropología de Córdoba - IDACOR CONICET, UNC.

E-mail: victorialopez84@gmail.com

Resumen

Nota de la traducción: el siguiente texto fue escrito por Joseph Jurt expresamente como introducción para su libro Naciones literarias. Una sociología histórica del campo literario (Villa María, Edivim, 2014, Colección Entreculturas), compilación de artículos traducida y publicada por el Programa de Historia y Antropología del IDACOR (CONICET/UNC). Finalmente no integró esa edición, pero por su riqueza e interés lo compartimos aquí. Presenta una síntesis de los problemas analíticos abordados en el libro en torno a la noción de campo literario y sus relaciones con los campos político, científico y artístico, así como sobre la lógica del campo de la recepción.

Palabras clave: Teoría de los campos; campo literario; campo político; campo científico.

Abstract

This article was originally written by Joseph Jurt expressly as an introduction to Naciones literarias. Una sociología histórica del campo literario (Literary Nations. A historical sociology of the literary field), a compilation of texts translated and published by IDACOR (CONICET / UNC) Program of History and Anthropology in its book series Entreculturas (Villa María, Edivim, 2014). Finally this text did not integrate the book, but for its richness and interest we decided to share it in the RMA. It presents a synthesis of the analytical issues addressed in the book about the notion of literary field and its relations with the political, scientific and artistic fields, as well as the logic of the field of reception.

Keywords: Field theory; literature; politics; science.

El concepto de campo ha revelado ser una noción muy fecunda, pues permite comprender hechos fenomenológicamente diferentes como estructuralmente similares. Así, por ejemplo, el antagonismo entre "profeta" y "sacerdote" tiene, en el campo intelectual, un equivalente estructural que corresponde a la oposición establecida en la Edad Media entre *auctor* y *lector*.

La introducción del concepto de "campo" en los estudios literarios ha permitido sortear las aporías de las aproximaciones corrientes de la literatura. En primer lugar, la teoría del campo literario retoma la dimensión sistémica de la aproximación "estructural" al concebir el campo como una unidad definida por un conjunto de relaciones objetivas, pero sin eliminar los actores -lo que no implica, por ello, regresar a la filosofía del sujeto- y sin descuidar la dimensión histórica, a la manera de los estructuralistas puros y duros. En segundo lugar, a diferencia de la aproximación de Lucien Goldmann, la teoría del campo no concibe las obras literarias como la expresión inmediata de un grupo social sino que toma en cuenta el proceso histórico de autonomización de los universos artísticos

considerando siempre las relaciones e interacciones entre los actores literarios como un fenómeno eminentemente social. Por último, si la teoría del campo literario no reduce la literatura únicamente al texto, tampoco define el contexto en un sentido demasiado amplio sino que se atiene a un espacio (relativamente) autónomo, cuya dimensión simbólica es irreducible al economismo en un sentido estrecho. La descripción de las relaciones reales entre los actores no alcanza para definir este espacio, que debe reconstruirse sacando a la luz las relaciones -invisibles- que explican las estrategias de los actores.¹

Al reintroducir a los agentes, Bourdieu reintroduce al mismo tiempo la historia descartada por los estructuralistas

¹ Véase Joseph Jurt, "El aporte de la teoría del campo a los estudios literarios", en: Louis Pinto, Gisèle Sapiro, Patrick Champagne (dir.), *Pierre Bourdieu, sociólogo*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2007, p. 182-199. Véase también Patrick Champagne, "Quelques remarques à propos du concept du champ chez Pierre Bourdieu", en: Clément Bastien, Simon Borja, David Naegel (dir.), *Le raisonnement sociologique à l'ouvrage. Théorie et pratiques autour de Christian de Montlibert*. Paris, Harmattan, 2010, p. 65-74

que se atenían al sistema sincrónico y su funcionamiento. Concibe la historia, fundamentalmente, como un proceso de diferenciación social. En su libro *Méditations pascaliennes* (1997) traza de una manera muy detallada todo el proceso histórico de diferenciación por el cual los diferentes campos de producción simbólica se autonomizaron y constituyeron. El primer campo, que se constituyó en Grecia desde el siglo V antes de Cristo, fue, según este esbozo histórico, el campo filosófico, que obtuvo su autonomía respecto del campo político y religioso; la constitución de ese campo se consuma en una búsqueda de las reglas de la lógica inseparable de una búsqueda de las reglas de la comunicación y del acuerdo intersubjetivo.

En la Italia del Renacimiento se reactiva el proceso de diferenciación y los campos científico, literario y artístico se autonomizan del campo filosófico. Un campo económico no se constituye, según Bourdieu, sino al término de una larga evolución tendiente a despojar las relaciones de producción de su aspecto simbólico, concibiéndose como un universo separado, regido por las leyes del cálculo, de la competencia y de la explotación.

Como la de estructura, la noción de campo sugiere, inicialmente, la imagen de un sistema sincrónico. El "campo" es una construcción para hacer visibles las luchas de poder y de posición de fuerzas simultáneas. El subtítulo de las *Règles de l'art -Genèse et structure du champ littéraire-* reenvía sin embargo a una doble dimensión, sincrónica y diacrónica.² La historia está presente en el campo literario en un doble sentido; a través de las obras particulares, publicadas en un momento dado, y porque el campo en tanto tal se inserta en un proceso histórico que es, *grasso modo*, el de una autonomización progresiva.

Campo literario y campo político

Pero, para Bourdieu, las interferencias sociales no actúan de manera inmediata sobre los agentes del campo; ellas son reinterpretadas según la lógica del campo:

"Toda influencia y toda tensión ejercidas por una instancia exterior al campo intelectual es siempre *refractada* por la estructura del campo intelectual: es así, por ejemplo, que la relación que un intelectual mantiene con la clase de origen o de pertenencia está mediada por la posición que él ocupa en el campo intelectual y en función de la cual se siente autorizado a reivindicar esta pertenencia (con la elección que ella implica) o inclinada a repudiarla y disimularla vergonzosamente".

Así, "los determinismos no devienen determinación específicamente intelectual sino reinterpretándose, según

² Edición en español: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Anagrama, Barcelona, 1997.

la lógica específica del campo intelectual, en un proyecto creador".³

Bourdieu no niega la existencia de interferencias políticas, sociales y económicas, pero esas interferencias son, según él, siempre mediatizadas. En un estudio aparecido en la revista *Scolies*, Bourdieu subraya que el campo intelectual está inserto en un tipo específico de campo político: "el campo intelectual, tan grande como pueda ser su autonomía, está determinado en su estructura y su función por la posición que ocupa al interior del campo del poder".⁴ Bourdieu deberá especificar luego esta posición del campo intelectual en relación al campo del poder. Los campos de producción cultural ocupan una posición dominada en el campo del poder; en otros términos: los artistas y los escritores constituyen una fracción dominada de la clase dominante. Los escritores y los artistas son dominantes porque detentan un capital cultural que les confiere un poder y privilegios. Pero en su relación con los detentores del poder político y económico son dominados. Hoy, ésta no es una dominación personal como en la época del mecenazgo, pero es una dominación estructural ejercida por mecanismos generales como los del mercado. Esta posición de dominantes dominados explica, según Bourdieu, la ambigüedad de las tomas de posición de los intelectuales: "En rebeldía con aquellos a quienes llaman 'burgueses', son solidarios con el orden burgués, como se ve en todos los períodos de crisis en que su capital específico y su posición en el orden social son verdaderamente amenazados".⁵ El campo intelectual se definió por su grado de autonomía respecto del campo de poder. La legitimidad y la economía internas se encuentran en una relación quíastica respecto de los principios fundamentales del campo del poder económico y político. Los tipos de capitales dominantes en esos campos no tienen el mismo valor al interior del campo literario. El predominio del capital económico y del poder económico constituye, en el campo literario, un principio heterónomo al que obedece una literatura de masas que tiene, por esta razón, un valor simbólico menos elevado. El grado de autonomía respecto de variables externas es históricamente variable.

El campo es él mismo el lugar de una lucha permanente entre dos principios de jerarquización, el principio heterónomo, que inspira a quienes intentan dominar el campo económica y políticamente, y el principio autónomo ("el arte por el arte"), que se caracteriza por su independencia frente a la economía. Lo que es decisivo

³ Pierre Bourdieu, "Champ intellectuel et projet créateur", en *Les Temps Modernes*, 246, nov. 1966, p. 905. Edición en español: "Campo intelectual y proyecto creador", en Barbut, Marc et al, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1967.

⁴ *Ibidem*, p. 905.

⁵ Pierre Bourdieu, "Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe", en *Scolies*, 1, 1977, p. 15. Edición en español: "Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase", en *Intelectuales, política y poder*, Eudeba, Buenos Aires, 2007.

es el reconocimiento por los “pares” y no la conformidad frente a las expectativas externas de un mecenas o del mercado. Incluso en el dominio de la literatura de masas, la calidad social (burgués o popular) del público no carece de importancia. Autonomía y heteronomía son así los criterios de diferenciación decisivos al interior del campo literario.⁶

Bourdieu partió, en su reconstrucción del campo literario, del caso francés. Para él, el campo francés alcanzó el máximo de autonomía a fines del siglo XIX. Es en esa época que tiene lugar la intervención de Zola con su “*J'accuse*”. A juicio de Bourdieu, Zola logró, en ocasión del Affaire Dreyfus, importar al campo político un problema construido según los principios de división característicos del campo intelectual e imponer al universo social las leyes del campo intelectual, que tiene por particularidad reclamarse universal. La autonomía del campo intelectual era así, según Bourdieu, la condición de la intervención de Zola en el campo político en nombre de normas propias del campo literario:

“*J'accuse* es el resultado y la consumación del proceso colectivo de emancipación que se completó progresivamente en el campo de producción cultural: en tanto que ruptura profética con el orden establecido, reafirma, contra todas las razones de Estado, la irreductibilidad de los valores de verdad y justicia, y, en el mismo movimiento, la independencia de los guardianes de esos valores respecto de las normas de la política (las del patriotismo, por ejemplo), y de las tensiones de la vida económica”.⁷

El compromiso de Zola es, para Bourdieu, no solamente un efecto de la autonomización del campo, sino también el resultado de un proceso paralelo: la hostilidad de los escritores, particularmente a partir de 1848, hacia quienes pretendían realizar apuestas políticas en el campo literario, es decir, los defensores del arte social. Apoyándose en la autoridad conquistada por los escritores puros contra la política, Zola podrá romper con el indiferentismo político de los antecesores para intervenir en el campo político en nombre de valores no-políticos.⁸

Anna Boschetti ha subrayado, sin embargo, que en ninguna parte el campo literario alcanzó una autonomía tal como en Francia.⁹ No se puede pues, universalizar

el caso francés. Puede entenderse la autonomía en un doble aspecto: el aspecto institucional (la existencia de instancias de consagración, de Academias, de revistas, de editoriales) y el aspecto de los contenidos y las normas literarias. Se puede así imaginar tal o cual país que disponga de instituciones literarias específicas, siguiendo siempre en todas las normas de un centro exterior.

Por esto, Paul Aron ha propuesto con razón distinguir entre autonomía e independencia. Esta distinción permite aprehender las relaciones complejas entre campo literario y campo político, entre literatura y nación. Si la literatura francesa, reclamando desde el Renacimiento su filiación greco-romana, ha aspirado a una cierta universalidad, las jóvenes naciones se emanciparon de ese modelo, durante el proceso de “*nation building*” de fines del siglo XVIII, constituyendo una literatura nacional menos autónoma, pero más independiente respecto del modelo francés.

En regiones de la periferia, los escritores pudieron participar de la lucha política por la independencia, lo que puede parecer una opción heterónoma pero que era indispensable para crear las condiciones de posibilidad de un campo literario (relativamente) autónomo. Pero hay también otra hipótesis: tal o cual país podía enorgullecerse de sus escritores reconocidos independientemente de los contenidos de sus obras y considerar así a la literatura como parte importante del patrimonio nacional. El campo literario, sin embargo, no se definió de manera exclusiva respecto del campo literario nacional. Al interior de un campo literario nacional pueden existir sub-campos literarios regionales que se oponen a o se integran en la literatura nacional. El campo literario nacional forma parte, por otro lado, de conjuntos que engloban un área lingüística como la francofonía o la hispanofonía y se inserta, a fin de cuentas, en una literatura mundial, concepto entrevisto por Goethe en 1827 y sistematizado en el conocido análisis de Pascale Casanova.¹⁰

Vista la multiplicidad de relaciones entre campo literario y campo político, no se sabría si atenerse a la categoría de “literatura nacional” como instrumento heurístico exclusivo y si no habría que, además, matizar la relación autonomía/heteronomía teniendo en cuenta las posiciones centrales o periféricas al interior de una estructura global.

Campo literario y campo científico

La distancia entre campo literario y campo científico es menor que la que existe entre los campos literario y político. La literatura y la ciencia se sitúan en algún sentido en el mismo nivel, ambas orientadas a la producción de

⁶ Sobre este tema véase Joseph Jurt, “Autonomía y heteronomía: el campo literario en Francia y en Alemania”, *Revista VIS-Humanidades* [Bucaramanga], Vol. 27, n° 2, julio-diciembre 1998, p. 113-127.

⁷ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*. Paris, Seuil, 1992, p. 186. Edición en español: ver nota n° 2.

⁸ Véase Joseph Jurt, “Pierre Bourdieu: universalité éthico-politique et compétence scientifique”, en: Ursula Bähler (ed.), *Ethique de la philologie*. Berlin, BWV, 2006, p. 41-47.

⁹ Anna Boschetti, “La teoría del campo letterario di Pierre Bourdieu”, en: P. Carile e A.M. Mandich (ed.), *Discorrere il metodo. Il contributo*

della Francesistica agli studi metodologici. Ferrara, Centro Stampa Università, 1995, p. 136-137.

¹⁰ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*. Paris, Seuil, 1999. Edición en español: *La República mundial de las letras*, Anagrama, Barcelona, 2001.

un saber, aunque de modos diferentes. Si en el siglo XVIII las dos dimensiones -se piense en Goethe o en Buffon- formaban parte de un mismo campo, ambas se diferenciaron a comienzos del siglo XIX, especialmente a través de un proceso de profesionalización y de institucionalización de las ciencias (como disciplinas universitarias). Los dos campos en vías de autonomizarse pudieron así entrar en concurrencia; de esta manera, Louis de Bonald habló desde 1807 de la “guerra de las ciencias y las letras”. Las ciencias disfrutaron a partir de entonces de un prestigio tan elevado que ciertas corrientes literarias, especialmente de inspiración anti-romántica, esperaban poder renovarse reclamando para sí el modelo y los métodos de las ciencias.¹¹

Si Balzac se enorgullecía de su aproximación sistemática de la historia natural, entraba, transponiendo esta aproximación al dominio de la sociedad, en competencia con esa nueva ciencia que estaba en vías de constituirse, la sociología. Pero la sociología como “tercera cultura” se ha debatido, como bien lo ha mostrado Wolf Lepenies, entre una orientación científica y una orientación literaria.¹²

A su turno, Flaubert se ha referido tempranamente al paradigma científico, a causa de su precisión, como modelo estilístico. Pero se sirve también de los métodos de las ciencias históricas en la preparación de sus novelas. Al tratar con temas históricos, entra en competencia con los historiadores dominantes de su época. Les reprocha, implícitamente, no ser lo suficientemente “científicos”, al inspirarse en una filosofía de la historia teleológica. A través de sus novelas históricas, especialmente de *L'éducation sentimentale*, Flaubert intenta mostrar que no hay una historia sino discursos, a veces contradictorios, sobre la historia. Su pesimismo lo conduce a proponer fuerzas equivalentes pero opuestas que se neutralizan sin dejar percibir una ventaja o una finalidad cualquiera.¹³

Sin embargo la historia es ella misma cercana a la literatura, como bien lo ha demostrado Paul Ricoeur, quien releva los elementos ficcionales en la historiografía. El esquema del relato (lineal) es proyectado sobre el tiempo del universo. La visión trágica, cómica, novelesca o irónica confiere a una obra histórica su permanencia. Los procedimientos de la re-presentación serían los mismos

en literatura y en historia. La evocación de la Revolución francesa por Michelet podría pasar por una obra literaria, comparable a *La Guerra y la Paz* de Tolstoi en la cual el movimiento iría de la ficción hacia la historia, mientras que en Michelet, en sentido inverso. En el plano narrativo de la novela, los hechos narrados tienen la misma evidencia que los hechos históricos para el historiador.¹⁴

Sin embargo, la historia ha respondido a Flaubert especialmente cuando el famoso debate entre Flaubert y el arqueólogo Froehner a propósito de la novela *Salammô*. En esta polémica se puede leer bien la rivalidad entre los dos campos. Froehner definió el “terreno” de la arqueología, a la que le incumbe la reconstrucción del pasado, y atribuyó al novelista el “terreno” del presente, que sería necesario evocar con una finalidad moralizante. Los novelistas solamente podrían intervenir cuando la arqueología hubiera hecho ya su trabajo. Flaubert recusa esa división de tareas; lo que le interesa no es una visión “objetiva” del pasado sino -según su concepción de un realismo subjetivo- las miradas que han tenido lugar sobre la realidad. Flaubert no quiere, a fin de cuentas, que sus obras deban su brillo a sus temas -aunque sean históricos-, sino únicamente a su perfección estética. Utiliza el saber histórico como un trampolín; *en* y *por* el trabajo de escritura aspira, en último lugar, a la coherencia y la perfección estética.

Zola no compartía esa finalidad. Sus novelas se fundan en investigaciones históricas minuciosas pero también en lo que llamaríamos hoy encuestas sociológicas. El autor de *L'Assommoir* no concebía sus obras como ficciones sino como estudios, “una literatura determinada por la ciencia”. Zola reivindicaba para la literatura naturalista un carácter científico, ya que se basaba en los resultados de las ciencias modernas, pero también a causa de su método. Su concepción de la novela experimental ha sido, en efecto, una transposición del método desarrollado por Claude Bernard en su *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* a la literatura. El procedimiento experimental de la física y de la química sería no sólo extrapolable al estudio de los organismos vivos sino también al análisis de la vida emocional e intelectual de los hombres. “No es más que una cuestión de grado en el mismo camino, de la química a la fisiología, luego de la fisiología a la antropología y la sociología. La Novela experimental está al final”.¹⁵ Zola concebía, en teoría, la elaboración de una novela según el procedimiento científico clásico: observación y formulación de una hipótesis - experiencia - verificación o falsificación de la hipótesis inicial.

Se ha podido objetar que el proyecto científico era en efecto subvertido en las novelas por el sistema de

¹¹ Véase Joseph Jurt, “La science comme modèle: Balzac, Flaubert, Zola”, en: Thorsten Greiner, Hermann H. Wetzel (ed.), *Die Erfindung des Unbekannten. Wissen und Imagination bei Rimbaud. L'invention de l'inconnu. Science et imagination chez Rimbaud*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2007, p. 39-48.

¹² Wolf Lepenies, *Les Trois Cultures. Entre science et littérature: l'achèvement de la sociologie*. Paris, Editions de la MSH, 1990. Edición en español: *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

¹³ Véase Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*. Presses universitaires de Strasbourg, 2000 y Joseph Jurt, “Flaubert et le savoir historique”, en: Eveline Pinto (ed.), *L'écrivain, le savant et le philosophe. La littérature entre philosophie et sciences sociales*. Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p. 45-62.

¹⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit*. t. 3. *Le temps raconté*. Paris, Seuil, 1991, p. 331-348. Edición en español: *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México, 1995.

¹⁵ Emile Zola, *Le roman expérimental*. Paris, 1971, p. 60.

conceptos, imágenes y asociaciones de las que se nutrían la lengua, la imaginación y las obsesiones de Zola. Lo cierto es que la referencia a las ciencias había devenido una nueva forma de legitimación en el campo literario. El científico devino un punto de cristalización de un enfrentamiento entre dos escuelas que reivindicaban la legitimidad al interior del campo intelectual. Una corriente naturalista científica y una corriente anti-científica, la de la "novela psicológica". El científico se había convertido para la sociedad, especialmente a través de la figura de Pasteur, en una figura ejemplar del progreso. En su defensa de Dreyfus en su célebre "J' accuse", Zola convoca nuevamente a "toda la ciencia humana a trabajar para la obra próxima de verdad y justicia"¹⁶ contra el obscurantismo antisemita y el militarismo autoritario. No es casualidad que luego de esta intervención, científicos y literatos se hayan unido para pedir, a través de la famosa petición, la revisión del proceso Dreyfus. El recurso a la ciencia jugó un rol no menor en la motivación de los *dreyfusards*.¹⁷

Las relaciones entre campo literario y campo científico no han cesado en el curso del siglo XX, en lo que concierne a la historiografía pero también a la sociología y a otras disciplinas. En este contexto, podríamos mencionar a Paul Nizan, quien en sus novelas neo-naturalistas de los años 1930 se refiere a los análisis del sociólogo Maurice Halbwachs, quien se había consagrado al estudio de las diferencias existentes entre los estilos de vida del proletariado, de la pequeña burguesía y de la burguesía. Nizan se ha referido igualmente a Marcel Mauss, quien especifica la categoría de la conciencia colectiva, en tanto que "hecho social total", a través de sus efectos sobre el individuo, desarrollando la idea de una complementariedad entre sociología y psicología.¹⁸

El tema del ascenso social y de sus consecuencias está igualmente en el centro de las obras de Annie Ernaux. Se ha podido relevar así en sus obras literarias un trabajo sociológico que da cuenta de las prácticas de los agentes de las clases populares, sin una nostalgia ambigua ni un populismo militante. Se ha establecido un paralelo entre sus obras literarias de origen autobiográfico y los análisis de Bourdieu, que ha añadido a la noción de explotación la de la dominación simbólica que se ejerce no solamente

en el lugar de trabajo sino en todos los dominios de la vida cotidiana. A través de los libros de Annie Ernaux se puede comprender los rasgos esenciales del estilo de vida de su clase social de origen y de la situación histórica de los dominados del interior francés.

En la obra de Bourdieu la sociología, inversamente, se acerca a la literatura. Se encuentra en el análisis de las *Règles de l'art* una reflexión profunda sobre la función cognitiva de la obra de arte, particularmente a propósito de Flaubert. Ese trabajo de la forma permite una anamnesis, al menos parcial, de las estructuras sociales reprimidas. Según Pierre Bourdieu, la obra literaria ofrece una singularidad que va "más allá" de la singularidad, al condensar hechos que un análisis científico debe revelar lentamente:

"No hay mejor prueba de todo lo que separa a la escritura literaria de la escritura científica que esa capacidad, que la caracteriza, de concentrar y de condensar en su singularidad concreta de una figura sensible y de una aventura individual, que funciona a la vez como metáfora y metonimia, toda la complejidad de una estructura y de una historia que el análisis científico debe desplegar laboriosamente".¹⁹

En *Réponses*, Bourdieu compara el trabajo del sociólogo y el del escritor. La frase de Flaubert "Querría vivir todas las vidas" corresponde según él a la intención del sociólogo de querer comprender tantas experiencias humanas como sean posibles. A la manera del escritor, el sociólogo tiene que formular lo no formulado.

"Es por eso que el trabajo del sociólogo se asemeja al trabajo del escritor (pienso por ejemplo en Proust): como él, tenemos que hacer acceder a la explicación de experiencias, genéricas o específicas, que de ordinario pasan desapercibidas o permanecen informadas".²⁰

Estos propósitos demuestran cuán en serio Bourdieu ha tomado la literatura; sus detractores no han tenido razón en reprocharle, luego de la publicación de *La Distinction*, el no considerar el arte y la literatura más que bajo el ángulo del consumo, como instrumentos de distinción social. Bourdieu ha sido sensible, desde su primer análisis de *L'éducation sentimentale* hasta las quinientas páginas de las *Règles de l'art* de 1992, a la función cognitiva de una literatura del rango de la de Flaubert, de Virginia Woolf, de Claude Simon. Es decir, de una literatura que es el producto de un trabajo y de una búsqueda de la expresión adecuada, extremadamente intensos y serios,

¹⁶ Emile Zola, *L'Affaire Dreyfus. La vérité en marche*. Paris. Garnier-Flammarion, 1969, p. 122.

¹⁷ Emile Durkheim, "L'individualisme et les intellectuels", *Revue bleue* (2 juillet 1998), p. 7-13 y Louis Pinto, "La vocation de l'universel. La formation de la représentation de l'intellectuel vers 1900", *Actes de la recherche en sciences sociales*, 55 (novembre 1984), p. 23-32 y Joseph Jurt, "L'engagement de Zola pour Dreyfus et la logique du champ littéraire", en: Auguste Dezalay (ed.), *Zola sans frontières*. Presses universitaires de Strasbourg, 1996, p. 33-46.

¹⁸ Véase Joseph Jurt, "Littérature et sociologie – Sociologie et littérature (de Balzac à Bourdieu)", en: Clément Bastien, Simon Borja, David Naegel (dir.), *Le raisonnement sociologique à l'ouvrage. Théorie et pratiques autour de Christian de Montlibert*. Paris, L'Harmattan, 2010, p. 409-428.

¹⁹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992, p. 43. Edición en español: ver nota n° 2.

²⁰ Pierre Bourdieu (con Loïc Wacquant), *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris, Seuil, 1992, p. 178. Edición en español: *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México, 1995.

igual al de una sociología que merezca su nombre.

Campo literario y campo artístico

Las relaciones entre campo literario y campo científico han jugado un rol importante desde la diferenciación entre los dos campos a comienzos del siglo XIX. Las relaciones entre el campo literario y el campo artístico, en cambio, han suscitado un debate intenso desde el Renacimiento.

Si la pintura era, a causa de su práctica manual, excluida del sistema de las Siete Artes Liberales, desde el Quattrocento los pintores luchaban por la promoción de su arte, especialmente por la constitución de una institución específica que pudiera funcionar como una instancia de legitimación que se separara de una concepción artesanal del arte: la Academia.²¹ Así se ponía en relieve la dimensión intelectual de la pintura, que suponía un saber en el dominio de la historia y de la poesía y una competencia matemática y geométrica. Con la recepción de Euclides en la época de la Edad Media tardía y con la perspectiva central deducida de él se intentó subrayar que la pintura era un arte próximo a las ciencias matemáticas. Los pintores mismos contribuyeron a la promoción de las artes visuales con una reflexión teórica intensa y con la visualización emblemática de esta teoría. Las dos artes se diferenciarían únicamente por los medios respectivos, no por su objeto. Los términos *pictura loquens* para la poesía y *muta poesis* para la pintura ponían en relieve la convertibilidad de las dos artes (*sister-arts*). Las categorías de la retórica (*inventio*, *dispositio*) son igualmente aplicadas a la pintura, a la que se le atribuye también una función narrativa. En las discusiones en el seno de la Academia Real de Pintura y Escultura se hace referencia frecuentemente a criterios de una poética del arte teatral (peripecia, unidad de la acción).²²

En el curso del siglo XVIII, se comienza a poner en cuestión la convertibilidad total de las formas pictóricas y literarias de la representación, a fin de reflexionar sobre la especificidad de cada medio; uno de los primeros ha sido el Abad Du Bos en sus *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (1719).²³ Du Bos distingue aquí entre los "signos naturales" de la pintura y los "signos artificiales" de la poesía; el efecto producido por la poesía sobre nuestra alma sensitiva es, para él, más grande. Tzvetan Todorov piensa que Du Bos ha esbozado a través de la distinción entre signos naturales y artificiales una primera

tipología semiótica de las artes.²⁴

El escrito que puso radicalmente en cuestión la convertibilidad de las dos artes ha sido, sin embargo, *Laokoon ou les frontières de la peinture et de la poésie* de Lessing, en 1776.²⁵ El había subrayado las diferencias de principio entre literatura y pintura; la literatura es para él un arte del tiempo que se sirve de signos convencionales y la pintura, un arte del espacio que se expresa por signos "naturales".

Lo cierto es que esta idea de la especificidad de las dos artes se impuso cada vez más en el curso del siglo XIX. Eso no significa en absoluto una ausencia de relaciones entre las dos artes. Literatura y pintura serán a partir de entonces más rivales que hermanas. En el dominio de la literatura, la pintura no deja de estar presente. Pero el campo artístico era, en el siglo XIX, menos autónomo que el campo literario, ya que en Francia los escritores ejercieron ciertas funciones en las instancias de consagración y selección del campo artístico.

En efecto, se registra en Francia una notable tradición de crítica literaria, de Diderot a Valéry, descrita por Anita Brookner en su obra *The Genius of the Future*. Si los literatos se adjudican el derecho -y si se les reconoce de hablar de manera autorizada de las bellas artes, eso indica una cierta falta de autonomía del campo artístico, dependiente del discurso legítimo y legitimante producido por los agentes provenientes del campo literario. Hay pues una especie de competición entre literatura y artes visuales también en el dominio del discurso *sobre* el arte, monopolizado largo tiempo por los escritores.

A fines del siglo XIX, el campo artístico defenderá la existencia de una oposición de naturaleza entre literatura y pintura en nombre de la pintura pura, reprochando a los críticos de arte literarios haber desconocido la especificidad del Arte. Sacudiendo la tutela de la crítica de arte hecha por literatos al mismo tiempo que la tutela del Estado, que dejará de organizar el salón artístico anual, el campo artístico intentará conquistar su autonomía total. Las relaciones entre pintura y literatura no dejarán de suscitar el interés de la crítica universitaria, especialmente a través del nuevo paradigma de la *intermedialidad*.²⁶

Campo de producción y campo de recepción

²⁴ Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*. Paris, Seuil, 1989, p. 162. Edición en español: *Teorías del símbolo*, Monte Avila, Caracas, 1991.

²⁵ Edición en español: Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoone o Sobre los límites en la pintura y la poesía*. Folio, Barcelona, 2002. Véase también Joseph Jurt, "Flaubert e as artes visuais", *Alea. Estudos neolatinos*, vol. 4, n° 1, janeiro/junho 2002, p. 33-54.

²⁶ Véase Joseph Jurt, "Frühgeschichte der Intermedialität: Flaubert", en: Ute Degner, Norbert Christian Wolf (eds.), *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz der Intermedialität*. Bielefeld, transcript, 2010, p. 19-40; versión electrónica en francés: "L'intermedialité chez Flaubert", enero 2011, <http://flaubert.univ-rouen.fr/article.php?id=14>

²¹ Véase Joseph Jurt, "La peinture et le paradigme littéraire au XVIII^e siècle" en: *Papers on French Seventeenth Century Literature*, vol. XIV, n° 26, 1987, p. 69-81.

²² Véase Joseph Jurt, "Die Debatte um die Zeitlichkeit in der Académie Royale de la Peinture am Beispiel von Poussins Mannaese", en: Franziska Sick, Christof Schöch (ed.), *Zeitlichkeit in Text und Bild*, Heidelberg, Winter 2007, p. 337-347.

²³ Véase Joseph Jurt, "L'abbé du Bos et la spécificité des arts", en: *Recherches et Travaux*, n° 52, 1997, p. 49-65.

Los campos literario, científico y artístico son observados sobre todo del lado de los productores, y la aproximación de Bourdieu, en efecto, enfoca en primer lugar la génesis de las obras a partir de la posición de los autores en sus campos respectivos. La dimensión de la recepción no es preponderante pero no está ausente, especialmente a través de las instancias de consagración. No debe olvidarse que el valor simbólico de los productos culturales -obras literarias o artísticas- no existe en sí mismo; los objetos materiales producidos por el artista o por el escritor no se transforman realmente en obras de arte y de literatura hasta que han sido reconocidos como tales por instancias de selección y consagración competentes.²⁷ En la lógica del campo es necesario pues, para retomar los términos de Pierre Bourdieu, considerar

“como contribuyendo a la producción no solamente a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.) sino también a los productores del sentido y del valor de la obra, críticos, editores, directores de galerías, miembros de instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc. y todo el conjunto de agentes que concurren en la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir como valor [...]”.²⁸

En las *Règles de l'art*, Bourdieu vuelve a su estudio de 1977 sobre la “producción de la creencia” y analiza también un fenómeno de recepción, las reacciones de los críticos de teatro. Propone allí la tesis de una “homología estructural y funcional entre el espacio de los autores y el espacio de los consumidores (y de los críticos)” así como una “correspondencia entre la estructura social de los espacios de producción y las estructuras mentales que autores, críticos y consumidores aplican a los productos (a su vez también organizados según esas estructuras).”²⁹ No se trataría, sin embargo, de un ajuste deliberado de la oferta y la demanda, que explicaría la armonía entre los productores y los consumidores de productos culturales:

“Así, los críticos sirven tan bien a su público porque la homología entre su posición en el campo intelectual y la posición de su público en el campo de poder es el fundamento de una connivencia objetiva (fundada sobre los mismos

principios que la que exige el teatro) que hace que no defiendan nunca tan sinceramente, y por lo tanto eficazmente, los intereses de su clientela que cuando defienden sus propios intereses contra sus adversarios, los críticos que ocupan posiciones opuestas a las suyas en el campo de producción”.³⁰

Si Bourdieu sitúa los críticos primero en el espacio de los consumidores y luego en el de la producción, es porque el crítico participa de un doble ciclo de comunicación; es receptor al interior de un ciclo de comunicación primaria (autor - crítico) y, al mismo tiempo, emisor al interior de un ciclo de comunicación secundario (crítico - público).³¹

La tesis de una anticipación (inconsciente) de las reacciones del público por parte de los críticos me parece interesante. Es posible, sin embargo, considerar si la tesis de la “homología entre campo de producción y campo de consumo”³² puede ser la regla, y si no es necesario preguntarse si existen interferencias autónomas que intervengan en el campo de recepción.

El análisis (breve) de las reacciones de los críticos de teatro concernía a un espacio homogéneo (la crítica teatral parisina). En su conferencia programática sobre “Las condiciones sociales de la circulación internacional de las ideas”, de 1989, Bourdieu se consagró a la recepción transnacional de obras científicas y literarias extranjeras. Consta allí que los textos circulan a menudo sin su contexto. Los receptores, insertos en un campo de producción diferente, los reinterpretan en función de la estructura del campo de recepción. El sentido y la función de una obra extranjera serían así determinados al menos tanto por el campo de acogida como por el campo de origen. Por un lado, la función en el campo de origen sería a menudo ignorada; por otro, la transferencia de un espacio a otro se haría a través de toda una serie de operaciones sociales, por ejemplo, una operación de selección, una operación de marcado y una operación de lectura, siendo que los lectores aplican esencialmente a la obra categorías de percepción y problemáticas de su propio campo.

“Los efectos estructurales a favor de la ignorancia vuelven posibles todas las transformaciones y las deformaciones creadas por los usos estratégicos

²⁷ Pierre Bourdieu, “La Production de la croyance. Contribution à une économie des biens symboliques”, en *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°13, febrero 1977, p. 5. Edición en español: “La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos”, en *Creencia artística y bienes simbólicos*, Aurelia Riva, Córdoba, 2003.

²⁸ Pierre Bourdieu, “Le champ littéraire: préalables critiques et principes de méthode”, en *Lendemains*, n° 36, déc. 1984, p. 9. Edición en español: “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”, en *Criterios* 25-28, La Habana, enero 1989-diciembre 1990.

²⁹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 230-231. Edición en español: ver nota n° 2.

³⁰ *Ibidem*, p. 231.

³¹ Véase Joseph Jurt, *La réception de la littérature par la critique journalistique*. Paris, J.-M. Place, 1980, p. 36-37; Joseph Jurt, “Por una sociología de la Recepción”, *Journal of Interdisciplinary Literary Studies / Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, vol. 2, No. 2, 1990, p. 215-236 y id.; Joseph Jurt, *A descoberta do leitor. Da estética da recepção à sociologia da recepção*, in: Mello, Celina Maria M. de; Catharina, Pedro Paulo G. F.; Reis, Sonia Cristina (ed.), *A palavra, o artista e a leitura – Homenagem a Théophile Gautier*. Rio de Janeiro, Confraria do Vento, 2014, p. 29-47.

³² Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 234. Edición en español: ver nota n° 2.

de textos y autores, y pueden ejercerse fuera de toda intervención manipuladora. Las diferencias son tan grandes entre las tradiciones históricas [...] que la aplicación a un producto extranjero de las categorías de percepción y apreciación adquiridas a través de la experiencia de un campo nacional puede crear oposiciones ficticias entre cosas similares y falsos parecidos entre cosas diferentes”.³³

Que la recepción de un autor extranjero está condicionada, en primer lugar, por el campo de acogida se confirma

³³ Pierre Bourdieu, “Les conditions sociales de la circulation internationale des idées”, en: *RZLG*, n° 14, 1990, p. 5-6. Edición en español: “La circulación internacional de las ideas”, en *Intelectuales, política y poder*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.

por el análisis de la recepción de Zola en Alemania. La concepción de una literatura basada en las ciencias ha sido fuertemente criticada allí porque no correspondía con las tradiciones del campo alemán.

Los textos de *Naciones literarias. Una sociología histórica del campo literario* son estudios de caso del problema general de la relación del campo literario con los campos político, científico y artístico, así como sobre la lógica del campo de la recepción. No me queda más que agradecer de todo corazón a Gustavo Sorá y su equipo que han concebido este libro, elegido los textos y tenido a bien traducirlos al español.

Joseph Jurt
Basilea, 17 de junio de 2011