

Introducción. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*

Por Pierre Bourdieu

Lo ha dicho, mi querido caballero!

Es conveniente que haya leyes que protejan el cuerpo del conocimiento adquirido. Tome uno de nuestros buenos pupilos, por ejemplo: modesto y diligente, de sus tempranas clases de gramática conserva un cuadernillo lleno de frases.

Después de apoyarse en los labios de sus maestros por veinte años, es dirigido para edificar un capital intelectual ¿No le pertenece a él como si fuera una casa, o dinero?

Paul Claudel, *Le soulier de satin*, Día 111, Escena ii

He aquí una economía de los bienes culturales, pero ha tenido una lógica específica. La sociología hace un esfuerzo para establecer las condiciones en las cuales el consumidor de bienes culturales, y su prueba para ello, son producidos, y, al mismo tiempo, descritos como caminos diferentes del tal apropiamiento como de aquellos objetos considerados en un momento particular como un trabajo del arte, y de las condiciones sociales de la constitución del modo de apropiación que es considerado legítimo. Pero uno no puede comprender plenamente prácticas las culturales a menos que la 'cultura', en el sentido restringido, normativo del uso ordinario, se traiga nuevamente dentro de una 'cultura' en el sentido antropológico, y la prueba elaborada para los más refinados objetos es reconectada con la prueba elemental para los sabores del alimento.

Mientras que la ideología del carisma prueba recordar a la legítima cultura como un talento de la naturaleza, observaciones científicas demuestran que las necesidades culturales son resultado de la crianza y la educación: estudios prueban que todas las prácticas culturales (visitas a museos, ir a conciertos, lectura, etc.) y preferencias en literatura, pintura o música, están estrechamente ligadas al nivel educativo (proporcionado por las calificaciones o duración de la escolaridad) y secundariamente al origen social¹. En última instancia, el peso relativo de casa y de la educación formal (la

* Está traducción se ha hecho a partir de la versión electrónica inglesa publicada por sociología.de:
<http://www.forum-global.de/soc/bibliot/b/bsocialcrit.htm>

¹ P. Bourdieu *et al*, *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, 1965 [Traducción al castellano: *La fotografía: un arte intermedio*, Trad. Tununa Mercado, México, Nueva Imagen, 1979, 381p.]. P. Bourdieu y A. Darbel, *L'Amour de l'art, les musées et leur public*, Paris, 1966

eficacia y duración, los cuales son estrechamente dependientes al origen social) varía según la extensión, a la cual las diferentes prácticas culturales están reconocidas y pensadas por el sistema educativo, y la influencia del origen social es otra-cosa más fuerte siendo igual-en cultura 'extra-curricular' y 'avant-garde'. A la jerarquía socialmente reconocida de las artes, y dentro de cada uno de ellos, de géneros, escuelas o periodos, corresponde una jerarquía social de consumidores. Estas predisposiciones prueban funcionar como marcadores privilegiados de clase. La manera en la cual la cultura ha sido adquirida, se vive por encima de cómo ha sido usada: la importancia imputada a las maneras pueden ser entendidas una vez visto que éstas son imponderables de prácticas, las cuales distinguen los diferentes —y categorizados— modos de adquisición cultural, tarde o temprano, familiar o escolástico, y las clases de individuos los cuales ellos caracterizan (como los 'pedantes' y mundanos). La cultura tiene también sus títulos que de nobleza —otorgados por el sistema educativo— y sus pedigríes, proporcionado por antigüedad en reconocimiento a la nobleza.

La definición de nobleza cultural es la apuesta en una lucha la cual se ha perdido, incesantemente, desde el siglo XVII, al día de hoy, difiriendo sobre sus ideas de cultura y de la relación legítima para la cultura y para el trabajo del arte, y por cuanto difieren en las condiciones de adquisición, de las cuales aquellas disposiciones son el producto. Aun en el salón de clase, la definición dominante de los caminos legítimos de apropiación y trabajos de arte a favor de aquellos quienes han tenido antes acceso a la cultura legítima, en una casa aculturada, fuera de las disciplinas escolásticas, aun desde dentro el sistema educativo ha devaluado el conocimiento erudito e interpretación como 'escolástico' o aun 'pedante' a favor de la experiencia directa y de simple regocijo.

La lógica de lo que es algunas veces llamado, en lenguaje típicamente 'pedante', la 'lectura' de un trabajo de arte, ofrece un objetivo básico para esta oposición. Consumo es, en este caso, una etapa en un proceso de comunicación, que es un acto de desciframiento, decodificación, el cual presupone un conocimiento profundo o explícito de un monograma o código. En un sentido, uno puede decir que la capacidad de 'ver' es una función del conocimiento, o conceptos, es decir, las palabras, que están disponibles para nombrar cosas visibles, y las cuales son, como lo fue, programas para la percepción. Un trabajo de arte ha significado e interesado sólo para aquellos quienes poseen la competencia cultural, es decir, el código, dentro del cual eso es codificado. La implementación consciente o inconsciente de esquemas de percepción, explícitos o implícitos y apreciación, los cuales constituyen cultura pictórica o musical es la condición secreta para reconocer los estilos característicos de un periodo, una escuela o un autor, y, más generalmente, para la familiaridad con la lógica interna de trabajos que predisponen un disfrute estético. Un espectador que carezca de un específico código se siente perdido en un caos de sonidos y ritmos, colores y líneas, sin ritmo o razón. No teniendo instrucción para adoptar la adecuada disposición, se queda corto en lo que Erwin Panofsky llama las 'propiedades sensibles', percibiendo una piel como velluda o una obra de encaje como vaporosa, o en las resonancias emocionales despertadas por estos propietarios, atribuidos a colores 'austeros' o una melodía 'alegre'. Él no se puede mover de su 'estrato primario de significación, que pueden alcanzar sobre la base de nuestra experiencia ordinaria', al 'estrato de significaciones secundarias', esto es, 'el

nivel de significación de que es significado' a menos que él sea el poseedor de los conceptos los cuales van más allá de las propiedades sensibles y las cuales identifican las propiedades específicamente estilísticas de la obra². Así, el encuentro con un trabajo de arte no es 'amor a primera vista', como generalmente se supone, y el acto de empatía, *Einführung*, el cual es el placer del amante del arte, presupone un acto de cognición, una operación decodificadora, que implica la implementación de un conocimiento cognoscitivo, un código cultural.

Esta teoría típicamente intelectualista de la percepción artística contradice directamente la experiencia de los más cercanos amantes del arte a la definición legítima; la adquisición de cultura legitimada por familiarización insensible dentro del círculo familiar tiende a favorecer una experiencia encantada de cultura la cual implica olvidar la adquisición y los instrumentos de la apropiación. La experiencia del placer estético puede ir de par con el malentendido etnocéntrico que produce la aplicación de un código impropio. Así, la mirada 'pura' que lleva sobre las obras el espectador cultivado de hoy no tiene nada o poco en común con 'la mirada moral y espiritual' de los hombres del Quattrocento, es decir, el conjunto de disposiciones a la vez cognitivas y evaluativas que estaban al principio de su percepción del mundo y de su percepción de la representación pictórica del mundo: preocupados, como lo muestran los contratos, de tener por su dinero, los clientes de los Filippo Lippi, Domenico Ghirlandaio o Piero della Francesca invertían en las obras de arte las disposiciones mercantiles de hombres de negocios diestros al cálculo inmediato de las cantidades y de los precios, recurriendo, por ejemplo, a criterios de apreciación sorprendentes, como la carestía de los colores — que coloca el oro y el azul de ultramar en la cima de la jerarquía³.

La mirada es un producto de la historia reproducida por la educación. Esto es propio del modo de percepción artística ahora aceptada como legítima, es decir, la disposición estética, la capacidad para considerar por y para ellos mismos, forma antes que como función, no sólo los trabajos designados para tal aprehensión, esto es, trabajos legítimos de arte, pero todo en el mundo, incluyendo objetos culturales los cuales no son aun consagrados —tal como, en un momento, artes primitivas, o, actualmente, fotografía popular o Kitsch— y objetos naturales. La mirada 'pura' es una invención histórica enlazada a la emergencia de un campo autónomo de producción artística, esto es, un campo capaz de imponer sus propias normas sobre ambos: la producción y el consumo de sus trabajos⁴. El que un arte, como toda la pintura post-impresionista, sea el producto de una intención artística, que mantenga la primacía del modo de representación sobre el objeto de representación, exige categóricamente una atención a la forma que el arte anterior sólo demandaba condicionalmente.

² E. Panofsky, "Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art", *Meaning in the Visual Arts*, New York, Doubleday and Co, 1995, p.28.

³ Cf. M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford, Oxford University Press, 1972.

⁴ Cf. P. Bourdieu, "Le marche des biens symboliques, *L'année sociologique*, Vol. 22, 1971, pp. 49-126; *Éléments d'une théorie sociologique de la perception artistique*, *Revue internationale des sciences sociales*, XX, 4, 1968, pp. 640-664 [Traducción al castellano: "Elementos de una teoría de la percepción artística", en *Sociología del arte*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 43-80.].

La intención pura del artista es que del productor que intenta ser autónomo, es decir, enteramente el amo de su producto, tiende a rechazar no sólo los programas impuestos *a priori* por eruditos [scholars] y copistas [scribes], pero también —siguiendo la vieja jerarquía del hacer y decir— las interpretaciones (sobrepuestas *a posteriori*) sobre su trabajo. La producción de un ‘trabajo abierto’, intrínseca y deliberadamente polisémico, puede, así, ser entendido como la etapa final en la conquista de la autonomía artística por poetas y, siguiendo esos pasos, por pintores, quienes hace tiempo estuvieron confiados en escritores y esos trabajos de ‘enseñar’ e ‘ilustrar’. El defender la autonomía de producción es para dar primacía, por la cual el artista es amo, esto es, forma, manera, estilo, todo menos el ‘sujeto’, el referente externo, el cual supone subordinación a funciones-aun si lo único más elemental, que de representación, significación, dice algo. También significa una negativa a reconocer cualquier otra necesidad más que se inscribe en la tradición específica de la disciplina artística en cuestión: el librarse de un arte que reproduzca el modo de ser natural de un arte que imite al arte, derivando de su propia historia la fuente exclusiva de sus experimentos y aun de su rompimiento con la tradición. Un arte en creciente aumento exige incluir la referencia a su propia historia para ser percibida históricamente; invita ser referido no a un referente externo, lo representado o designado [como] ‘realidad’, pero al universo de pasados y presentes trabajos de arte. Como producción artística, en que es generada en un campo, la percepción estética es históricamente necesaria dado que es diferencial, relacional, solícita a las divergencias que hacen estilos. Como el así llamado pintor ingenuo quien, operando fuera del campo y de sus tradiciones específicas, permanece externo a la historia del arte, el espectador ‘ingenuo’ no puede conseguir un alcance específico de trabajos de arte los cuales sólo tienen significado o valor-en relación a la historia específica de una tradición artística. La disposición estética demandada por los productos de un campo de producción altamente autónomo es inseparable de una competencia cultural específica. Esta cultura histórica funciona como principio de pertinencia el cual permite a uno identificar, entre los elementos ofrecidos a la mirada, todas las características distintivas y sólo aquello, para referirse a ello, conciente o inconscientemente, al universo de alternativas posibles. Este dominio es, para la mayor parte, adquirido simplemente por contacto con trabajos de arte-que es, a través de un análogo aprendizaje implícito a los que lo hacen posible para reconocer caras familiares sin reglas específicas o criterios-y ello, generalmente se queda en un nivel práctico: es que se hace posible para identificar al identificar estilos, es decir, modos de expresión característicos de un periodo, una civilización o una escuela, sin tener que distinguir siquiera claramente, o explícitamente la condición, las características que constituyen su originalidad. Todo parece indicar que aun entre valores profesionales el criterio que define las propiedades estilísticas de los ‘trabajos típicos’, sobre los cuales todas sus opiniones son basadas, por lo general queda implícito.

La pura mirada implica un rompimiento con la actitud ordinaria hacia el mundo, la cual, dadas las condiciones en las que ésta es llevada a cabo, es también una separación social. Ortega y Gasset puede ser creído cuando le atribuye al arte moderno un rechazo sistemático de todo lo que es ‘humano’, es decir, genérico, común opuesto en cuanto a distintivo, o distinguido-a saber, las pasiones, emociones y sentimientos que la gente ‘ordinaria’ confiere a sus vidas ‘ordinarias’. Esto es como si la ‘estética popular’ (las comillas son aquí para indicar que esto es una estética ‘en sí mismo’ no ‘para sí mismo’) estuviera basada sobre la afirmación de la continuidad entre arte y vida, la cual

implica la subordinación de la forma a la función. Esto es visto claramente en el caso de la novela y especialmente del teatro donde el público popular desecha cualquier clase de experimentación formal y todos los efectos que, para introducir una distancia de las convenciones aceptadas (respecto al decorado, trama etc.), tiende a distanciarse del espectador, previniéndose de una representación confusa e identificado plenamente con los personajes (Estoy pensando en la 'alienación' Brechtiana o la disrupción de la trama en la Nueva Novela. En comparación con la indiferencia y desinterés que la teoría estética recuerda como el único camino de reconocimiento al arte para que sea así, esto es, autónomo, *selbstanding*, la 'estética popular' ignora o rechaza la negativa de suposición 'ligera' y goce 'vulgar', una negativa que es la base de la prueba para experimentos formales. Y las opiniones personales de los pintores o fotógrafos se originan de una estética (en pies esto es un ethos) la cual es la oposición exacta de la estética Kantiana. Mientras que, en orden para alcanzar la especificidad del juicio estético, Kant pugna por distinguir que el que satisfaga del que agrada y, más generalmente, en distinguir desinteresadamente, el único garante de la calidad específicamente estética de contemplación, según el interés de la razón la cual define el Bien, gente de la clase trabajadora cuenta con cada imagen para desempeñar específicamente una función, si sólo quienes de un signo, y sus juicios hacen referencia, a menudo explícitamente, a las normas de moralidad o amabilidad. Ya sea que rechazando o elogiando, su apreciación tiene siempre una base ética.

La prueba popular se aplica de los esquemas del ethos, las cuales permanecen en las circunstancias ordinarias de la vida, para legitimar los trabajos del arte, y de este modo ejerce una reducción sistemática de las cosas del arte a las cosas de la vida. La mera seriedad (o ingenuamente) de la cual esta prueba se invierte en ficciones y representaciones se muestra un contrario que la prueba pura ejerce una suspensión de la implicación 'ingenua' que es una dimensión de una relación 'casi-lúdica' con las necesidades del mundo. Los intelectuales podrían ser dichos para creer en la representación-literatura, teatro, pintura-más que en las cosas representadas, mientras que la gente cuenta principalmente con representaciones y las convenciones que los gobiernan para permitirles que crean 'ingenuamente' en las cosas representadas. La estética pura se arraiga en una ética, o más bien, en un ethos de la distancia electiva de las necesidades del mundo social y natural, las cuales pueden tomar la forma de agnosticismo moral (visible cuando la transgresión ética se vuelve un partido artístico) de un esteticismo que representa la disposición estética como un principio universalmente válido y se toma la negación burguesa del mundo social a su límite. La separación de la mirada fija pura no puede ser disociada de una disposición general hacia el mundo que es el producto paradójico del condicionamiento por una vida de necesidades económicas negativas de bienestar que tiende a inducir una distancia activa de la necesidad.

Aunque obviamente el arte ofrezca las más grande promesa para la disposición estética, ahí no es área de práctica en la cual el propósito de purificación, refinamiento y sublimación de necesidades primarias e impulsos no pueden afirmarse así mismos en ninguna área en la que la estilización de la vida, que es, la primacía de la función excesiva de las formas, de la materia excesiva de la manera, no se producen los mismos efectos. Y nada es más distintivo, más distinguido que la capacidad para conferir estatus estético sobre objetos que son banales o 'aun' comunes (porque las personas 'comunes'

los hacen suyos propios, especialmente para propósitos estéticos), o la habilidad para emplear los principios de una estética ‘pura’ para las mayores preferencias de la vida diaria, por ejemplo, al cocinar, al vestir o decorar, revirtiendo completamente la disposición popular que anexa la estética a la ética.

De hecho, a través de las condiciones económicas y sociales cuál presuponen, los diferentes caminos concernientes a las realidades y ficciones, de creencia en ficciones y de las realidades que simulan, con más o menos distancia e independencia, están muy cercanamente ligado a la posible diferente posición en el espacio social y, consecuentemente, prosiga arriba, con los sistemas de disposiciones (habitus) características de las diferentes clases y fracciones de clase. El gusto se clasifica, y se clasifica el clasificador. Sometido socialmente, clasificado por sus clasificaciones, distinguidos así mismos por las distinciones que hacen, entre lo bello y lo feo, lo distinguido y lo vulgar, en las que su posición dentro de clasificaciones objetivas es expresada o traicionada. Y el análisis estadístico de hecho muestra que oposiciones similares dentro de la estructura para aquellos encontrados dentro de prácticas culturales también aparecen en hábitos de comida. La antítesis entre calidad y cualidad, sustancia y forma, corresponde a la oposición, ligada a diferentes distancias de la necesidad, entre la prueba de necesidad, cual sabores de mayor ‘satisfacción’ y la mayoría de los alimentos económicos, y la prueba de libertad —o lujo— que traslada el énfasis a la manera (de presentar, servir, comer, etc.) y tiende al uso de formas estilizadas para negar la función.

La ciencia del gusto y del consumo cultural se inicia con una trasgresión que no está en un camino estético. Tiene que abolir el límite sagrado que hace de la cultura legítima un universo separado en orden al descubrimiento de las relaciones inteligibles que aparentemente, unen ‘selecciones’ inconmensurables, tal como preferencias en música y alimentos, pintura y deporte, literatura y peinados. Esta reintegración bárbara del consumo estético dentro del mundo del consumo ordinario anula la oposición, la cual ha sido la base de la estética suprema, desde Kant, entre la ‘prueba de sentido’ y la ‘prueba de reflexión’, y entre el placer fácil, placer reducido a un placer de los sentidos, y sentido puro, placer purificado de placer, el cual está predispuesto a convertirse en un símbolo de excelencia moral y en una medida de la capacidad para la sublimación la que define verdaderamente al hombre humano. La cultura resultante de esta división mágica es sagrada. (La consagración cultural confiere, de hecho, sobre los objetos, personas y situaciones tratadas, una especie de fomento ontológico semejante a la transubstanciación. Prueba de ello lo podemos hallar en las dos siguientes citas, que pudieron casi haber estado escritas para el deleite de los sociólogos:

‘Qué me pulsó más que esto: nada podría ser obsceno en la puesta en escena de nuestro teatro principal, y de las bailarinas de la Ópera, aun como bailarines desnudos, sílfides, trasgos o Bachea, conserven una pureza inviolable.’⁵

‘Hay posturas obscenas: la cópula estimulante que ofende el ojo. Claramente, esto es imposible de aprobar, aunque la interpolación de tales gestos en las rutinas dancísticas le dé una calidad simbólica y estética que está ausente de las escenas íntimas del cine cotidiano que hace alarde ante los ojos de sus espectadores’ ... En cuanto a la escena del desnudo, ¿qué puede uno decir, a menos que sea breve y teatralmente no muy eficaz?

⁵ O. Merlín, “Mlle Thibon dans la vision de Marguerite, *Le Monde*, 9-2-1965.

No diré que es casto o inocente, por nada comercial puede ser tan descrito. Digamos que no es tan aturdidor, y que la principal objeción es que se tenga como un truco de taquilla.... Falta a la desnudez de *Hair* al ser simbólico'⁶.

La negación de lo más bajo, poco fino, vulgar, venal, servil en un mundo, goce-natural, que constituye la esfera sagrada de la cultura, implica una afirmación de la superioridad de aquellos quienes pueden ser satisfechos con los placeres sublimados, refinados, desinteresados, gratuitos, distinguidos, por siempre cercados al profano. Ello se debe a que el arte y el consumo cultural están predispuestos, consciente y deliberadamente, o no, para cumplir una función social de legitimación de las diferencias sociales.

Traducción a cargo de Óscar Martínez Gómez
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales / Sociología
<idioteke@gmail.com>

⁶ F. Chenique, "Hair est-il immoral?", *Le Monde*, 28-1-70.