

PIERRE BOURDIEU

La distinción

Criterio y bases sociales
del gusto

taurus


SÍGUENOS EN
me gustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |



PRIMERA PARTE

CRÍTICA SOCIAL DEL JUICIO DE GUSTO

«... y en estos momentos aún no sabemos si la vida cultural puede sobrevivir a la desaparición de la servidumbre».
A. BESANÇON, *Être russe au XIXème siècle*



1

TÍTULOS Y CUARTELES DE NOBLEZA CULTURAL

Existen pocos casos en los que la sociología se parezca tanto a un psicoanálisis social como aquel en que se enfrenta a un objeto como el gusto, una de las apuestas más vitales de las luchas que tienen lugar en el campo de la clase dominante y en el campo de la producción cultural. No solo porque el juicio de gusto sea la suprema manifestación del *discernimiento* que, reconciliando el entendimiento y la sensibilidad, al pedante que comprende sin sentir y al mundano que disfruta sin comprender, define al hombre consumado. No solo porque todos los convencionalismos designen de antemano el proyecto de definir este indefinible como una manifestación evidente del filisteísmo(1): tanto el convencionalismo universitario que, desde Riegl y Wölfflin a Elie Faure y Henri Focillon, y desde los más académicos comentaristas de los clásicos a los semiólogos vanguardistas, impone una lectura formalista de la obra de arte, como el convencionalismo mundano que, al hacer del gusto uno de los índices más seguros de la verdadera nobleza, no puede concebir que se lo relacione con cualquier otra cosa que no sea el gusto mismo.

La sociología se encuentra aquí en el terreno por excelencia de la negación de lo social. No le basta con combatir las evidencias primarias; con relacionar el gusto, ese principio increado de toda «creación», con las condiciones sociales en las que se produce, sabiendo que los mismos que se enseñan en rechazar la evidencia de la relación entre el gusto y la educación, entre la cultura en el sentido de estado de lo que es cultivado y la cultura como acción de cultivar, se sor-

prenderán de que pueda emplearse tanto trabajo para probar científicamente esta evidencia. Le es preciso aún examinar atentamente esta relación que solo en apariencia es autoexplicativa, y buscar la razón de la paradoja que pretende que la relación con el capital escolar⁽²⁾ permanezca igual de fuerte en los dominios que la escuela no enseña. Y ello sin poder nunca contar por completo con el arbitraje positivista de lo que llamamos «hechos»: detrás de las relaciones estadísticas entre el capital escolar o el origen social y tal o cual saber, o tal o cual manera de utilizarlo, se ocultan relaciones entre grupos que mantienen a su vez relaciones diferentes, e incluso antagónicas, con la cultura, según las condiciones en las que han adquirido su capital cultural y los mercados en los que pueden obtener de él un mayor provecho. Pero no hemos acabado con las evidencias: es a la propia interrogación a la que es preciso interrogar —es decir, a la relación con la cultura que *tácitamente* privilegia— a fin de establecer si una modificación del contenido y de la forma de la interrogación no bastaría para determinar una transformación de las relaciones observadas. No salimos, pues, del juego cultural; y no existe ninguna probabilidad de objetivar la verdad del mismo si no es a condición de objetivar, lo más completamente posible, las propias operaciones a las que es obligado recurrir para realizar esta objetivación.

De te fabula narratur. Este recordatorio va dirigido no solo al lector sino también al sociólogo. Paradójicamente, los juegos culturales están protegidos contra la objetivación por todas las objetivaciones parciales a las que mutuamente se someten todos los agentes comprometidos en el juego: los doctos no pueden aceptar la verdad de los mundanos si no renuncian a llegar a comprender su propia verdad; y lo mismo ocurre con sus adversarios. La misma ley de lucideces y cegueras cruzadas rige el antagonismo entre los «intelectuales» y los «burgueses» (o sus portavoces en el campo de la producción cultural). Y no basta con tener en la mente la función que la cultura legítima cumple en las relaciones de clase para tener la seguridad de poder evitar la imposición de una u otra de las representaciones interesadas de la cul-

tura que los «intelectuales» y los «burgueses» indefinidamente se lanzan unos a otros. Si la sociología de la producción y de los productores culturales nunca hasta el momento ha escapado al juego de las imágenes antagónicas, en el que «intelectuales de derecha» e «intelectuales de izquierda», según la taxonomía vigente, someten a sus adversarios y a sus estrategias a una reducción objetivista, tanto más fácil cuanto más interesada, es porque la explicitación está condenada a seguir siendo *parcial*, y por consiguiente falsa, mientras excluya la comprensión del punto de vista a partir del cual se enuncia, o sea, la construcción del *juego en su conjunto*: solamente en el campo de posiciones se definen tanto los intereses genéricos asociados al hecho de participar en el juego como los intereses específicos ligados a las diferentes posiciones, y, a través de ellos, la forma y el contenido de las posturas en las que se expresan estos intereses. A pesar de la apariencia de objetividad, la «sociología de los intelectuales», que es tradicionalmente el quehacer de los «intelectuales de derecha», y la crítica del «pensamiento de la derecha», que incumbe de preferencia a los «intelectuales de izquierda», no son otra cosa que agresiones simbólicas que se dotan de una eficacia suplementaria cuando toman el aspecto de la impecable neutralidad de la ciencia. Ambas se ponen tácitamente de acuerdo para dejar oculto lo esencial, es decir, la estructura de las posiciones objetivas que está en el origen, entre otras cosas, de la visión que los ocupantes de cada posición puedan tener de los ocupantes de las otras posiciones, y que confiere su forma y su fuerza propias a la propensión de cada grupo a tomar y a dar la verdad parcial de un grupo como la verdad de las relaciones objetivas entre los grupos.

Con vistas a conseguir determinar cómo la disposición cultivada y la competencia cultural, aprehendidas mediante la naturaleza de los bienes consumidos y la manera de consumirlos, varían según las categorías de los agentes y según los campos a los cuales aquellas se aplican, desde los campos más legítimos, como la pintura o la música, hasta los más libres, como el vestido, el mobiliario o la cocina, y, den-

tro de los campos legítimos, según los «mercados» —«escolar» o «extraescolar»— en los que se ofrecen, se establecen dos hechos fundamentales: por una parte, la fuerte relación que une las prácticas culturales (o las opiniones aferentes) con el capital escolar (medido por las titulaciones obtenidas) y, secundariamente, con el origen social (estimado por la profesión del padre); y, por otra parte, el hecho de que, a capital escolar equivalente, el peso del origen social en el sistema explicativo de las prácticas y de las preferencias se acrecienta a medida que nos alejamos de los campos más legítimos[1].

Cuanto más aumenta el reconocimiento por el sistema escolar de las competencias medidas, las técnicas empleadas para medirlas son también más «escolares», aumentando asimismo el grado de relación entre el resultado y la titulación académica que, en tanto que indicador más o menos adecuado del número de años de inculcación escolar, garantiza el capital cultural de forma más o menos completa, según que este sea heredado de la familia o adquirido en la escuela, y que, en consecuencia, es un indicador desigualmente adecuado de este capital. La más alta correlación entre el resultado y el capital escolar como capital cultural reconocido y garantizado por la institución escolar (que es muy desigualmente responsable de su adquisición) se observa cuando, con la pregunta sobre los compositores de una serie de obras musicales, la interrogación toma la forma de un ejercicio muy académico[2] sobre conocimientos muy próximos a los que enseña la institución escolar y sólidamente reconocidos en el mercado escolar.

El 67 % de los poseedores de un CEP(3) (certificado de educación primaria) o de un CAP (certificado de aptitud profesional) no pueden identificar más de dos compositores (entre dieciséis obras), frente al 45 % de los poseedores de un BEPC (diploma de estudios del primer ciclo de la enseñanza secundaria), al 19 % de los bachilleres, al 17 % de los que han pasado por una pequeña escuela(4) o han comenzado estudios superiores, y solo al 7 % de los poseedores de una titulación igual o superior a la licenciatura. Mientras que ninguno de los obreros o empleados encuestados es capaz de identificar por lo menos doce de los compositores de las dieciséis obras propuestas, el 52 % de los productores artísticos y de los profesores encuestados (y el 78 % si nos referimos solo a los profesores de enseñanza superior) consiguen hacerlo.

El porcentaje de los que «no contestan» a la pregunta sobre los pintores o sobre las obras musicales preferidas depende también estrechamente del nivel de instrucción, contraponiendo fuertemente la clase dominante a las clases populares, los artesanos y los pequeños comerciantes. Sin embargo, como en este caso el hecho de responder o no depende sin duda tanto de las disposiciones como de la pura competencia, la pretensión cultural característica de la nueva pequeña burguesía —cuadros medios del comercio, miembros de los servicios médico-sociales, secretarías, intermediarios culturales— encuentra una ocasión para expresarse. De igual forma, la escucha de las cadenas de radio más «cultas», France-Musique y France-Culture, y de las emisiones musicales o culturales, la posesión de un tocadiscos, la audición de discos (sin precisión de géneros, lo que reduce la importancia de las diferencias), las visitas a los museos y el nivel de competencia en pintura, características que están muy relacionadas entre sí, obedecen a la misma lógica y, estrechamente ligadas al capital escolar, jerarquizan brutalmente las diferentes clases y fracciones de clase (variando en sentido inverso la escucha de *variétés*). Para unas actividades que, como la práctica de un arte plástico o de un instrumento musical, suponen un capital cultural adquirido, como es lo más frecuente, fuera de la escuela, e independiente (relativamente) del grado de titulación académica, la correlación, muy fuerte, con la clase social se establece por mediación de la trayectoria social (lo que explica la particular posición de la nueva pequeña burguesía).

Cuanto más nos dirigimos hacia los campos más legítimos, como la música y la pintura, y, ya dentro de estos universos, jerarquizados según su grado modal de legitimidad, hacia ciertos géneros o hacia ciertas obras, tanto más las diferencias de capital escolar se encuentran asociadas con diferencias importantes en los conocimientos y en las preferencias: las diferencias entre la música clásica y la canción se doblan con diferencias que, producidas según los mismos principios, separan en el interior de cada una de aquellas los géneros, como la ópera y la opereta, el cuarteto y la sinfonía; las épocas, como la música contemporánea y la música antigua; los autores, y, por último, las obras; de este modo, entre las obras musicales, *El clavecín bien temperado* y el *Concierto para la mano izquierda* (los cuales veremos que se distinguen por los modos de adquisición y de consumo que suponen) se contraponen a los valsos de Strauss y a *La danza del sable*, músicas devaluadas, ya sea por su pertenencia a un género inferior («la música ligera»), ya sea por el hecho de su divulgación (al remitir la dialéctica de la distinción y de la pretensión al «arte medio», devaluando las obras de arte legítimas que se «vulgarizan»)[3], así como, en el campo de la canción, Brassens o Ferré se oponen a Guétary y a Petula Clark, correspondiendo estas diferencias, en los dos casos, a las diferencias en el capital escolar[4] (véase tabla 1).

TABLA 1. Preferencias en materia de canción y de música

Pertenencia a clase	Titulación	Guétary	P. Clark	Brassens	Ferré	El bello Danubio azul	La danza del sable	El clavecín bien temperado	El concierto para la mano izquierda
Clases populares	sin tit., CEP, CAP	33	31	38	20	65	28	1	–
	BEPC y más	17	17	61	22	62,5	12,5	–	–
Clases medias	sin tit., CEP, CAP	23	29	41	21	64	26	1,5	1,5
	BEPC y más, de las cuales:	12,5	19	47,5	39	27	16	8	4
	—BEPC, bachillerato	12	21	46,5	39	31	17,5	5	4
	—estudios superiores	17	9	54	39	3	5	21	4
Clases superiores	sin tit., CEP, CAP	16	44	36	12	17	21	8	8
	BEPC y más, de las cuales:	5	17	74	35	16	8	15	13
	—BEPC, bachillerato	8,5	24	65	29	14	11	3	6
	—estudios superiores, de los cuales:	4	14,5	77	39	16,5	7	19	15
	• pequeña escuela	5	20	73,5	32	19,5	5,5	10	18
	• licenciatura	4,5	17	73	34,5	17	9,5	29,5	12
	• agregación, gran escuela	–	3	90	49,5	11,5	3	29,5	12

Para los efectivos, véase la tabla 3.

Esta tabla se lee así: de 100 sujetos que pertenecen a las clases populares, poseedores del CEP, del CAP o que no tienen ninguna titulación, 33 citan a Guétary, 31 a Petula Clark, entre los tres cantantes que prefieren (en una lista de doce cantantes); 65 citan *El bello Danubio azul*, 28 *La danza del sable*, entre las tres obras musicales que prefieren (en una lista de dieciséis obras musicales).

Es decir, que de todos los objetos que se ofrecen a la elección de los consumidores, no existe ninguno más *enclausante* (5) que las obras de arte legítimas, que, globalmente distintivas, permiten la producción de distinciones al infinito, gracias al juego de las divisiones y subdivisiones en géneros, épocas, maneras, autores, etcétera. En el universo de los gustos singulares que pueden ser reengendrados por particiones sucesivas, pueden distinguirse así, si nos atenemos a las oposiciones más importantes, tres universos de gustos que se corresponden en gran medida con los niveles escolares y con las clases sociales: el gusto «legítimo» es decir, el gusto por las obras legítimas, que están representadas aquí por *El clavecín bien temperado* (véase gráfico 1, histograma 1), *El arte de la fuga*, el *Concierto para la mano izquierda*, o,

en pintura, por Brueghel o Goya, y a las cuales los más infalibles estetas pueden asociar las más legítimas entre las obras de arte en vías de legitimación, el cine, el jazz o incluso la canción (como en este caso Léo Ferré y Jacques Douai), aumenta con el nivel escolar, hasta lograr su frecuencia más alta en las fracciones de la clase dominante más ricas en capital escolar; el gusto «medio», que reúne las obras menores de las artes mayores, como en este caso la *Rapsodia en blue* (véase gráfico 1, histograma 2), la *Rapsodia húngara*, o, en pintura, Utrillo, Buffet o incluso Renoir, y las obras más importantes de las artes menores, como, en materia de canción, Jacques Brel y Gilbert Bécaud, es más frecuente en las clases medias que en las clases populares o que en las fracciones «intelectuales» de la clase dominante; y, por último, el gusto «popular», representado aquí por la elección de obras de la música llamada «ligera» o de música culta desvalorizada por la divulgación, como *El bello Danubio azul* (véase gráfico 1, histograma 3), *La Traviata*, *La Arlesiana*, y, sobre todo, por la elección de canciones totalmente desprovistas de ambición o de pretensiones artísticas, como las de Mariano, Guétary o Petula Clark, encuentra su frecuencia máxima en las clases populares y varía en razón inversa al capital escolar (lo que explica que sea un poco más frecuente en los patronos de la industria o del comercio, o incluso en los cuadros superiores, que en los maestros de enseñanza primaria y en los intermediarios culturales)[5].

TÍTULOS DE NOBLEZA CULTURAL

Una relación tan estrecha como la que de esta forma se establece entre el capital escolar (medido por el nivel de instrucción) y unos conocimientos o prácticas en campos tan ajenos a la enseñanza escolar como la música o la pintura, por no hablar del jazz o del cine, plantea en su más alto grado, como es la relación entre la frecuentación de museos y la titulación académica, la cuestión de su propia significación, es decir, de la identidad real de los dos términos impli-

cados, que se definen en su propia relación: la relación estadística manifiesta y oculta a la vez una relación semántica que contiene la verdad de aquella. Nada se ha explicado, nada se ha comprendido, cuando se ha llegado a establecer la existencia de una fuerte correlación entre una variable llamada independiente y una variable llamada dependiente: mientras no se haya determinado lo que *designa* en cada caso particular, es decir, en cada relación particular, cada uno de los términos de la relación (por ejemplo, el nivel de instrucción y el conocimiento de los compositores), la relación estadística, por muy grande que sea la precisión con que pueda determinarse numéricamente, sigue siendo un puro dato, desprovisto de sentido. Y la semicompreensión «intuitiva» con la que corrientemente nos damos por contentos en tales casos, haciendo recaer el esfuerzo en el afinamiento de la medida de la «intensidad» de la relación, se conjuga con la *ilusión de la constancia* de las variables, o de los factores resultantes de la *identidad nominal* de los indicadores o de los términos que los designan, para impedirnos interrogar a los términos implicados, «indicadores» que no se sabe qué es lo que indican, acerca del sentido que toman en la relación considerada y que reciben de esta misma relación.

Gráfico 1. Distribución, según la fracción de clase, de las preferencias sobre tres obras musicales



Son los dos términos de la relación lo que es necesario examinar en cada caso: la variable independiente —profesión, sexo, edad, profesión del padre, etcétera—, por medio de la cual pueden expresarse unos efectos muy diferentes, y la variable dependiente, mediante la cual pueden predecirse disposiciones que varían mucho según las clases resultantes de las variables independientes. De esta forma, para inter-

pretar adecuadamente las diferencias observadas, entre las clases o en el seno de la misma clase, en la relación con las diferentes artes legítimas —pintura, música, teatro, literatura, etcétera—, será preciso analizar en su totalidad los usos sociales, legítimos o ilegítimos, a los que se presta cada una de las artes, de los géneros, de las obras o de las instituciones consideradas. Si, por ejemplo, no existe nada que permita tanto a uno afirmar su «clase» como los gustos en música, nada por lo que se sea tan infaliblemente calificado, es sin duda porque no existen prácticas más enclasantes, dada la singularidad de las condiciones de adquisición de las correspondientes disposiciones, que la frecuentación de conciertos o el dominio de un instrumento de música «noble» (menos generalizados, permaneciendo constante todo lo demás, que la frecuentación del teatro, de los museos o incluso de las galerías de arte). Pero ocurre también que la exhibición de «cultura musical» no es un alarde cultural como los otros: en su definición social, la «cultura musical» es otra cosa que una simple suma de conocimientos y experiencias unida a la aptitud para hablar sobre ella. La música es la más espiritualista de las artes del espíritu y el amor a la música es una garantía de «espiritualidad». Basta con acordarnos del extraordinario valor que en la actualidad confieren al léxico de la «escucha» las versiones secularizadas (por ejemplo, las psicoanalíticas) del lenguaje religioso. Como lo demuestran las innumerables variaciones sobre el alma de la música y la música del alma, la música tiene mucho que ver con la «interioridad» («la música interior») más «profunda» y no existen conciertos que no sean espirituales... Ser «insensible a la música» representa, sin duda, para un mundo burgués que piensa su relación con el pueblo basándose en el modo de relacionarse el alma y el cuerpo, algo así como una forma especialmente inconfesable de grosería materialista. Pero esto no es todo. La música es el arte «puro» por excelencia; la música no dice nada y no tiene *nada que decir*; al no tener nunca una función expresiva, contrasta con el teatro, que, incluso en sus formas más depuradas, sigue siendo portador de un mensaje social y no puede «traspasar las