



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y
SOCIALES



LA CONSTRUCCIÓN SOCIAL DEL GUSTO.

La distinción en el proceso civilizatorio

TESIS
que para obtener el grado de
Licenciada en Sociología
p r e s e n t a
Claudia Tania Rivera Mendoza

Asesor: Héctor Vera

Ciudad de México, 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

si existe alguna jerarquía reconocida entre nuestras facultades, si hay algunas a las que atribuyamos una especie de primacía y que debemos, por esta razón, desarrollar más que las otras, no es que esa dignidad le sea intrínseca; no es que la naturaleza misma les haya atribuido siempre ese rango eminente; sino que esas facultades tienen para la sociedad un valor más alto. Y, como la escala de estos valores cambia necesariamente con las sociedades, esta jerarquía no ha permanecido nunca la misma en dos momentos distintos de la historia. Ayer, era el valor el que ocupaba el primer plano, con todas las facultades que implica la virtud militar; hoy día, es el pensamiento y es la reflexión: mañana será quizás la finura del gusto, la sensibilidad para las cosas del arte

Émile Durkheim

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN | 11

I. PRIMEROS PASOS | 21

1899. La propuesta de Thorstein Veblen.

1911. La propuesta de Georg Simmel.

1931. La propuesta de Levin Schücking.

II. EL REFINAMIENTO DEL GUSTO: EL LEGADO NO RECONOCIDO DE NORBERT ELIAS | 57

1929. Sobre el arte primitivo.

1933. La sociedad cortesana.

1935. Estilo kitsch y época kitsch.

1936. El proceso de la civilización.

1970. Sobre el arte africano.

Retazos de los años 70 y principios de los 80.

1987. El destino de la lírica alemana del barroco.

Gimnasia mental. A propósito de Norbert Elias

III .PIERRE BOURDIEU. LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS: CONTINENTES DE LOS GUSTOS | 107

1974. Alta costura y alta cultura.

1979. La distinción.

1980. Los creadores y los gustos.

1992. Las reglas del arte.

CONCLUSIONES | 137

BIBLIOGRAFÍA | 143

INTRODUCCIÓN

I was happy in the haze of a drunken hour
but heaven knows I'm miserable now
I was looking for a job and then I found a job
and heaven knows I'm miserable now
In my life
Why do I give valuable time
to people who don't care if I live or die?

The Smiths

Las sociedades actuales se caracterizan por el aumento y diversidad de alternativas para resolver una situación o problema, ya sea el simple hecho de componer el auto averiado (en el taller que está cerca de la oficina, con el mecánico que arreglaba el coche de la familia, llevarlo a la agencia de seguros o intentar componerlo uno mismo), elegir una lavadora (automática o manual, con secadora y diferentes ciclos de secado, etcétera) o escoger un proyecto de vida (casarse por la iglesia o por el civil, vivir en unión libre o ser soltero).

Se podrá argumentar que el área en la que podemos tomar decisiones es pequeña comparada con las múltiples rutinas que envuelven nuestros días, que —por fortuna— las rutinas nos alejan del vértigo de estar decidiendo a cada instante, y que decidimos entre un detergente y otro por mera costumbre y hábito; que las preferencias se vuelven elecciones sólo si se pregunta por qué elegimos una cosa y no otra; que las elecciones entre una cosa y otra no siempre conllevan una disertación o búsqueda de motivos y explicaciones de nuestra decisión; que eso de decidir no es un acto de libertad pues muchas veces nos vemos obligados a hacer las cosas (si no trabajo no puedo subsistir; debo usar condón si no quiero enfermarme o tener hijos); y,

además, que si acaso podemos manifestar nuestras preferencias sin ninguna coerción, no podríamos encontrar ninguna explicación razonable para nuestras preferencias porque son, finalmente, una cuestión de gusto.

Aún con todas estas argumentaciones, muchas de ellas ciertas, en la vida diaria constantemente manifestamos nuestras preferencias entre sabores (de helados, de pastas dentales), colores (de vestidos, de muebles, de jabones), formas (de zapatos, de vestidos o de envolturas), olores (de perfumes, detergentes, o champús) e incluso proyectos de vida (credos religiosos, partidos políticos, profesiones, uniones amistosas y amorosas). Para Peter Berger y Thomas Luckmann esta vivencia de constante elección es una característica de las sociedades modernas, pues

Las dos instituciones centrales de la sociedad moderna impulsan esta transición desde la posibilidad de elección hasta la obligación de escoger: la economía de mercado y la democracia. Ambas se fundan en la agregación de decisiones individuales y ellas mismas fomentan un proceso continuo de elección y selección. El *ethos* de la democracia transforma la elección en un derecho humano fundamental.¹

Así, las discusiones sobre la eutanasia, el aborto o la clonación despiertan grandes pasiones porque lo que se pone sobre la mesa es la posibilidad de elegir sobre la vida y la muerte. Algunos dirán que está bien elegir entre un postre y otro, incluso entre un chico y una chica, pero no sobre la muerte o la vida; otros dirán que incluso sobre estos temas el hombre tiene derecho a elegir. ¿Por qué resulta ampuloso decir que la elección entre la vida y la muerte es una cuestión de gusto?, ¿cuáles son cuestiones de gusto y cuáles no?, ¿por qué la gente elige lo que elige?

Bajo esta imagen de las elecciones y el derecho a elegir pudiera asomarse la idea del individuo omnisciente que se basta así mismo y a su voluntad. Esto no es así. El hombre necesita transformar el mundo en el que vive para subsistir. Esta capacidad de transformación no la realiza solo (para que se reproduzcan los humanos son necesarios al

¹ Peter Berger y Thomas Luckmann, *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 86.

menos dos), la lleva a cabo junto a otros.² Las acciones (transformaciones del mundo) tienen sentido en tanto solucionan problemas, es decir, pasan a la posteridad en tanto resuelven cuestiones existenciales o espirituales; los problemas nacen de las relaciones con otros. Las acciones de los hombres, al desarrollarse frente a otras, son influidas e influyentes, es decir, la acción de los hombres tiene la característica de producir consecuencias que rebasan la volición individual.

Las acciones con sentido, es decir, las formas en que se solucionan problemas en la vida, quedan almacenados; esto es, las acciones que se objetivan —que han pasado a la posteridad y que encontramos en frases como “mi abuela decía”— se convierten en saberes accesibles a otros hombres que guían su acción en el mundo sin necesidad de que ellos pasen por una disertación: es un conocimiento que se da por supuesto.

Lo que sucede en las sociedades modernas es que existen diversas maneras de solucionar problemas y el área de aquello que se da por sentado, que no se cuestiona porque-sólo-es, queda reducido a un espacio muy pequeño. La reducción del mundo dado por supuesto se debe a la interacción entre grupos con visiones del mundo diferentes y a que los vínculos que establecen no son regulados por un sentido de la vida sino por un sentido objetivo; de aquí que se les nombre como sociedades plurales. Esta interacción no regulada entre grupos sociales distintos se debe a los llamados procesos de modernización, donde se han ido diferenciando y especializando esferas de la vida, como la economía o la política, por ejemplo.

La integración de nuestra propia vida en un sistema de valores supraordinales puede materializarse sólo en una esfera no invadida

² Esta capacidad se debe a la constitución biológica del organismo humano: “El ser humano no se concibe dentro de una esfera cerrada de interioridad estática; continuamente tiene que externalizarse en actividad. Esta necesidad antropológica se funda en el equipo biológico del hombre. La inestabilidad inherente al organismo humano exige como imperativo que el hombre mismo proporcione un contorno estable a su comportamiento; él mismo debe especializar y dirigir sus impulsos”. Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1999, p.p. 73- 74.

por las demás instituciones “grandes”, en un ámbito definido socialmente como “espacio privado”.³

Si es en la vida cotidiana donde los valores supraordinales tienen cabida, ¿cómo explicar que sea en ese ámbito de la vida cotidiana donde las personas establezcan relaciones de gusto?, es decir, si en las demás esferas de vida se establecen esquemas de acción que no implican un sentido de la vida, ¿por qué es en la vida cotidiana donde se establecen las relaciones de gusto?

La vida cotidiana es el espacio que no está regulado por normas abstractas que se aplican para todos. En el trabajo, por ejemplo, existen normas que regulan los tiempos de las rutinas y a veces también las formas sobre cómo hacer las cosas. En la casa también existen esos saberes rutinizados que sólo se llevan a cabo, como lavar platos, bañarse, vestirse; pero, cuando sabemos que la persona amada utiliza el mismo jabón para lavar trastes; que un amigo usó unos zapatos iguales a los nuestros antes de conocerlo; o que un conocido comparte el rechazo de bañarse por las noches, estas “coincidencias” adquieren otro sentido: son pequeños instantes de felicidad que dotan de sentido a la existencia y que nos hacen sentir cómodos, “como en casa”.

Pero también, las elecciones de gusto representan el frente de batalla, sin sangre ni ruido, entre las distintas formas de vivir la vida. Por esta razón el gusto es siempre una serie de rechazos, pues es más fácil saber lo que no gusta que lo que gusta.⁴ Sin embargo, frente a este campo de batalla que se libra bajo la bandera de que sobre gustos no hay disputas o no hay nada escrito, existe un caudal de formas que se van “legalizando” y con ello adquieren carta de naturalidad.

Las elecciones son actos de desafío, intimidación y persuasión. Comprar comestibles o cosméticos es también comprar armas. Las mesas y las sillas, los detergentes y los jabones de lavar son insignias de adhesión. Elegir ollas y sartenes o productos farmacéuticos es declarar un dogma.⁵

³ Peter Berger y Thomas Luckmann, *Modernidad, pluralismo y...*, p. 56

⁴ Mary Douglas, *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*, Gedisa, Barcelona, 1998, p.p. 95-96.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

De la palabra

Es muy probable que la palabra gusto haya nacido del *gosto* como acción de catar y que luego se haya utilizado el sentido de “gustar de algo”, pero más aún, que el buen gusto haya nacido de las necesidades de distinción impuestas en las relaciones que se dan en los estados absolutistas, pues, el sentido de gusto como buen gusto era utilizado ya por Isabel la Católica, reina del primer estado absolutista.⁶

La palabra gusto aparece en el diccionario de la Real Academia de la Lengua desde su primera edición que correspondió, por el tomo, al año de 1734. En las publicaciones que correspondieron al siglo XVIII, el gusto era definido como sabor, sentido residido en la lengua, voluntad propia, elección y deleite o semejanza.⁷

En el siglo XIX, a partir del año de 1817, se agregan varios usos que vinculan al gusto con cuestiones que hacen referencia tanto a la diversidad como al sustento irrefutable de los gustos; así, la expresión “al gusto dañado o estragado lo dulce le es amargo [...] enseña que es por lo común ocioso reconvertir con suavidad al que está preocupado por alguna pasión vehemente”; o “si sobre gustos no hay disputa o sobre gustos no se ha escrito [...] significa que al que tiene declarado su gusto por alguna cosa no hay que proponerle razones para lo contrario”;⁸ en 1843 se agrega a las definiciones de esta palabra el término buen gusto y se retoma una expresión “irónica” —que no había estado incluida desde la primera edición— que dice “alabo el gusto”, con la que se señalaba el mal gusto de alguien;⁹ pero no es sino hasta 1869 que se hace una definición de buen gusto como “El que en cualquier materia reconocen las personas inteligentes y delicadas”.¹⁰ Hacia 1884 se añaden tres explicaciones más a la palabra: es una facultad de distinguir lo bello y lo feo; una cualidad de la cosa que la hace fea o bella, y una manera de ejecutar o sentir la

⁶ Cfr., Juan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* Vol. 3, Madrid, Gredos, 1984, p. 292.

⁷ Cfr., “Gusto” en *Academia autoridades*, Tomo 4, 1734 y en *Diccionario de la Real Academia Española*, 1ª, 2ª, y 3ª ediciones, 1780, 1783, 1791.

⁸ Cfr., “Gusto” en *Diccionario de la Real Academia Española*, 5ª edición, 1817.

⁹ Cfr., “Gusto” en *Diccionario de la Real Academia Española*, 9ª edición, 1843.

¹⁰ Cfr., “Gusto” en *Diccionario de la Real Academia Española*, 11ª edición, 1869.

obra artística en un país determinado.¹¹ En 1889 es, además de todas las definiciones anteriores, “una manera de apreciar las cosas cada persona”.¹²

En el siglo XX el “campo semántico” de la palabra gusto abarca al sentido del gusto, al sabor de las cosas; es placer que produce algo; propia voluntad o arbitrio; capricho, antojo o voluntad; es una facultad de apreciar lo bello; es una manera de hacer o percibir la obra de arte; es una manera de apreciar las cosas de cada persona; y es también una afición por algo. Dentro de los usos que se dan a la palabra se agrega la explicación de la frase que dicta “hay gustos que merecen palos”, ya no aparece la explicación a la otra que dice que sobre gustos no hay disputa, y, además, se afirma que los hombres tienen gustos diferentes.¹³

Hay registro de su uso en inglés desde el siglo XIII ligado a las sensaciones y al tacto. En el XIV se asocia cada vez más con la boca y desde 1425 se registra como buen entendimiento. Pero es en el siglo XVIII cuando se marca una distinción entre gusto y Gusto; escrito con mayúscula es una cualidad general, guiada por una serie de reglas a seguir que ayudan a discriminar y discernir, es en este periodo donde se desarrollan también los conceptos de buen y mal gusto.

No hace falta más que pensar en las palabras sensoriales relacionadas, como tacto o sensación, en sus usos extendidos y metafóricos, que no fueron abstraídas, escritas en mayúscula ni regularizadas de ese modo, para comprender la distinción esencial. Gusto y Buen Gusto [Good Taste] se separaron tanto de los sentidos humanos activos y empezaron a tener que ver en tan gran medida con la adquisición de hábitos y reglas. [...] ¹⁴

Gusto escrito con mayúscula es entonces la conformidad con algo externo, con una serie de reglas y conocimientos (como la etiqueta, por ejemplo) y en este sentido es buen gusto; la idea de mal

¹¹ Cfr., “Gusto” en *Diccionario de la Real Academia Española*, 12ª edición, 1884.

¹² Cfr., “Gusto” en *Diccionario de la Real Academia Española*, 13ª edición, 1889.

¹³ Cfr., “Gusto” en *Diccionario de la Real Academia Española*, 14ª, 15ª, 16ª, 17ª, 18ª, 19ª, 20ª, 21ª ediciones, 1914, 1925, 1936, 1947, 1956, 1970, 1984, 1992.

¹⁴ Raymond Williams, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, p. 158.

gusto, hace referencia al cuerpo sensación, tacto, cualidades todas, de las que se disocia la palabra en el siglo XVIII.

¿Por qué sobre gustos no hay disputa?, ¿por qué se afirma que los hombres tienen diferentes gustos?, ¿tiene relación con una idea de pluralismo la frase que dicta que sobre gustos no hay nada escrito?, ¿por qué se construyó la distinción entre Gusto y gusto?, ¿por qué es el siglo XVIII donde se marcan en los diccionarios las diferencias entre buen y mal gusto?

De la forma de la tesis

El gusto ha sido un tema estudiado por la sociología y esta tesis da cuenta de ello. Sin embargo, no ha sido rescatado o porque no se reconocen a los autores que lo han trabajado, como es el caso de dos de las obras tratadas en el primer capítulo (Thorstein Veblen y Levin Schücking); o porque si los autores son reconocidos, sus análisis sobre el gusto, o no forman parte de su legado más reconocido, como el caso de Pierre Bourdieu, o no ha sido rescatado todavía, como el caso de Norbert Elias. Y cabe decir que tanto Elias como Bourdieu, acaso también Simmel, aún cuando gozan de mayor fama, han crecido bajo la sombra de otros. Así, o los autores son desconocidos o las reflexiones sobre el gusto de quienes son reconocidos son poco celebradas. ¿A qué se debe esto?

En el proceso de elaboración de esta tesis aprendí, entre otras cosas, que los libros, con todo y su nombre de pila y envoltura individual, son textos inacabados que se van transformando según la suerte de su publicación. Obviedad, quizá, para los que tienen callo en la investigación pero no para mí que creí como vía más sencilla —y tal vez lo sea— el tomar cada libro por separado y exponer lo que en él se dice. Pero mi idea del libro-mónada se desvaneció muy pronto: las reflexiones contenidas en cada texto se conectaban no en líneas continuas sino en saltos y cruces de un libro a otro, y, para colmo, no necesariamente del mismo autor. Lo que tenía enfrente era el proceso de desarrollo de las ideas que había ido formulando cada uno de los autores en su *hacer* sociología, y el proceso de construcción de un campo de conocimiento.

El orden con el que finalmente ha quedado situado cada libro es cronológico, y tampoco es el orden en que los trabajé. De hecho, algunos de los textos que conforman el contenido de esta tesis fueron rastreados a través de las bibliografías y menciones que se hacían en las mismas obras. De esta búsqueda de reflexiones sociológicas sobre gusto se hizo evidente la relación entre la moda, el arte y el lujo con el gusto; es decir, tanto el arte, el lujo y la moda han aparecido como temas concomitantes al gusto.

En el capítulo uno se presentan las propuestas de Thorstein Veblen, Georg Simmel y Levin Schücking quienes abordaron este tema, cada uno, desde una de estas entradas: Veblen llevó a cabo su reflexión sobre el gusto a través del consumo conspicuo; aún cuando Georg Simmel tiene varios ensayos que hablan sobre arte, decidí trabajar un pequeño texto sobre la moda, pues la moda junto al concepto de “tragedia de la cultura” son algunos de los ejes que articulan la propuesta de este sociólogo y desde los que se pueden captar los alcances que el gusto le brinda al análisis sociológico; por último, se incluye una obra de Levin Schücking quien es, quizá, el más desconocido de todos los autores que se trabajaron en esta tesis. En un ensayo pequeño Schücking logró bosquejar lo que, a mi parecer, constituye los puntos cardinales de la reflexión sociológica de los gustos, a saber, que el “buen” gusto es la manifestación del máximo ennoblecimiento de los instintos humanos, definición que se conecta con la propuesta de Elias sobre los impulsos civilizatorios; y que el arte es el heraldo de dicho ennoblecimiento, postura que se junta a la visión de Bourdieu al situar al arte y la percepción estética dentro de los fuertes generadores de diferencias sociales.

El capítulo dos está enteramente dedicado a Norbert Elias. Comencé a leer a Elias para esta tesis a partir de la referencia a *La sociedad cortesana* que Pierre Bourdieu realizó en *La distinción*, referencia que es más bien una excepción pues, aún cuando es basta la reflexión que Elias elaboró sobre el refinamiento de las sensibilidades y el rechazo de las conductas vulgares, el nombre de este sociólogo alemán casi nunca aparece en las referencias bibliográficas de temas relacionados al arte o las preferencias de consumo; y cuando llega a encontrarse, los libros que aparecen no son en los que Elias desarrolló

su propuesta.¹⁵ Fue gracias a la reflexión de este sociólogo que pude dimensionar la importancia del gusto como objeto sociológico: la génesis de las relaciones de gusto se dieron cuando grupos con maneras de vivir la vida distinta comenzaron a compartir realidades; y ello fue así sobre todo a partir del siglo XVII.

En el capítulo tres se presenta la propuesta de Pierre Bourdieu quien entrelazó y sistematizó lo que hasta entonces la sociología había venido trabajando en parcelas diferentes: el arte (literatura, plástica, cine, etcétera), los modales, el lujo, los estilos de vida y/o el consumo, proponiendo como punto de encuentro al gusto. Es decir, Bourdieu colocó al gusto como objeto de estudio sociológico, de ahí la centralidad de su propuesta. Además de esta importante contribución, este sociólogo francés señaló que ni la dignidad ni la indignidad de un tema se encuentra en la naturaleza de los objetos o en la “naturaleza” del conocimiento sino en las relaciones sociales, es decir, que *el desconocimiento de las propuestas sociológicas sobre el gusto se debe a la organización social del conocimiento.*

El nombre de la tesis puede ser entendido como un doble desafío: primero afirmando frente a otros campos de conocimiento, como la filosofía y la historia, que el gusto puede ser analizado desde la sociología; segundo, señalando un legado no reconocido dentro de la propia sociología, que aún cuando los autores aquí trabajados tengas divergencias “teóricas”, existen también nexos desde los que se hace posible hablar de las reflexiones sociológicas sobre los gustos.

Por último, quisiera enfatizar que analizar el gusto sociológicamente enriquece el conocimiento de nuestras sociedades en tanto permite comprender 1) la génesis de las relaciones de gusto, esto es, permite saber desde cuándo los hombres se comenzaron a relacionar a través de sus “preferencias”; 2) cuáles son los espacios en donde se establecen y se expresan estas relaciones de gusto (la moda, el arte, la vida cotidiana); 3) cuáles son los procesos mediante los cuales se imponen “realidades”, es decir, aquellos procesos en los que una forma de sentir o hacer se establece como *la* manera “natural” de sentir y vivir.

¹⁵ Cfr., Janet Wolf, *La producción social del arte*, Madrid, Istmo, 1997.

I. PRIMEROS PASOS

En este primer capítulo se presentan tres textos, uno de Thorstein Veblen, otro de Georg Simmel y uno más de Levin Schücking. Para ninguno de estos autores el gusto fue un tema central en sus pensamientos, sin embargo, ellos bosquejaron las primeras líneas desde las cuales se articula el análisis sociológico del los gustos: una que va dirigida al proceso de génesis de las relaciones de gusto y el área de la vida en la cual se establecen estas relaciones, y la otra línea que gira en torno a los procesos de transformación, producción y estandarización de los gustos.

thorstein veblen

Nació en Estados Unidos de Norte América el 30 de julio de 1857 y murió el 3 de agosto de 1929. Se graduó en Yale en 1884. Trabajó en universidades como la de Chicago, Stanford y Missouri. Fue durante su estancia en lo que ahora es la universidad de Chicago cuando escribió este libro y donde conoció a John Dewey. Años más tarde fundaría junto a éste, Charles Beard y James Harvey Robinson, New School for Social Research (1919), que tiempo después será New School University.

1899. Teoría de la clase ociosa

Lo bueno y lo barato no caben en el mismo zapato

Sea uno sociólogo o no, parece indudable que se renuncia a una gran herencia intelectual cuando se aborda con ideas preconcebidas la obra de los grandes hombres que trabajaron en el siglo XIX para el desarrollo de una ciencia de la sociedad.

Norbert Elias, 1970

Del libro...

El siglo XIX fue cuna pródiga de las reflexiones sobre la evolución social y las transformaciones a largo plazo;¹⁶ un siglo en el que los objetos (mercancías) invadían, tal vez con una fuerza no conocida hasta entonces, la vida de los hombres. *Teoría de la clase ociosa* fue escrita a finales de ese siglo (1899) y traducida al español hacia 1944. Son justamente tanto la evolución social como las transformaciones a largo plazo los marcos en los que se desenvuelve.

Habían transcurrido cincuenta años desde la publicación, en Francia, del *Curso de filosofía positiva* de Comte y, apenas dos de haberse impartido, a cargo de Émile Durkheim, los primeros cursos de sociología en la Universidad de Burdeos. Aún cuando se ha señalado cierta sombra de Spencer¹⁷ en su obra y aún cuando compartió su vida académica —en lo que ahora se conoce como Universidad de Chicago— con algunos de los más reconocidos “sociólogos” estadounidenses, no se encuentran en la obra de Thorstein Veblen referencias explícitas al conocimiento sociológico.

Quizá lo que delinea la escasa repercusión de la obra de Veblen en la sociología se deba al incipiente desarrollo de ésta en los años en

¹⁶ “No es una trivialidad hacerse una idea de la intensidad con que el siglo XIX mostró interés en los problemas de la evolución social [...]”, *cfr.*, Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Santafé de Bogotá, FCE, 1997, p.p. 22-30.

¹⁷ Quizá sea que fue la sombra spenceriana y no durkheimiana lo que ha mantenido a raya de la sociología tanto *Teoría de la clase ociosa* como las demás obras de Veblen. *Cfr.*, Jhon Kenneth Galbraith, “Thorstein Veblen y la teoría de la clase ociosa” en Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1995, p.p. *Teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1995, p.p. XVII- XXXVI y José Roa Rosas, *El análisis institucional de Thorstein Veblen*, México, Tesis de Licenciatura en Economía UNAM, el autor, 1998.

que Veblen escribió y al poco eco que produjo su planteamiento de vincular a la economía con la antropología.¹⁸ Tal vez todo esto ayude a comprender por qué le ocupó “el lugar y el valor de la clase ociosa como factor económico en la vida moderna” o “determinar las bases económicas [que] hay en los cánones aceptados de gusto y cuál es su significado para la distribución y consumo de bienes”.¹⁹

A pesar de ello, el texto se incluye en esta investigación, porque representa un eslabón del proceso evolutivo del conocimiento sociológico de la realidad social y del conocimiento sociológico del gusto en particular, y porque visto desde esta perspectiva se comprenden mejor las sugerencias, las inconsistencias y las herencias de la propuesta “veblenita”.²⁰

Del derroche y la ostentación en los gustos

Amplios sectores de la sociedad abandonarían sus literaturas respectivas y su nacionalidad a cambio de los expresos con coche cama.

Jacob Burckhardt, 1870

¿Cuál es la relación entre la diversidad de formas de vestidos y trajes, las diferencias en los usos que se les dan, y el escozor que causa usar el mismo atavío en la boda de un amigo, en la graduación de otro y en las fiestas de todos los viernes? ¿Desde cuándo las marcas son un signo de valor, es decir, desde cuándo una marca, como un sombrero Armani, es símbolo de la posición social, de la riqueza que una persona tiene?, o en palabras de Thorstein Veblen, ¿qué hace diferente al brillo de unos zapatos de charol o de la copa de un sombrero del brillo de una camisa sacado a base de uso? Podría argüirse que todas estas preocupaciones son mínimas comparadas con la hambruna que reina gran parte del mundo, sin embargo, para Veblen estas fruslerías

¹⁸ Cfr., José Roa Rosas, *Op. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, 29 y 171, el subrayado es mío.

²⁰ “En muchos de sus escritos Veblen no sólo fue un pionero del pensamiento estadounidense sino un predecesor de muchos pensadores europeos, a pesar de que se nieguen a reconocer su influencia. Una buena parte del trabajo de Pierre Bourdieu tiene raíces veblenitas”, cfr., John Patrick Diggins, *Thorstein Veblen. Teórico de la clase ociosa*, México, FCE, 2003.

eran indicios de lo que hemos sido y expresaban hábitos heredados desde hacía mucho tiempo.

Es justamente esta línea de rasgos heredados —hábitos mentales, algunos heredados desde días inmemorables—, donde cobra sentido el consumo conspicuo, pero también es esta postura epistemológica de la que emanan, como intentaré demostrar, los rasgos más “sociológicos” de la propuesta de Veblen, aún cuando su propósito haya sido analizar las bases “económicas” del gusto.

El dicho de que “lo bueno y lo barato no caben en el mismo zapato” se ajusta a la reflexión que este “economista” norteamericano hizo sobre el gusto pues, según su propuesta, existe una ley que regula el consumo de las cosas: la exigencia de derroche ostensible; sin embargo, esta ley no regula cada acto de consumo pues no se elige una cosa teniendo siempre como referencia su precio, sino que se elige por un deseo de conformación a los usos establecidos, es decir, se escoge por un hábito.²¹ Estos hábitos forman lo que Veblen nombró código de cánones de consumo, que por estar formulados bajo la ley del derroche ostensible, obligan al consumidor a conformarse a un patrón de gastos ostensibles, derrochadores.

Los hábitos derrochadores no sólo afectan la vida “económica” de los hombres (consumo de mercancías), sino la vida en otras direcciones.

Los hábitos mentales relativos a la expresión de la vida en cualquier dirección dada, afectan también inevitablemente, al criterio habitual acerca de lo que es bueno y correcto en la vida en otras direcciones. En el complejo orgánico de hábitos mentales que constituyen el núcleo sustancial de la vida consciente de un individuo, el interés económico no es algo aislado y aparte de los demás intereses.²²

Es de esta idea de influencias entre hábitos mentales desde dónde Veblen formuló la explicación de la relación no sólo entre belleza y costo, sino también entre reputación y ostentación pues el hábito mental derrochador *afecta* no sólo la elección de mercancías sino el sentido de la belleza, del deber, de la utilidad, de la ciencia y

²¹ “Al la luz de la ciencia biológica y psicológica moderna, la naturaleza humana tendrá que explicarse en términos de hábito [...]”, Thorstein Veblen, *Op. cit.*, p. 227.

²² *Ibid.*, p122.

de la religión. Es decir, en tanto la ley del derroche genera un hábito, el valor de las acciones y las cosas se “mide” a partir de su derroche y ostentación, y con ello se genera un código de honor pecuniario. Así, el consumo de mercancías es índice del prestigio y el prestigio se mide mediante el derroche y la ostentación.

El análisis de Veblen sobre las bases económicas del gusto se desprende de este código de honor pecuniario leído como la influencia del hábito mental derrochador en el gusto; de tal manera que gusta aquello que tiene una capacidad pecuniaria, pues mientras más derrochadora (costosa) sea una cosa, más bella será y mientras más bella, más derrochadora. Esta dependencia de la belleza por el costo influye no sólo la distribución y consumo sino la forma (belleza y utilidad) de los objetos, haciéndolos útiles como artículos de gasto ostensible.²³

Sin embargo, junto a la utilidad de artículo ostensible, existe una “utilidad estética”, y junto a la belleza pecuniaria un sentido convencional de la belleza que se escapa de las exigencias de la reputación pecuniaria. Una belleza que es regulada por el temperamento y que es más vieja que la belleza conspicua; belleza ingenua, belleza sensual a la cual Veblen no define y a veces parece atribuida a la cosa en sí,

Por ejemplo, el oro tiene un alto grado de belleza sensual; muchas, si no la mayor parte, de las obras de arte que tienen una alta valoración son intrínsecamente bellas; aunque con frecuencia esto no pueda afirmarse sin ninguna salvedad importante; lo mismo puede decirse de algunos de los materiales... A no ser por la belleza intrínseca que poseen esos objetos, sería difícil que hubieran llegado a ser tan codiciados como son, o a ser objetos de orgullo para sus poseedores y usuarios, que los monopolizan.²⁴

Hasta aquí, tres elementos interesantes: 1. la ley del derroche ostensible produce hábitos de consumo; 2. estos hábitos se *imponen* a

²³ “La exigencia de que las cosas sean ostensiblemente caras no figura, por lo común, de modo consciente en nuestros cánones de gusto, pero, a pesar de ello, no deja de estar presente como norma coactiva que modela en forma selectiva y sostiene nuestro sentido de lo bello y guía nuestra discriminación acerca de lo que puede y lo que no puede ser legítimamente aprobado como bello”, Thorstein Veblen, *Op. cit.*, p. 134.

²⁴ *Ibid.*, p.p. 134-135.

los consumidores y moldean sus gustos; 3. el hábito derrochador permea toda la vida del “individuo”. Pero, ¿de dónde nace la ley del derroche ostensible, es decir, cómo explica Veblen la existencia de esta ley?, ¿por qué el hábito mental derrochador se impone a otros hábitos, es decir, por qué los cánones de reputación son seleccionados bajo la ley del derroche ostensible?, ¿desde cuándo se ha llegado a dar por sentado que la utilidad y la belleza de las cosas se “refleja” en su precio, es decir, desde cuándo la belleza es belleza pecuniaria?

Veblen explica la vida social como procesos de adaptación selectiva, los cuales generan una evolución social. La evolución social como proceso de adaptación selectiva es la selección de las mentalidades “más convenientes” a las circunstancias y, al mismo tiempo, es una adaptación de los temperamentos humanos y de los individuos a dicha evolución. Las mentalidades, los métodos de vida y las relaciones humanas (modos de hacer, formas de relacionarse) conforman las instituciones. Una vez constituida una institución, se vuelve un canal que marca pautas evolutivas, es decir, se vuelve parte de los criterios de selección. En la lucha por la existencia se transforman tanto las instituciones como la naturaleza humana. Así, para Veblen la evolución social es

un proceso de adaptación selectiva de temperamento y hábitos mentales bajo la presión de las circunstancias de la vida en común. La adaptación de los hábitos mentales constituye el desarrollo de las instituciones. Pero junto con el desarrollo de las instituciones se ha producido un cambio de carácter más sustancial. No sólo han cambiado los hábitos de los hombres con las cambiantes exigencias de la situación, sino que esas exigencias han producido un cambio correlativo en la naturaleza humana.²⁵

El proceso evolutivo sucede, pues, en dos frentes: uno en las instituciones (mentalidades y métodos de vida) y otro, en el temperamento o “naturaleza humana”. La naturaleza humana (temperamento) es una selección de elementos étnicos que sobreviven, bajo la herencia, como variaciones raciales, resultado del largo proceso selectivo; sin embargo, Veblen no entró en mayores detalles pues señaló que este aspecto había sido poco estudiado y rebasaba los

²⁵ Thorstein Veblen, *Op. cit.*, p. 219.

objetivos de su investigación; pero siguiendo este argumento, es posible afirmar que a cada raza o etnia correspondía un temperamento específico.

No obstante las razas, en el proceso evolutivo han existido dos variaciones principales de la naturaleza humana, una pacífica y otra depredadora. Estas variaciones han sido producidas por procesos sociales;²⁶ así, por ejemplo, la variante pacífica se generó cuando los hombres, para sobrevivir, lucharon contra su entorno, lo que fijó en la naturaleza humana el instinto de trabajo eficaz. La naturaleza humana pacífica es “la cuna” de la naturaleza humana; la variación depredadora es resultado de la evolución social. Ahora, si el proceso evolutivo se sustenta en las instituciones, instituciones que se adaptan y se seleccionan según “las exigencias de la situación”, y estas instituciones han transformado incluso la naturaleza humana, ¿cuáles han sido las mentalidades que han sobrevivido al proceso de selección y qué variación de la naturaleza humana han propiciado?

En cualquier etapa del proceso evolutivo existe, no obstante, un hábito de distinguir y clasificar sin el cual no sería posible la práctica. Este principio clasificatorio no es el mismo en cada momento evolutivo, pues él depende de los intereses predominantes en cada fase.²⁷

El hábito de distinguir y clasificar los diversos fines y direcciones de actividad prevalece necesariamente siempre y en todas partes, porque es indispensable para elaborar una teoría o esquema general de la vida que sea útil en la práctica. El punto de vista particular o la especial característica que se toma como definitiva en la clasificación de los hechos de la vida depende del interés en consideración al cual se trata de hacer la discriminación de los hechos. Por consiguiente, los fundamentos de la discriminación y las formas de procedimiento para hacer la clasificación cambian según avanza el desarrollo de la cultura, porque cambia también la finalidad en gracia a la cual son

²⁶ “a pesar de que no hay pruebas todo los concluyentes que sería desear, hay indicios de que las variaciones del temperamento real de las comunidades modernas no se deben a la selección de tipos étnicos estables”, *Ibid.*, p. 223.

²⁷ Así, por ejemplo, para Veblen los gustos en la sociedad moderna se clasifican según el principio derrochador, pero este principio derrochador no existió en todos los estadios culturales.

aprehendidos los hechos de la vida y, en consecuencia, el punto de vista adoptado.²⁸

Si la ley del derroche ostensible es uno de los principios por los que se clasifican los gustos y estos principios cambian según el desarrollo de la cultura, ¿en qué etapa y por qué sucesos se convirtió el derroche ostensible en un principio de clasificación que valúa y moldea los gustos?, ¿cuáles fueron las circunstancias que hicieron del hábito derrochador el principio selectivo en la evolución social?, en otras palabras, ¿por qué ha sobrevivido la mentalidad derrochadora?, ¿cuál es la relación de todo esto con la clase ociosa, protagonista del título? Para responder estas preguntas es necesario abordar el proceso evolutivo que llevó a la génesis de la clase ociosa.

Veblen dividió en estadios culturales y etapas el desarrollo de las sociedades. Los estadios culturales que nombró fueron el primitivo con una etapa inmemorial salvaje y otra de transición denominada bárbara primitiva; el bárbaro en etapa inferior o depredador y el bárbaro en etapa superior o cuasi pacífico, y el civilizado con una etapa moderna.

Los hábitos existentes en el estadio cultural primitivo eran pacíficos; en él se desarrollaba el instinto de trabajo eficaz, un instinto que lleva al hombre a transformar su entorno buscando la supervivencia. Las actividades de los individuos en este estadio tenían sentido en tanto impulsaban la vida del grupo pues existía un escaso desarrollo industrial que hacía apremiante la supervivencia en el entorno mediante su transformación.

La relación entre el instinto de supervivencia —o instinto de trabajo eficaz— y el escaso desarrollo industrial —capacidad de transformar el mundo para vivir— gestó, durante esta fase cultural, una división de tareas basada en la fuerza bruta (combates con animales, con otros hombres o con la propia naturaleza); los hombres, al estar dotados biológicamente de más fuerza, se dedicaron a la consecución de medios a través de la lucha, y las mujeres hacían, lo que Veblen nombró, actividades industriales que son trabajos “necesarios” para vivir. Esta situación, sumada al hábito de clasificación, fue generando una distinción entre hombres y mujeres,

²⁸ Thorstein Veblen, *Op. Cit.*, p. 17.

es decir, una clasificación comparativa de las actividades y de las personas según su actividad teniendo como referencia la “utilidad” que de aquella se obtenía para la subsistencia del grupo. Sin embargo, en los grupos salvajes no existía una división de tareas definida, pues el trabajo de todos estaba encaminado a conseguir los medios de vida.

El escaso desarrollo industrial favoreció la distinción entre los trabajos dignos y los indignos pues la fuerza física influía de modo más inmediato y evidente, tanto en la vida del grupo como en la modelación de los acontecimientos, que el trabajo rutinario. Pero fue hasta que la hazaña, que no es sino un acto agresivo de dominación, devino en el medio más eficaz de vida, y por ende en el vínculo predominante entre hombres, que cobraron sentido los hábitos depredadores. Así, la fuerza y la lucha entre hombres fueron los medios de existencia que se impusieron, poco a poco, como necesarios y con ello *se construyó una mentalidad depredadora*

No hay en la evolución cultural un punto antes del cual no se produzcan luchas. Pero el punto que se debate no es la existencia de luchas, ocasionales o esporádicas, ni siquiera su mayor o menor frecuencia y habitualidad. Es el de si se produce una *disposición mental* habitualmente belicosa —un hábito de juzgar de modo predominante los hechos y los acontecimientos desde el punto de vista de la lucha—. La fase cultural depredadora se alcanza sólo cuando la actitud depredadora se ha convertido en la actitud espiritual habitual y acreditada entre los miembros del grupo; cuando el combate ha pasado a ser la nota dominante de la teoría normal de la vida.²⁹

Este planteamiento es interesante no sólo porque señala la construcción de un sentido común que los miembros del grupo comparten y validan, sino porque de la diferenciación de funciones no se sigue una diferenciación social (no de manera mecánica), es decir, no basta una división de trabajo para que se gesten las relaciones sociales que distinguen a unos de otros, sino que se gestan cuando hay hábitos de pensamiento que clasifican a las personas y las cosas: *sólo cuando existió la mentalidad depredadora cobraron sentido las distinciones entre las actividades de los hombres.*

²⁹ *Ibid.*, p. 27.

La evolución cultural fue entonces de una naturaleza humana pacífica a una depredadora como resultado de la *acumulación de conocimientos depredadores* (como el uso de armas y técnicas de combate); este tránsito fue posible por las circunstancias favorables a su desarrollo, como el progreso industrial, es decir, la capacidad de transformar el medio natural para prolongar la vida gracias al instinto de trabajo eficaz, y el crecimiento poblacional.

Con la naturaleza humana depredadora, la lucha y el dominio mediante la fuerza fueron los marcos en los que se desarrollaron las relaciones entre los hombres, es decir, la lucha ocupó el primer plano de los pensamientos y la existencia se resolvió en términos de lucha: se generaron relaciones de dominio y competencia (emulación) entre los hombres. Todas éstas son características del estadio cultural bárbaro depredador.

Los objetos obtenidos mediante actividades depredadoras, como la caza de animales y la lucha con otros grupos, eran indicio del resultado exitoso de una empresa. Con el tiempo, los trofeos se convirtieron en cosa común y formaron parte de las distinciones (clasificaciones) entre los hombres; fue entonces cuando *la emulación se conformó como hábito, como medio de supervivencia porque los objetos obtenidos mediante la lucha eran trofeos que demostraban la fuerza de quien los poseía, es decir, conferían honor, dignidad.*³⁰ El desarrollo de estas clasificaciones con distinciones honoríficas llevó, de la valoración de los trofeos como vestigios de empresas afortunadas a los trofeos como demostración de la fuerza de sus poseedores, esto es, se pasó de una propiedad “comunal” (la lucha por la supervivencia contra un medio no humano) a una propiedad individual (la lucha por entre individuos por la supervivencia).

De lo anterior se desprende que la acumulación no responde a la satisfacción de necesidades sino a la necesidad de emulación, pues la lucha es una carrera, una competencia; así, para tener buen nombre y ser honorable se acumulan y se adquieren bienes. Si la propiedad acredita la eficiencia y la posesión de riqueza es la base de la

³⁰ “Para el bárbaro primitivo —antes que esa noción simple haya sido obscurecida por sus propias ramificaciones y por el desarrollo secundario de ideas con ella emparentadas— ‘honorable’ parece no comportar otra cosa sino una afirmación de superioridad de fuerzas”, *Ibid.*, p. 25.

estimación, entonces la reputación se mide por la posesión de bienes ya sean producto o de una empresa agresiva (adquiridos) o heredados (acumulados), y *la riqueza se convierte en algo meritorio por sí mismo*.³¹

Con el desarrollo de la industria establecida, la posesión de la riqueza gana, pues, en importancia y efectividad relativas, como base consuetudinaria de reputación y estima. No es que deje de concederse esa estima sobre las base de otras pruebas más directas de proezas, ni que la agresión depredadora o bélica afortunada deje de suscitar la aprobación y la admiración de la multitud, ni de provocar la envidia de otros competidores menos afortunados; lo que ocurre es que se hacen menores el alcance y frecuencia de las oportunidades de conseguir distinguirse por medio d esta manifestación directa de fuerza superior.³²

Sin embargo, con el desarrollo de la actividad industrial, incluida la dominación entre hombres para transformar el entorno, se desplazó tanto de la vida cotidiana como de los hábitos mentales, la actividad depredadora, es decir, la lucha violenta como medio de subsistencia; pero el código de reputación generado con la mentalidad depredadora que comparaba a los hombres según su fuerza, fijó en los hábitos mentales el desprecio por el trabajo, insignia de los más débiles que habían sido sometidos durante el combate. Gracias a la acumulación de éxitos depredadores y al desarrollo industrial se hizo posible, por un lado, la exención de trabajo de los más fuertes y, por otro, se generó la propiedad y la posesión; en otras palabras, nació la clase ociosa y se gestó la propiedad privada.

De esta manera, en el estadio bárbaro cuasi pacífico las actividades de quienes dominaban se caracterizaba por no generar ninguna riqueza ni influir de manera directa en la subsistencia del grupo como sí sucedía con el trabajo de quienes eran dominados; en este sentido, conformaron una clase ociosa. La fortaleza pecuniaria se expresaba mediante el ocio, es decir, lo que confería reputación era la abstención de trabajo y el desprecio por él, y en tanto esto, la

³¹ “la posesión de riqueza, que en un principio era valorada simplemente como prueba de eficiencia, se convierte, en el sentir popular, en cosa meritoria en sí misma. La riqueza es intrínsecamente honorable y honra a su poseedor”, *Ibid.*, p. 36.

³² *Ibid.*, p. 35.

emulación se realizaba mediante el ocio ostensible pues “la riqueza y el poder tienen que ser puestos de manifiesto, porque la estima sólo se otorga ante su evidencia”.³³

Si bien existía la propiedad (posesión), ello fue así por el hábito de dominio y coacción, porque las personas a quienes se sometía eran prueba de la hazaña realizada y eran los que producían bienes para su amo o le servían directamente. La diferenciación de quienes realizaban el trabajo industrial y de aquellos que se dedicaban al cuidado del amo se dio a partir de que éstos quedaron eximidos, con el tiempo, del trabajo industrial y se vieron obligados a practicar un consumo vicario. El consumo vicario reforzaba la reputación del amo a la vez que fortalecía, a través de las ceremonias, las relaciones de subordinación. Fue entonces que se pasó de una dominación depredadora a una pecuniaria y cuando se desató la carrera por el refinamiento de la conducta, pues mediante ese refinamiento se hizo posible la comparación de unos con otros.

Al no producir ningún bien material, el ocio se demuestra mediante saberes que producen destrezas físicas, como los modales, la buena educación, el decoro y el gusto. La competencia por el ocio ostensible se ha dado entre una “habituación activa” mediante la instrucción y la disciplina, y una “habituación pasiva” mediante la herencia de hidalguía.

Gustos, modales y hábitos de vida refinados son una prueba útil de hidalguía, porque la buena educación exige tiempo, aplicación y gastos, y no puede, por ende, ser adquirida por aquellas personas cuyo tiempo y energía han de emplearse en el trabajo. El conocimiento de las buenas formas es una prueba de que aquella parte de la vida de una persona bien educada que no se ha desarrollado bajo las miradas del espectador se ha empleado dignamente en adquirir conocimientos que no tienen efecto lucrativo.³⁴

La carrera por el refinamiento también afectó la producción de bienes. Según Veblen, desde que hubo una primera distinción económica, la que se dio entre hombres y mujeres en el estadio

³³ *Ibid.*, p. 44.

³⁴ *Ibid.*, p. 56.

bárbaro depredador, existió la especialización del consumo así como el consumo improductivo.³⁵ Pero el hecho de que se consuman diferentes cosas para marcar las distancias entre la riquezas poseídas (consumo conspicuo) es herencia de los hábitos depredadores, pues si el mejoramiento de los bienes está encaminado a la comodidad y bienestar de quien los consume, este mejoramiento está regulado por el código de reputación pecuniaria, es decir, por la ley del derroche ostensible.

De esta manera, tanto el ocio como el consumo ostensible quedaron fijados en los hábitos mentales como índices de la reputación, es decir, del poder y del dominio que una persona ejerce sobre otras (de su “riqueza”). El ocio y el consumo ostensible son derrochadores en tanto el “gasto” —entendido aquí como la actividad humana que despliegan para su producción— “no sirve a la vida humana ni al bienestar humano en su conjunto”.³⁶

Que rija o la ley del ocio ostensible o la ley del consumo ostensible depende del grado de complejidad de las sociedades. Si el medio social es pequeño y compacto cualquiera de las dos servirá como medio de reputación. Pero en las sociedades modernas se ponen en contacto personas que no se conocen y el medio más eficaz para dar a conocer la capacidad pecuniaria es por la capacidad de pago, es decir, mediante la exhibición de bienes,

Para impresionar a esos observadores transitorios y conservar la propia estima, mientras se está sometido a su observación, debe escribirse la firma de la fortaleza pecuniaria propia en caracteres que todo transeúnte pueda leer. Es, pues, evidente que la vida actual se orienta en dirección a enlazar la utilidad del consumo ostensible de preferencia al ocio ostensible.³⁷

Así, la mentalidad depredadora fijó la emulación como medio de subsistencia, primero mediante el combate violento y la adquisición de trofeos, luego a través del ocio y el refinamiento de la conducta y después mediante la propiedad acumulada establecida como prueba

³⁵ El consumo improductivo es cuando el que consume no es quien ha producido el bien que se consume.

³⁶ Thorstein Veblen, *Op. cit.*, p. 104.

³⁷ *Ibid.*, p. 93.

de éxito, de honor, y también como base de estimación: “cuánto tienes, cuánto vales”. Los gustos se formaron desde entonces bajo la ley del derroche ostensible y por ello la reputación se ve mermada si se utiliza el mismo traje para todos los eventos sociales; es por eso que si algo es bello es costoso.

De lo anterior se puede decir que la clase ociosa impone un modo de vivir en tanto el derroche y lo ostensible, ya sea de ocio o consumo, y la emulación como modo de vida adquieren un uso prescriptivo,

no hay entre las clases superiores e inferiores una gran diferencia de temperamento; pero resulta también que la falta de tal diferencia se debe en buena parte al ejemplo prescriptivo de la clase ociosa y a la aceptación popular de esos grandes principios del derroche ostensible y la emulación pecuniaria en que se basa la institución de la clase ociosa.³⁸

En suma, en la obra de Veblen existe un legado que posibilita reflexionar sociológicamente no sólo al gusto sino que propone una base teórica que permite pensar las relaciones entre los hombres en términos procesuales pues,

- La vida del hombre puede explicarse mediante la evolución de mentalidades que se adecuan y son convenientes a las circunstancias. El proceso de evolución social se da a través de la selección de esas mentalidades y con este cambio se desencadenan transformaciones en la naturaleza humana.
- De la diferenciación de funciones no se sigue una diferenciación social: sólo cuando la lucha entre hombres se estableció como medio eficaz de supervivencia se generaron relaciones que distinguían a unos de otros. Es decir, sólo cuando hubo una mentalidad depredadora, la emulación se impuso como medio eficaz de vida y la ley de derroche ostensible cobró sentido: se generaron relaciones de dominación entre los hombres.
- De las relaciones de dominio y la distinción entre la clase ociosa y las clases “trabajadoras” se desprende una importante reflexión: existen diferentes tipos de mentalidades,

³⁸ *Ibid.*, p. 250.

diferentes hábitos que regulan el modo en que se vive; así, está la naturaleza depredadora que desprecia el trabajo pero también está el instinto de trabajo eficaz. En tanto esto, se puede afirmar que aún cuando en el proceso selectivo dejan de existir ciertos hábitos, hay otros —como el instinto de trabajo eficaz, la belleza ingenua y el hábito de clasificar— que persisten a pesar de las transformaciones y que, incluso, el proceso evolutivo es “regresivo” si las circunstancias son favorables a estos “hábitos dominados”.

- No obstante lo anterior, en el proceso evolutivo hay una adaptación coactiva de hábitos y una eliminación selectiva de individuos y/o grupos que no se adecuan a las circunstancias.

En cuanto a sus aportes sobre el gusto se puede decir que,

- Los gustos se orientan a través de saberes, es decir, los hábitos mentales depredadores fijaron el gusto por lo ostensible y lo derrochador, y desde entonces existe una relación entre belleza y costo. El gusto no es, entonces, manifestación del alma sino resultado de los vínculos que establecen los hombres.

- La ley del derroche ostensible se expresa en el gusto o a través del ocio ostensible y derrochador, o mediante el consumo ostensible (lujo). Depende de la complejidad de las relaciones que se den entre los hombres el que rija una de las dos modalidades, y, en tanto esto, serán estimadas aquellas acciones que denotan un ocio ostensible y/o mediante la ostentación y consumo de objetos lujosos.

- A pesar de que Veblen señala el carácter prescriptivo de los modos de vida de la clase ociosa y que con ello es posible comprender esta prescripción dentro de relaciones de dominación, el que las formas de vida de la clase ociosa no sólo se expandan al resto de los grupos sociales sino que cambien, queda explicado dentro del marco de la emulación.

georg simmel

Nació el 1 de marzo de 1858 en Berlín y murió el 26 de septiembre de 1918 en Estrasburgo. Inició sus estudios en 1876 en la universidad de Berlín, entre ellos historia, psicología, historia del arte

y filosofía; años más tarde (1881) realizó un doctorado en filosofía. Entre sus obras se encuentran, *Diferenciación Social*, *Problemas de la filosofía de la historia*, *Introducción a la ética*, *Filosofía del dinero*, *Sociología y Cuestiones fundamentales de sociología*.

1911. La moda

Del texto

Este ensayo, escrito en alemán, fue publicado junto con otros en el libro *Para una psicología filosófica* en 1911; pero no fue sino hasta 1982 cuando se tradujo al español y se publicó en una compilación de ensayos nombrada *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*.

La inclusión de Georg Simmel en esta investigación se realizó casi al final de la misma. Esto fue así porque en el proceso —casi arqueológico— de búsqueda de re

flexiones sociológicas sobre gusto fue constante la relación entre la moda, el arte y el gusto; es decir, tanto el arte como la moda aparecían como temas concomitantes al gusto. La moda es uno de los ejes que articulan las reflexiones sociológicas de Simmel.

Se podría argüir, no obstante, que la inserción de Georg Simmel en esta investigación se debe a que “está de moda”,³⁹ sin embargo, es más por el modo en que este precursor hizo sociología caracterizado por un *refinamiento de la mirada*,⁴⁰ y tal vez por la propia

³⁹ A pesar de que Georg Simmel fue contemporáneo de Max Weber y de Émile Durkheim, sólo por nombrar a dos de los considerados clásicos de la sociología, y que era “reconocido” en el ámbito académico de la Alemania guillermina, la obra de Simmel fue “redescubierta” en los años ochenta, índice de este redescubrimiento son los años de edición y reedición de sus libros. Para un análisis sobre el rescate de Simmel y sus posibles causas, véase, Olga Alejandra Sabido Ramos, *La teoría sociológica de la modernidad en Georg Simmel. Perspectivas para una discusión actual*, México, Tesis de Maestría en Estudios Políticos y Sociales UNAM, el autor, 2003, p.p. 13-75.

⁴⁰ “La riqueza de la teoría sociológica de Simmel, radica en ese ‘refinamiento de la mirada’ proporcionado por su marco teórico. Así, Simmel no indaga el problema de la modernidad en las ideas de los grandes pensadores. El problema de Simmel, es cómo captar los referentes empíricos de la modernidad. El dinero, la ciudad y la moda, constituyen esa experiencia y sedes de lo moderno. La modernidad para Simmel no es

característica de *outsider* de la sociología,⁴¹ el que empalme tan bien con un tema que, también, ha sido marginal (y marginado). Georg Simmel no realizó ninguna reflexión específica sobre el gusto pero, si la herencia simmeliana se puede definir como un *refinamiento de la mirada*, a través de ese refinamiento que ve en los pequeños detalles la materialización de las relaciones entre los hombres, se pueden abordar temas como el gusto.

El gusto por la moda: una posibilidad de encuentro

Burn down the disco.
 Hang the blessed D.J.
 Because the music that they constantly play
 It says nothing to me about my life...

The Smiths

La vida es para Simmel un juego antagónico de principios vitales entre forma y vida. La relación forma-vida puede ser comprendida como un juego entre la coagulación de la actividad de los hombres en el mundo y el rebosamiento que esta actividad —que no es sino vida— hace de las formas en que queda coagulada (en pensamientos, sentimientos, muebles, etcétera). La relación forma-vida señala el movimiento en el que una determinada actividad, como un tipo de modelado, se impone a otros y una vez impuesto asemeja mediante la forma de expresión a la vida, y, al mismo tiempo, señala la contingencia de la realidad y su transitoriedad porque la vida es un constante fluir.⁴²

Estos principios vitales son, pues, la tendencia a la igualación por un lado, y la tendencia a la diversidad y al contraste, por otro. Ambas se plasman en distintos ámbitos de la vida.⁴³ La moda, como forma en la que se realiza la vida, es un elemento donde se hace

algo que esté más allá de las prácticas sociales, la modernidad es la indiferencia con que caminan los hombres en la calle.”, *Ibid.*, p. 221.

⁴¹ *Cfr.*, *Ibid.*, p.p. 53-75.

⁴² *Cfr.*, *Ibid.*, p.p. 152-183.

⁴³ “Pero siempre se tratará de la misma forma única del dualismo que se manifiesta en último extremo en la imagen biológica de la contraposición de la herencia y la variación”, Georg Simmel, “La moda”, en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1998, p. 27.

posible la expresión de la igualdad y la diferenciación pero, ¿cómo se expresan en la moda estos principios de la vida?

Usamos ropa —y esto lo contestaría casi cualquiera al que se le preguntara en la calle— porque la necesitamos (sea porque no se puede andar por la calle desnudo, sea porque nos protegemos con ella del clima o porque sentimos vergüenza y pudor, sentimientos contruidos históricamente), pero ¿por qué usamos ropa de distintas formas y colores? Para Simmel, el vestido responde a necesidades materiales, pero el color del vestido o su corte, es decir, la variación de los vestidos (lo que expresa la moda), no responde a ninguna finalidad, se impone arbitrariamente, incluso contra las leyes de la gravedad. Sin embargo, este carácter arbitrario no ha sido siempre.

Según Simmel, en tiempos pasados, las variaciones de los vestidos y los objetos (moda) podían surgir de una necesidad personal (“Así, el zapato medieval nació del deseo de un prominente señor de hallar una forma de calzado adecuada a la protuberancia de su pie”);⁴⁴ pero en los tiempos modernos esto no sucede así porque la moda está desvinculada de la vida práctica, es decir, las formas que adquieren las cosas y los vestidos no responden ni a una necesidad personal, ni a una necesidad material. ¿Qué sucede en los tiempos modernos para que se de esta desvinculación?

En la propuesta de Simmel dinero (economía monetaria), ciudad (lugar donde se homogenizan las diferencias) y predominio de la razón sobre el sentimiento (procesos de racionalización), son conceptos que construyen su visión de modernidad. Es a partir de ellos que se hace posible armar el argumento de la moda como fenómeno moderno y, aún más, encontrar algunas disertaciones sobre el gusto por la moda.

En la vida moderna la tendencia generalizadora (principio homogenizador) gana terreno con los procesos de racionalización, con el desarrollo de la economía monetaria y con la construcción de las ciudades. Estos procesos llevan hacia una creciente densidad y complejización de las relaciones entre las personas; densas porque se comparte un mismo espacio —el de la ciudad— con individuos desconocidos; relaciones complejas, porque se establecen vínculos

⁴⁴ *Ibid.*, p. 30.

con objetos, objetos que son la expresión de múltiples vidas cristalizadas —también plastificadas— en un zapato o en un vestido, es decir, con muchas personas que ni siquiera conocemos.

Los muebles, los vestidos, los adornos, todas las cosas que rodean al hombre ciudadano, son productos objetivados del hacer humano, lo que Simmel nombró cultura objetiva. En la modernidad esta cultura objetiva es indiferente a la vida de quienes la elaboraron, pues sus vidas son un fragmento (el asa de la taza, la portada de un libro, el botón de una computadora, el perno de una llanta) de esa cultura objetivada y, de hecho, esos objetos sólo representan un pedazo de sus vidas (su vida en el trabajo, por ejemplo). Esto es así porque las cosas son elaboradas bajo el cobijo de la división del trabajo.⁴⁵ También en las ciudades las relaciones son mediadas por el dinero; éste unifica las diferencias pues las traduce a un mismo lenguaje; el lenguaje del dinero es el “lenguaje de los cuántos” mediante el que se hace mensurable lo inconmensurable. A esta desvinculación entre los hombres y el mundo que construyen, la distancia entre la vida y la forma, Simmel la entendió como la tragedia de la cultura.

La tragedia de la cultura consiste en que aquello que ha sido creado, ha transitado a un estado de *cuasi* creador, se ha vuelto autónomo [...] Así, la sensación de estar rodeado por un mundo impersonal es consecuencia de la autonomía de la cultura objetiva.⁴⁶

Todo esto denota el carácter social de la moda porque ella se inserta en la relación forma/vida y obtiene sus modelados (las formas de las cosas) de la misma cultura objetiva: de ahí que la moda no haga referencia a las vidas prácticas de los individuos, de ahí la definición que Simmel hizo de la moda como abstracta, pues está referida a sí misma, a la propia cultura objetiva que la moda, es decir, aquellos que trabajan especializadamente en la moda, ha realizado.

⁴⁵ “La relación entre el carácter abstracto de la moda y la organización social objetiva se manifiesta en la indiferencia de la moda en tanto que forma frente a cualquier significación de sus contenidos particulares y en su configuración económica de la producción social.” *Ibid.*, p. 30-31.

⁴⁶ Olga Alejandra Sabido Ramos, *La teoría sociológica de la modernidad en Georg Simmel...* p. 175-176.

Si el rompimiento que la moda tiene con la vida práctica expresa, entonces, un movimiento generalizado en la vida moderna y en la moda se expresan los dos principios vitales, ¿cómo se manifiesta la diferenciación si hasta aquí sólo está presente la tendencia generalizadora?

La cultura objetiva posibilita espacios para el desarrollo de la cultura subjetiva pues la división del trabajo alienta la variedad al imponer tareas especializadas en el proceso productivo y con ello agranda las posibilidades de elección entre objetos, esto por un lado; por otro, al estar expuesto a tantos estímulos, derivados de la complejidad y densidad de las relaciones y los intercambios, se intensifica la vida “interior” pues al llenar el espacio de cosas, de cultura objetivada, la vida de los sujetos como seres únicos queda confinada a sus cuerpos; los cuerpos se visten.

Ahora bien, la sociedad moderna es una sociedad constituida en clases sociales. Las modas son modas de clase,⁴⁷ es decir, marcan fronteras; la moda es, sobre todo, un arma de la clase dirigente para diferenciarse de las clases medias y bajas, quienes gracias a su creciente capacidad adquisitiva y al dinero como relación predominante, presionan, mediante la imitación de los hábitos “distinguidos” y la adquisición de los objetos, a la clase dirigente, que, a su vez, hace uso de la moda para diferenciarse. De aquí nace, según Simmel, el gusto por lo que está de moda, por esta carrera sin fin entre las clases sociales, de aquí también las variaciones de las modas.

No obstante este gusto por la moda, las clases sociales se relacionan de diferente manera con ella como forma de vida moderna según sean las propias condiciones de existencia. Las clases bajas no encuentran en esta forma de vida sus expresiones espirituales, pues ellas son poco móviles y su desarrollo es lento; la clase dirigente es conservadora, pues no hay mejor situación para ella que la del presente. Es la clase media, la que se halla en la moda pues su vida es sumamente variable y sus miembros tienen mucha movilidad.

⁴⁷ “aún más importante en este sentido es el hecho de que las modas son siempre modas de clase, de manera que las modas de la clase alta se diferencian de las de la clase inferior y son abandonadas al momento en que esta última empieza a acceder a ellas”. *Ibid.*, p. 29.

La propuesta de Simmel sobre la moda no es muy diferente de la que Veblen⁴⁸ ya había propuesto pues para éste la moda, sobre todo en el vestido, era índice de la capacidad pecuniaria y sus transformaciones se debían a la emulación. Aunque Simmel no incluye una explicación de porqué la sociedad está constituida en clases sociales, abre otro horizonte de explicación.⁴⁹

A menudo el peligro de mezcla y la confusión que induce a las clases de pueblos civilizados a diferenciarse por los vestidos, las maneras, los gustos, etc., es inexistente en *las estructuras sociales primitivas*, que son por una parte más comunistas, pero por la otra *fijan de manera más rígida y definitiva las diferencias existentes*. Estas diferenciaciones sirven también para mantener la cohesión de los grupos interesados en permanecer separados.⁵⁰

⁴⁸ El siguiente párrafo, parece una referencia explícita a Veblen por los adjetivos que utiliza en su descripción de la clase dirigente, “los superiores son, como es bien sabido, los conservadores, e incluso, con sobrada frecuencia, los arcaizantes; *en infinidad de ocasiones temen cualquier movimiento y transformación no porque su contenido sea dañino o antipático para ellos, sino por tratarse justamente de una transformación, y porque para ellos cualquier modificación del conjunto, que en su constitución actual les garantiza precisamente la posición más favorable, resulta sospechosa y peligrosa.*”, *Ibid.*, p.50. Ahora Veblen, “La convicción predominante de que la clase rica es por naturaleza conservadora, ha tenido aceptación general sin necesidad de mucha ayuda por parte de ninguna concepción teórica acerca del lugar y relación de esa clase con el desarrollo cultural. *Cuando se da una explicación del conservadurismo de clase es, por lo general, la explicación peyorativa de que ocurre así porque los ricos tienen un interés creado, de naturaleza indigna, en el mantenimiento de las condiciones actuales.* La explicación dada aquí no imputa ningún motivo indigno. La oposición de la clase ociosa a los cambios en el esquema cultural es instintiva y no se basta primordialmente en un cálculo interesado de las ventajas materiales; es una revulsión instintiva ante cualquier apartamiento del modo aceptado de hacer o considerar las cosas —revulsión común a todos los hombres y que sólo puede ser superada por la fuerza de las circunstancias. Todo cambio en los hábitos de vida y mentales es penoso. *La diferencia a este respecto entre la parte acaudalada de la humanidad y el resto de la misma no estriba tanto en el motivo que la impulsa al conservadurismo como el grado de exposición a las fuerzas económicas que provocan cambio. Los miembros de la clase adinerada no ceden a la demanda de innovación con la misma facilidad que otros hombres, porque no se ven obligados a hacerlo así.*”, Thorstein Veblen, *Teoría de la clase ociosa...*, p. 205. Sobre la propuesta de Veblen sobre la moda *Cfr.*, *Ibid.*, p.p 173-193. Las cursivas son mías.

⁴⁹ Este es el argumento por el que Simmel se insertó en esta investigación. Las cursivas son mías.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 33, las cursivas son mías.

Cuando se dan los procesos de racionalización, cuando aumenta la cultura objetiva, cuando el dinero es lazo de las más diversas relaciones, cuando crecen las relaciones con desconocidos, y cuando los símbolos que caracterizan la posición social en el mundo son accesibles mediante el dinero, es decir, cuando se desdibujan las distancias entre las clases, la moda se vuelve una necesidad: unifica con unos y diferencia de otros. Así, la variedad de las formas y los colores es una necesidad para marcar las distancias entre las clases.

Si en la ciudad los encuentros son efímeros, no se conoce a todas las personas que andan por las calles, la moda, sobre todo la del vestido, es una especie de invitación —que puede gustar o disgustar— para establecer relaciones que vayan más allá de un encuentro rápido. Así, el gusto expresado en la moda, a veces el gusto por la moda, queda establecido como posibilidad de encuentro, como recurso para establecer relaciones con el “otro”.⁵¹ Aunados a estos procesos, la moda es un elemento dominante de la conciencia porque, y Simmel sólo lo señala, las grandes ideas “permanentes e incuestionables” están perdiendo fuerza, de ahí la necesidad de novedades.

Líneas arriba argumenté que la inclusión de este texto de Simmel se debía a que la articulación del concepto moda con el de tragedia de la cultura posibilitaría proyectar las dimensiones de la reflexión sociológica sobre el gusto. A continuación señalo algunas de las sugerencias para construir al gusto como problema sociológico que se desprenden de las reflexiones simmelianas sobre la moda

- En la moda se expresan los principios vitales que son la unificación y la distinción. Unificación porque, como parte de un proceso general en la vida moderna, la moda, expresada en las formas de los vestidos, no hace referencia a la vida práctica de las personas ya que la moda es un producto objetivado del

⁵¹ Esta habilidad de entablar contactos efímeros con personas desconocidas (como el que se tiene con la cajera en el banco, o con el público asistente a una conferencia), tal vez ahora ni se piense siquiera como habilidad, pero el hecho de que tanto Veblen como Simmel, hagan énfasis en situar a la moda como orientadora de la acción frente a un desconocido, puede tomarse como índice de la no cotidianidad, o de ser un hecho poco común el entablar relaciones con extraños, sea porque no se pensaba en esas personas como extraños, sea que no tuvieran contacto alguno con ellos.

hacer humano (forma) que se vuelve autónomo, es decir, que tiene como referencia a la misma historia de la moda. La moda unifica haciendo, por ejemplo, que las mujeres usen además de faldas, pantalones. La moda distingue en tanto este desarrollo de la cultura objetiva (desarrollo de lenguajes como formas, colores, texturas) posibilita espacios para la vida individual: aumentan las posibilidades de elección, por un lado; y se intensifica la vida “interior” de los individuos, es decir, hay más posibilidades de hacer y ser, por otro.

- La moda impone un gusto pues las sociedades modernas están constituidas en clases sociales: las clases medias o bajas “imitan” —y aquí Veblen y Simmel coinciden— las formas de la clase dirigente, quien a su vez, hace uso de la moda para distinguirse.

- Entonces, las transformaciones de las formas (de zapatos, muebles, pensamientos) y los gustos por esas formas, tienen que ver con una imposición por parte de la clase dirigente y con la historia de esas formas más que con la vida práctica de las personas: existe una desvinculación entre los hombres y el mundo que construyen pues los objetos que rodean la vida del hombre son “pedazos” de su vida.

- Pero también la moda es un medio de orientación frente a extraños, pues en las sociedades modernas los encuentros entre los hombres son fugaces y están regulados mediante el dinero; los gustos expresados en la moda orientan, juntan con unos y alejan de otros, es decir, el gusto por ciertas formas expresa entonces la posición social de quienes las portan.

levin schücking

Levin Ludwig Schücking nació en Alemania en 1878 y murió en 1964. Hay muy poca información sobre su vida, sin embargo, es posible afirmar que dio clases en la Universidad de Erlangen, que vivió unos años exiliado en Inglaterra, y que regresó a la vida académica de Erlagen. Entre sus obras se encuentran *The baroque*

character of the elizabethan tragic hero, Character problems in Shakespeare's plays; a guide to better understanding of the dramatist, The meaning of Hamlet, The Puritan family: A social study from the literary sources.

1931. Primeros pasos: el gusto como objeto sociológico

Del libro

A Levin Ludwig Schücking se le conoce poco en la sociología,⁵² su obra *El gusto literario* es la única que ha sido traducida al español. Pese a esto, en la nota que aparece al inicio de la edición del Fondo de Cultura Económica se encuentra una pista que posibilita situar la obra en el mundo en la que fue elaborada: en el año de 1945 fue publicada en inglés,⁵³ habiéndola traducido del alemán, por la *International Library of Sociology and Social Reconstruction*, fundada por Karl Mannheim. El hecho de que Mannheim haya sido editor de Schücking alienta la idea de la posible discusión de ideas entre ambos pensadores, y tal vez por ello, la forma en que éste abordó las transformaciones del gusto —en específico el gusto literario— se puede ubicar dentro de la llamada sociología del conocimiento. Pero en resumidas cuentas, de Schücking y de su obra se sabe poco en el mundo que habla español.

Este ensayo se puede leer como desafío y como bosquejo de un programa sociológico sobre el gusto. Como bosquejo porque en él se encuentra una sugerente perspectiva que puede ser tomada como antecedente de lo que más tarde constituyeron obras dedicadas al análisis sociológico del gusto. Como desafío porque es posible encontrar un eco de protesta por el desarrollo del gusto artístico expresado en fenómenos artísticos desconcertantes como “la madre de

⁵² Digo esto porque de las obras consultadas para esta investigación, sólo en un libro aparecía como parte de la bibliografía; es muy probable que sea utilizado en otras áreas del conocimiento, pues la clasificación que de este texto se hace en las bases de datos de bibliotecas (como la de la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM o la biblioteca del Colegio de México), lo colocan como entrada a temas de filosofía, historia y literatura.

⁵³ La publicación en alemán es del año 1931, cuyo título original es *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, (*La sociología de la formación del gusto literario*).

Hamlet con peinado a lo *garçon* y con cigarrillo en la boca”, o fragmentos de suela y billetes clavados en los lienzos,⁵⁴ que expresan “la tiranía del gusto de la artista” y la falta de juicio del público. No obstante, y a pesar de estos reproches, para Schücking estos cambios podían ser explicados desde la sociología

Su inclusión en mi investigación responde a dos cosas: la primera, la posibilidad de definir el buen gusto como máximo ennoblecimiento de los instintos humanos, definición que se conecta con la propuesta de Elias sobre los impulsos civilizatorios (cambios sociales de la conducta y las maneras de sentir); la segunda entender al arte como el heraldo de dicho ennoblecimiento, postura que se junta a la visión de Bourdieu al situar al arte y la percepción estética dentro de los fuertes generadores de diferencias sociales.

De las matrices sociales o el humus sociológico

Simmel ya había señalado que las transformaciones de las formas ocupan un lugar importante en la vida humana pero Levin Schücking apuntó que es en el arte en donde estos cambios son tratados como expresión o indicio del “espíritu humano” y que *si las formas cambian y se imponen, gustan, es porque los hombres deciden sobre ellas. ¿Qué es lo que hace que los gustos se transformen, se impongan y prevalezcan y por qué esos cambios son tratados con mayor importancia en el arte que en la moda, por ejemplo?*

El análisis de Schücking se contrapone a las explicaciones sobre las transformaciones del arte que giran, con frecuencia y dependiendo del grado de generalización, o alrededor de una clasificación por “períodos” denominados clasicismo, romanticismo, gótico, naturalismo, etcétera, sucesiones de gustos que expresan una especie de “espíritu” de la época que se encarna en las formas de dichas expresiones; o a través de la valoración que se hace de los artistas donde el rescate, muerte o perennidad de su obra queda explicada o a

⁵⁴ “El hecho de que en cierto momento los pintores aumentan el efecto de los cuadros, introduciendo en ellos viejos billetes de tranvía, restos de suelas de zapato y cosas por el estilo, nos demuestra que no se trata aquí de discusiones académicas. La mayor parte del público ha visto en ello una burla.”, *Cfr.*, Levin Schücking, *El gusto literario*, México, FCE, 1996, p.101.

partir de las “fallas” o “aciertos” del artista, o de la existencia del sentir de una época o de la expresión de lo humano. Sin embargo, en el mundo del arte no son los géneros, y mucho menos las obras concretas, las que se combaten unas a otras —esto, en todo caso, no pasa de ser una imagen—, sino las tendencias [...] No son las obras de arte y las formas las que deciden por sí mismas: quienes deciden sobre ellas son los hombres ⁵⁵

La idea del *Zeit Geist* (espíritu de la época) queda desmantelada si se analiza sociológicamente pues, siguiendo el planteamiento de Schücking: 1. El arte es sólo uno de los lugares donde se manifiestan las transformaciones de las formas, *pero no el único*; 2. En el arte se expresa una visión del mundo; 3. Si es una valoración del mundo, el arte depende de un grupo social. ⁵⁶ Desde esta perspectiva, la idea del espíritu de la época no sólo pierde de vista que los distintos modos de representar las formas son producciones de los seres humanos y de sus relaciones, sino también que la imagen y valoración del mundo, así como las normas de comportamiento, se realizan en pugnas, embates entre distintas capas sociales.

Hasta aquí, los planteamientos de Veblen, Simmel y Schücking parecerían dirigirse hacia un mismo sentido, a saber, que es el espíritu de la capa dominante el que se impone en la lucha, el que se expresa en la idea del *Zeit Geist*. Sin embargo, Schücking llevó su reflexión a otro nivel pues si el gusto de un grupo dominante abanderara el espíritu de una época, ¿cómo explicar que en el siglo XVIII y todavía en el XIX, en Inglaterra, había hombres, sobre todo burgueses, dedicados a las ciencias y al arte que no eran aristócratas?

Para Schücking —y aquí uno de sus aportes principales— las transformaciones de los gustos y la importancia de los gustos artísticos, se pueden explicar a partir de la evolución social que llevó de los aristócratas a los burgueses: el tránsito de una capa por otra fue resultado de batallas sostenidas a lo largo de varios años en las que se transformaron de manera profunda los ideales sociales, entre ellos el arte. Este planteamiento vislumbra que *aún en las capas dominantes*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶ *Cfr.*, *Ibid.*, p. 18.

existen varios “espíritus de la época” y que el arte se relaciona a uno de esos grupos de la capa dominante.

Esto pone en claro un hecho fundamental: no existe un espíritu de la época, sino, que, por así decir, hay toda una serie de espíritus de la época [...] Con cual de esos grupos se relacione más estrechamente el arte predominante dependerá de multitud de circunstancias.⁵⁷

Así, el análisis sociológico de los gustos capta estas transformaciones mediante el análisis de la atmósfera vital del artista, el mundo en donde vive y de donde se alimenta. Schücking nombró *humus* sociológico a esta atmósfera que puede ser entendida como matriz social donde se gestan tanto las obras como los artistas. Aún cuando Schücking no dice que fue por el incremento y diferenciación de las relaciones sociales,⁵⁸ los ejemplos que va utilizando para señalar el tránsito del humus cortesano al humus burgués, pueden ser leídos bajo esta óptica.⁵⁹

De lo anterior se puede concluir que *las formas artísticas* — aunque no sólo las artísticas— *expresan el gusto de un cierto grupo de la capa dirigente y las formas de esas obras se entienden cuando se toma en cuenta la matriz de donde surgen*, esto es, la red de relaciones sociales que hacen posible su existencia como obras de arte. Y que es *dentro de una matriz social donde se posibilitan y limitan las formas de las obras, y la personalidad de los artistas*, pues la posteridad de los actos y de los personajes depende de las valoraciones que se hacen de ellos dentro de esa matriz social, del mundo donde cobran sentido.

El cambio de humus sociológico que a inicios del siglo XIX colocó al arte como heraldo del ennoblecimiento de los instintos

⁵⁷ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁸ “[...] la antigua estructura produce el efecto de una pequeña ciudad sin industria, en la que el ritmo general de la vida es mucho más lento y la influencia de los legos sobre el arte es cosa natural; una pequeña ciudad en que la educación de quienes dirigen la sociedad es todavía más o menos uniforme, como lo son también sus experiencias y sus hábitos, sus condiciones económicas, y en que, no estando los ideales políticos o de otro orden en radical oposición, no se exige del arte cosas absolutamente disímiles.”, *Ibid.*, p. 61.

⁵⁹ Este modelo comparativo de las distintas matrices de donde surge el arte bien podría tomarse como antecedente de los “tipos” que años más tarde Elias nombraría con los nombres de arte artístico y arte artesanal, *Cfr.*, Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1998.

humanos, ennoblecimiento que iba más allá de los buenos modales,⁶⁰ y donde los poetas tenían que “adecuar” sus obras a la dignidad del espíritu, derivó en el artista como heraldo de su propio ennoblecimiento. ¿Qué pasó?

La tiranía del gusto del artista

Quítenme ese cuadro de ahí, que terminará por gustarme

Max Liebermann

En el siglo XIX hubo una revolución del gusto porque cambió la capa dominante y con ello toda la forma de existencia de los hombres. El artista dejó poco a poco de depender de los grandes señores pues se comenzó a gestar un mercado que hizo posible vivir escribiendo libros o pintando cuadros. En el tránsito de una capa por otra, las prácticas “artísticas” constituyeron uno de los fondos comunes de sociabilidad, espacios en donde se entretajían relaciones de importante envergadura entre los hombres (como, por ejemplo, la búsqueda del amor) sobre todo en el siglo XIX.

Las formas “artísticas” nacidas en la matriz cortesana no podían ser comprendidas más que como adorno pues el aristócrata vivía de la tradición (“la existencia toda del aristócrata se funda en la herencia”) y eran los aristócratas quienes tenían los medios para mantener a los escritores o a los “hacedores” de formas. Las dedicatorias de las obras que éstos hacían a los caballeros expresan su situación:⁶¹ vivían en los palacios sentados “más allá del salero”, es decir, su existencia como escritores dependía de que sus creaciones se encausaran en los cánones del buen gusto de la corte donde vivían (donde la corte podría “funcionar” como público). Sin embargo, a partir del siglo XIX ya no es tan fácil encontrar al grupo del que depende el “creador”, pues *la posición del artista sufrió cambios durante el tránsito de una capa social a otra.*

⁶⁰ Cfr., *Ibid.*, p. 36.

⁶¹ También Norbert Elias señaló la dedicatoria del manual de buenos modales fruto de la obra de Erasmo en el que basó su investigación sobre *El proceso de la civilización*, como uno de los índices donde se traslucen las relaciones sociales.

Este cambio en la posición del artista —apenas esbozado en unas páginas de *El gusto literario*— puede explicarse como parte de un proceso; en el caso específico de la literatura, cuando la escritura adquirió una relevancia y unos usos antes no existentes: la lectura formó —y desde el siglo XVIII— parte de las prácticas habituales, al menos en las familias burguesas; cuando existieron casas editoriales dedicadas a la publicación de libros, es decir, cuando fue posible ganarse la vida como escritor sin depender directamente de algún señor: *si no hubiera sido posible vivir como escritor o como artista, la figura del artista no existiría*. Ejemplo de esto es la forma en que vivían y experimentaban el ser poetas los hombres de siglos pasados. En las novelas de los siglos anteriores el héroe es un caballero, un príncipe, un militar; en el siglo XVIII suele ser también un sacerdote. Cuando en Adison y Steele comenzaron a publicar las llamadas “revistas morales” [...] se presentaron al público como una especie de comité editorial, pero a la vez se disfrazaban de hidalgos provincianos, de abogados, de comerciantes mayoristas, de oficiales retirados, de “elegantes” del mundo. *Todavía no se les ocurría disfrazarse de escritores o artistas.*⁶²

La independencia del artista y el hecho de que el arte represente uno de los valores encumbrados en las sociedades burguesas —afirmación que Schücking señala, pero no explica— derivaron en un creciente abismo entre el gusto artístico y el gusto del público; abismo al que este sociólogo alemán metaforizó como un desgajamiento: si el “público” contenía las formas —en el texto se ofrecen varios ejemplos de estas situaciones—, ahora es el artista quien decide sobre ellas.⁶³ Este desgajamiento cristaliza tanto en los billetes y las suelas de zapatos en los cuadros como en los peinados *garçon*, e indican un cambio de humus sociológico: cambios en las relaciones entre los artistas y el público.

Sin embargo, la evolución social en la que los hombres de vieja prosapia fueron eliminados, generó un vacío al entrar hombres que no compartían el gusto por el arte, es decir, que no mantenían relaciones sociales con otros mediante el arte, y que comenzaron a socializar a

⁶² Levin L. Schücking, *El gusto...*, p.38.

⁶³ Este es un punto de encuentro entre Simmel y Schücking: el desgajamiento del arte podría ser leído como parte de los procesos de la tragedia de la cultura.

través de otras actividades, como las relaciones de trabajo o la práctica de algún deporte. Aparejado a esto, la posición social del artista ganaba terreno, se volvía más independiente, se centraba en los medios puramente artísticos. Muestra de ello son los movimientos esteticistas y naturalistas que llevaban hacia la reflexión del arte por el arte; esto como “consecuencia natural de cierta especialización en todos los ramos y también del mayor valor que se concede al arte en determinados grupos”.⁶⁴

Así, la evolución social llevó hacia la separación del artista y el público. Ahora bien, si existe este abismo entre artistas y público, y el artista crea cada vez más alejado del mundo de los “mortales”, ¿cómo explicar la difusión del gusto artístico? Que las formas artísticas terminen gustando, terminen imponiéndose, no es resultado de un ajuste conciente por parte del artista a los gustos del público, pues la creatividad se desarrolla a través de la imitación, es decir, mediante la adquisición de conocimientos artísticos, cauces por los que se guía la creación de los artistas (y donde se incluyen las llamadas “técnicas”):

el proceso se efectúa en realidad sin premeditación alguna y más o menos inconscientemente; corresponde al curso natural del desarrollo humano, que suele comenzar con cierta adaptación del mundo exterior y con un dejarse influir intensamente por los modelos.⁶⁵

El arte se produce de acuerdo a las formas del gusto prevaleciente (al gusto prevaleciente dentro de la misma matriz del arte), pues las largas cadenas de sentidos de aquellos que vivieron como productores de arte, son heredadas por quienes los suceden; pero al cambiar de un tipo de sociedad a otro y al cambiar su matriz social, el arte cambió su significado objetivo de adorno al de manifestación excelsa del gusto y también cambió la explicación de la existencia de los productores de las formas.

De hecho, y este es un dato al que el mismo Schücking señala como revelador, en la manera de nombrar a los productores de las formas se pueden encontrar índices de las transformaciones en los grupos que expresan su espíritu a través del arte. Durante el siglo XIX, los artistas eran nombrados poetas,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

Cuando en la primera mitad del siglo se discutía sobre el arte en general, era frecuente que se hablara de poeta [...] Pero a fines del siglo ya se habla del “artista” (la mayor parte de los diccionarios aún no se ha dado cuenta del cambio), término que en el uso lingüístico de las generaciones pasadas sólo se aplicaba a aquel que practicaba las artes plásticas.⁶⁶

Aún cuando Schücking no desarrolló más esta idea y sólo señaló la posición predominante de las artes plásticas y su dominio como modelo de arte mediante el cambio del uso del término poeta por el de artista y la aplicación de estilos artísticos para nombrar periodos históricos enteros —atribuyendo esta primacía a la distancia que las artes plásticas tenían de los debates que sufrían por entonces las “bellas letras”, porque en las artes plásticas se representaba la “naturaleza” poco debatida por entonces—, de este planteamiento se desprenden cuestiones que llevarían a un análisis donde se podría responder a preguntas como, ¿en qué tipo de matriz social es donde se hace necesario el arte plástico como el parámetro del arte?, ¿por qué sucede esto?, ¿a qué se debió el cambio en el predominio de la poesía por la pintura?, si se debe al cambio de las capas dominantes, de la burguesía por la aristocracia, ¿qué valores o significados hay en las artes plásticas que no se hallen en la poesía?

Se puede decir que Schücking logró establecer puntos clave para la reflexión sociológica como,

- Las transformaciones de las obras están determinadas socialmente por partida doble, en las formas de su concepción porque “fluyen” bajo ciertos cauces; y en su destino, es decir, en los medios de selección a través de los cuales subsisten en el tiempo. Estos medios de selección incluyen al mercado de arte y los métodos empleados para colocar una obra, a la prensa y “los favores amistosos”; estos últimos son relaciones que no han sido estudiadas como parte de los procesos de consagración de obras y artistas pero que han jugado su parte al momento de escribir la historia de cosas memorables y hombres ilustres.
- No es la novedad, idea profusamente difundida, la que hace que un gusto se imponga: las revoluciones en los

⁶⁶ *Ibid.*, p. 55.

gustos expresan, finalmente, cambios en las mentalidades de los hombres, cambios en sus maneras de sentir y vivir el mundo. Lo que señala Schücking con este planteamiento es que las transformaciones de los gustos pueden ser analizadas dentro del campo de batalla donde o cobran vigencia o “caducan” ciertas expresiones de las sensibilidades, y también desde los procesos en los que se va heredando, generación tras generación, cierto tipo de sensibilidad. De tal forma que *lo que expresan las transformaciones de los gustos son transformaciones en las mentalidades, en las relaciones sociales.*⁶⁷

- Las transformaciones de los gustos se captan a través del arte aunque no sólo mediante él. El arte es un producto humano, es un mundo construido por las relaciones entre los hombres, y esas relaciones los posicionan. Las diversas manifestaciones de arte como la danza, la literatura, la música, el teatro, las artes plásticas, tienen una ubicación dentro de la matriz o humus del arte.

- Las formas en las que se expresa el gusto no son resultado ni de la experiencia del artista ni de la existencia de un universal o apriorismo encarnado en el espíritu de la época, sino de la actividad de un grupo social con ideales acordes al ambiente en el que vive: los gustos se gestan dentro de matrices sociales, es decir, no se puede comprender una manifestación de un gusto si no se reconstruye el mundo en donde “nació”.

- En el análisis de Schücking se esboza ya la posibilidad de pensar en la génesis social de las relaciones de gusto en tanto dice que fue en el siglo XIX cuando se dio una gran revolución en los gustos al cambiar la estructura de la capa dominante: de los aristócratas a los burgueses; que en ese cambio se manifiesta un desgajamiento del arte que expresa la escisión del gusto artístico y el gusto del público. Y que este

⁶⁷ “En general no es el gusto el que se hace distinto y nuevo, sino que los hombres que se hacen árbitros del nuevo gusto son otros. Y cuando hay grandes transformaciones del gusto, esos árbitros pertenecen a una capa social diferente. La historia de la literatura nos lo muestra a cada rato. Sólo la constancia de la estructura social asegura la constancia del gusto”, *Ibid.*, p.112.

desgajamiento es parte de un proceso donde el artista se ha convertido en la máxima autoridad sobre el arte.

Límites y posibilidades...

Ni para Thorstein Veblen, ni para Levin Schücking, ni para Georg Simmel, el gusto fue tema central de sus reflexiones, sin embargo, se encuentran en ellas una serie de planteamientos que se aproximan “sociológicamente” al gusto. No obstante, es posible afirmar, después de haber expuesto sus planteamientos, que, para que el gusto se exprese, se requieren de objetos entre los que se pueda elegir, es decir, aún cuando ninguno de los tres autores da una definición de gusto, éste es una elección, una preferencia o un rechazo. Las posibilidades de que se de una “elección”, se manifieste un gusto, se disparan, siguiendo estas disertaciones, hacia dos puntos básicos: la sociogénesis de los gustos, y las transformaciones de los gustos.

Las transformaciones de los gustos son explicadas por Simmel y Veblen —quienes quizá hayan tenido alguna especie de contacto pues Sombart⁶⁸ y Veblen se citan mutuamente en alguno de sus libros, y Simmel frecuentaba las tertulias intelectuales a las que asistía Sombart—en el marco de la emulación que las “clases más bajas hacen de la “clase dirigente” (ociosa para Veblen). Ambos “sociólogos” utilizan a la moda del vestido como ejemplo de estas transformaciones, de manera que la clase ociosa (dirigente para Simmel) es la portadora de la “última” moda que, además, la distingue de las demás clases sociales.

Por su parte, Schücking hace un planteamiento que va más allá de la mera imitación pues, para él, las transformaciones de los gustos suceden cuando hay transformaciones en las mentalidades y pueden

⁶⁸ Cfr., Werner Sombart, *Lujo y capitalismo*, Madrid, Alianza editorial, 1979, p. 63-115.

analizarse en las contraposiciones entre unos gustos y otros, en sus continuidades y discontinuidades; en este punto se expresa una sintonía entre Schücking y Veblen, pues para éste sólo cuando se impuso la mentalidad depredadora, se gestó el gusto por lo ostensible y derrochador. Lo que se desprende de ambas afirmaciones es que los gustos se gestan en grupos sociales, que se desarrollan dentro de matrices sociales que los posibilitan, que cobran sentido sólo si se reconstruye ese mundo social en el que “nacieron”, pero que esas transformaciones son indicios de cambios en las sensibilidades.

Ahora bien, si los gustos se expresan en la moda, con Schücking es posible decir que es en el arte donde sus transformaciones (de los gustos) cobran sentido como manifestaciones del “espíritu humano”, ¿por qué en el arte adquieren este cariz de “cosa importante” y no así en la moda? Aún cuando los tres “sociólogos” abordan los cambios en los gustos, no es posible partiendo de sus argumentos, dar respuesta a esta pregunta que, además, sólo queda anotada (en Schücking) y ni siquiera en forma de pregunta.

En cuanto a la sociogénesis, los argumentos que Schücking tejió para explicar la importancia de las transformaciones de los gustos artísticos, son indicios que permiten pensar las condiciones de posibilidad de las relaciones entre los hombres a través de sus preferencias artísticas, pues las enmarca dentro del tránsito de aristócratas a burgueses. Así, por un lado, en ese tránsito, tanto las mentalidades como sensibilidades de los hombres sufrieron cambios, y los hombres de vieja prosapia y los de una no tan añeja, establecieron relaciones con otros por sus gustos “artísticos” —en particular de literatura—; por otro lado, estos cambios se manifestaron también en el cambio de la posición del “artista”, quien, cada vez más “creaba” las “obras” teniendo como referencia a los medios artísticos y a sí mismo, lo que devino en una separación entre el “público” y el “artista”.

Bajo otro horizonte, la propuesta de Simmel sobre la moda como forma que unifica y distingue, alumbra otra parte de la sociogénesis de los gustos; a saber, que los gustos que se expresan en la moda — podríamos decir que no sólo los gustos por la moda— son un medio de orientación frente extraños pues juntan con unos y distinguen de otros. Las reflexiones de Simmel se centran en las sociedades modernas donde imperan el dinero como lazo de las más diversas

relaciones, donde la cultura objetiva aumenta, donde se establecen relaciones con extraños, y donde se llevan a cabo procesos de racionalización, ¿por qué es en este tipo de sociedades que los gustos son medios de orientación?

Cuando Veblen señala que regirá o la ley del consumo ostensible mientras las relaciones sean más complejas, o la ley del ocio ostensible cuando los miembros de cierto grupo se conozcan o puedan ubicarse “fácilmente”, apunta también hacia el mismo sitio que Simmel, que resumiendo quedaría de esta manera: el incremento de las relaciones entre personas de distinto origen social hace necesarias las relaciones de gusto, pues, orientan frente a extraños (el consumo ostensible y la moda) uniéndolos o separándolos. La liga con Schücking es que él señala el tránsito histórico que va de los aristócratas a los burgueses y que a partir, juntándolo a Simmel y Veblen, se puede afirmar que es ese tránsito donde personas con mentalidades distintas comenzaron a vincularse, y que el arte uno de esos espacios donde se captan las transformaciones de sensibilidades y mentalidades.

Sin duda, son muchos los aportes que estos tres hombres realizaron, pero también son bastantes las preguntas que surgen de esos planteamientos entre ellas, por ejemplo, si el gusto es la manifestación de una “elección”, ¿cómo se lleva a cabo dicha elección, es decir, por qué se prefiere una cosa y se rechaza otra?, ¿qué implicaciones tiene pensar el gusto como “elección”? ¿por qué es en el arte donde los gustos cobran una relevancia que va más allá de la mera expresión de una “elección” y que ha llevado a derramar tanta tinta sobre el tema?, ¿existe alguna relación entre los gustos expresados en la moda y los gustos expresados en el arte?

II. EL REFINAMIENTO DEL GUSTO: EL LEGADO NO RECONOCIDO DE NORBERT ELIAS

En este capítulo se presenta en orden cronológico la obra de Norbert Elias; la ventaja —vista sólo cuando se concluyó el trabajo— de presentar de esta forma sus reflexiones es que permite captar el proceso de desarrollo de su pensamiento. Es verdad, Elias nunca abordó el tema del gusto, sin embargo uno de los hilos que atraviesa la obra su obra es la comprensión de las transformaciones en los cánones de comportamiento y sensibilidad. La sensibilidad se expresa en el gusto. A pesar de que en *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, su obra más reconocida, es central el análisis de los cambios sociales a partir de las sensibilidades, las contribuciones eliasianas a la reflexión sociológica de los gustos no ha sido rescatada.

norbert elias

Nació en Breslau el 22 de junio de 1897 y murió el 1 de agosto de 1990. Estudió medicina, filosofía y psicología en la Universidad de Breslau; sus estudios fueron interrumpidos porque se enlistó como voluntario en la Primera Guerra Mundial. El pensamiento eliasiano comenzó a generar eco cuando ganó el premio Adorno en el año de 1977.

1929. Sobre al arte primitivo

Del texto

Este texto contiene las observaciones que Elias hizo a la ponencia del antropólogo Richard Thurnwald sobre los orígenes del arte en unas conferencias realizadas en Zurich, 1928. Fue publicado en *The Norbert Elias Reader* en 1998 bajo el título de “On primitive art”.

De los inicios

Son dos las vertientes bajo las cuales se puede leer este escrito, una es la influencia de las ideas mannheimianas; otra, algunos asomos de las cavilaciones que formaron parte central en la reflexión que Elias realizó, a saber, los procesos civilizatorios.⁶⁹

Aunque no parece ocupar un lugar central el tema del arte, la postura que Elias mantuvo en estas conferencias fue la de integrar dentro de otros marcos la discusión sobre los orígenes del arte, apostando por su inexistencia en el mundo del hombre “primitivo”. Bajo esta óptica los orígenes del arte no deberían plantearse desde los “orígenes” del hombre porque no existía entonces la diferenciación que el concepto de arte implica,

concepts such as family, marriage and similar concepts which correspond to our own way of thinking, our concept of ‘art’ can evidently not be applied in any direct way to the creations of primitive peoples, simply because —and that is one of the decisive points— because it implies a degree of differentiations which is not yet even present to the *consciousness* of the primitive peoples themselves.⁷⁰

⁶⁹ A demás de ser uno de sus primeros escritos impresos, este texto fue producido en los años en que Elias mantuvo una estrecha relación con Karl Mannheim.

⁷⁰ “conceptos como familia, matrimonio y otros similares que corresponden con nuestra propia manera de pensar, nuestro concepto de arte no puede ser, evidentemente, aplicado en cualquiera de las formas de creación de los hombres primitivos, simplemente porque —y este es un punto decisivo— porque él implica niveles de diferenciación que no están presentes en la conciencia que los hombres primitivos tienen de sí mismos.”, Norbert Elias, “On primitive art” en *The Norbert Elias reader*, Johan Goudsblom y Stephen Mennell (comp.), Oxford, Blackwell Publishes, 1998, p. 10, (el subrayado es mío).

La apuesta por un análisis empatado a la sociología del conocimiento y la influencia de Mannheim, a pesar de las distancias que el propio Elias marcó, es visible en esta idea: que el hombre primitivo no experimente ciertos objetos como objetos artísticos, se debe, en parte, a la inexistencia de un concepto como el de arte que encause esa experiencia y la distinga de otras formas de hacer; así, las *percepciones sensoriales* de los integrantes de una sociedad

dependen tanto de formas estándar del saber como de la capacidad de formular conceptos que la sociedad a la que pertenecen haya alcanzado a lo largo de su evolución histórica.⁷¹

Otra de las influencias de Mannheim que se pueden seguir en este planteamiento sobre el arte primitivo, es la conexión que Elias realizó entre las formas de pensamiento y las sociedades.⁷² Así, para una sociedad diferenciada es posible hablar de arte, pero para una sociedad con otros grados de diferenciación, como la del hombre primitivo, no: el hombre primitivo no siente, ni produce arte.

Sin embargo, también se vislumbra en esta ponencia la apuesta que Elias trabajaría a lo largo de su vida y que lo distinguió de su antecesor: la idea de procesos de larga duración. Estos movimientos temporales cristalizan en la diferenciación de la que habla Elias de la cual el arte forma parte y que, además, es una diferenciación de ámbitos de vida (como política, economía, vida cotidiana, actividades diferenciadas unas de otras), que en la mente y el mundo primitivo no se hallan desarrolladas.

Así, para Elias las distintas culturas que existen pueden ser tratadas como eslabones dentro de un proceso, como herencias que posibilitan el entendimiento del hombre, es decir, su paso por el mundo a través del tiempo; razón por la cual el uso de la historia se vuelve fundamental. Si se quiere llegar al entendimiento de distintas culturas, éstas deben tratarse desde dentro, es decir, desde el mundo en que son experimentadas,

⁷¹ Héctor Vera, “De ideología y utopía a compromiso y distanciamiento”, en *Norbert Elias Legado y Perspectivas*, Gustavo Leyva, Héctor Vera y Gina Zabudovsky (coord.), Puebla, UIA-P, 2002, p. 247.

⁷² Las continuidades y discontinuidades que el pensamiento de Elias tiene respecto al de Mannheim son tratadas en el artículo de Héctor Vera, *op. cit.*

none of these differentiations, such art, nature, economy, and law, which we are compelled to experience as something self-evident, have yet come about for the primitive. For in his consciousness all such differentiations, in which the world has become diversified for us, are still held together undeveloped as in an embryo. So we cannot say about the creations of primitive people that something is either a piece of art or an economic or a religious object.⁷³

Entonces, si el arte florece en un estadio de diferenciación de las esferas de la experiencia, ¿cuál fue el ambiente que posibilitó su existencia?

1933. La sociedad cortesana

Del libro

La sociedad cortesana fue la tesis de habilitación que Norbert Elias realizó para la Universidad de Francfort, aunque fue publicada hasta 1969. Aún cuando algunos de los pasajes del libro parecen haber sido escritos para la publicación, he colocado este texto en el año en que fue realizado como trabajo de habilitación para dar cuenta del desarrollo de los temas que constituyeron las reflexiones de Elias.

La corte, cuna del gusto

Al palacio de Versalles o a las piezas musicales de Mozart se les ha clasificado como obras de arte, sin embargo, y siguiendo el pensamiento de Elias, ¿existía el arte en la época en la que fueron elaborados, en la época de las cortes y la sociedad cortesana?

Los vestigios de aquella época son representados en su mayoría por palacios, hombres con peluquín y mujeres con vestidos brocados de amplios escotes, preocupados por las genealogías y con movimientos corporales “artificiosos” por su amaneramiento; un mundo, en resumidas cuentas, en el que resalta el lujo y las reverencias, pero ¿qué hizo posible la existencia de todo esto que

⁷³ Norbert Elias, *op. cit.*, p. 11.

ahora parece tan lujoso y que rompe con cierto paisaje cotidiano, y por qué aparece como vestigio, como parte de algo que no existe más?

Lo que Elias muestra en *La sociedad cortesana* es el proceso de muerte de cierto tipo de hombres, leído desde los movimientos de integración y desintegración, es decir, el proceso en el que se transformaron los elementos que ligaban y formaban a aquellos hombres porque se imponen como mundo o realidad.⁷⁴ Cuando un mundo es compartido por hombres, este mundo se les impone y los coacciona; esta coacción no es unilateral, más bien la serie de relaciones que establecen unos con otros genera relaciones coercitivas, es decir, la coacción no es un elemento que domina a una parte, sino resultado de la relación establecida.⁷⁵ Así, lo que lleva de las espadas a los peluquines y más tarde a los sombreros, son transformaciones de los planos de integración de los hombres en las que dejan de existir ciertos mundos, como el de los príncipes y las princesas y se crean nuevos, como el del arte.

Los movimientos de integración pueden ser también de desintegración, pues los planos que unen a los hombres cambian con las relaciones que éstos van estableciendo, lo que hace posible marcar líneas de continuidad y discontinuidad entre los diversos “mundos” que se han compartido a lo largo de los años. Sólo entendiendo que hay planos que cambian se puede explicar el aparente derroche de lujo que existió en las sociedades formadas por los hombres de la época anterior a las sociedades burguesas y las circunstancias que posibilitaron el desarrollo del arte; sólo entendiendo que hay relaciones que permanecen, se pueden comprender las distinciones generadas por las formas de expresión de la existencia.

Uno de los planos que pasó del centro a la periferia fue el deber de representación del rango y la posición, vínculo evidente que dotaba de sentido a los miembros de “la sociedad de los grandes señores”.

⁷⁴ Mundo son todos los conocimientos (experiencias significativas) que acumula una sociedad y que dota de sentido las experiencias de los hombres que lo comparten.

⁷⁵ “Como instrumento analítico más global hay que preferir el concepto de ‘coacción’, entendiéndolo en el sentido de una coacción recíproca, de hombres sobre hombres, aunque no necesariamente de la misma fuerza; usándolo en el sentido de una coacción de configuración en el marco de un análisis de interdependencias y no de una coacción de normas o principios aparentemente extrahumanos”, en Norbert Elias, *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1996, p. 349.

Fue así que el destino de los peluquines fue el destino de los cortesanos, sin embargo, los nobles no siempre fueron cortesanos, algunos nunca lo fueron, y no siempre existió esa imperiosa necesidad de representar el rango que ahora aparece como derroche de lujo y adulaciones.

Para Elias, la transformación de los nobles caballeros en nobles señores (aristocratización de la nobleza) se comenzó a gestar en el siglo XVI, paradigmáticamente en Francia, cuando el poder de la nobleza eclipsó ante el creciente poder de la familia real y comenzó a vivir en la corte real. Las posibilidades de influencia del rey en la conducta de la nobleza crecieron cuando el uso de la moneda se aceleró con los metales encontrados en América y la nobleza que vivía de sus tierras comenzó a depender de los dineros del rey; cuando los caballeros rebeldes a las órdenes del rey no podían enfrentar a un ejército mercenario que no pensaba a la guerra como defensa del honor, y a las armas y caballos como parte del rango, sino que guerreaba por dinero; y, finalmente, cuando familias burguesas comenzaron a ser servidores de la corte real ocupando algunos cargos, sobre todo administrativos y “jurídicos”.

Los nobles podían quedarse en sus tierras y no ir a la corte mas que cuando fuera necesario, sin embargo, con la creciente dependencia del rey por las razones que fueron escritas líneas arriba, dejar de ir a la corte era dejar de ser noble y con ello se perdía el sentido de la vida. Así que no sólo fueron presiones “económicas” las que impulsaron a la nobleza a concentrarse en la corte sino todo un sentido y fundamentación de la existencia, pues ser noble era pertenecer a la *buena sociedad*, a la que se entraba bajo el reconocimiento del abolengo, y del refinamiento del gusto y el comportamiento que lo avalaran.

El rey se fue convirtiendo, poco a poco, en única posibilidad para que los nobles se mantuviesen dentro de esa buena sociedad por los favores que concedía, ya fuera como pensión directa, o como títulos o cargos en la corte. Este otorgamiento de cargos y la creciente dependencia de la nobleza, fue gestando de manera gradual una “especialización” de cargos lo suficientemente jerarquizados para mantener las distancias entre los rangos y los estamentos; *una sensibilidad* hacia los comportamientos que mantenían esas distancias;

y continuas luchas por las oportunidades de prestigio y estatus que los volvían más interdependientes.

La representación del rango mediante las formas de trato, de casa, de vestido, de ornamentos, vinculaba al representante con una serie de hombres y grupos que lo situaba en el mundo cortesano, es decir, lo acercaba de unos y distanciaba de otros; por ello, los gastos en prestigio y representación eran una exigencia sin opción para el cortesano. El prestigio se acreditaba mediante la conducta, mediante la estricta etiqueta y cortesía que regulaba el trato entre princesas, duquesas, condesas y marquesas (lo mismo entre varones, en el orden enunciado), que situaba a cada una de ellas en la jerarquía que las distinguía de las demás por el mero hecho de ser lo que eran (princesas, duquesas, condesas o marquesas). La figuración que emergió de la red de relaciones del mundo cortesano era, por lo tanto, jerárquica y estratificada.

Así, el mundo cortesano, sobre todo el del reino francés, fue uno de los lugares en donde comenzaron a vivir e influenciarse grupos sociales distintos aumentando las dependencias y los vínculos entre los hombres, y generándose nuevas tensiones y presiones (interdependencias).⁷⁶ El refinamiento y pacificación de la conducta fueron presiones nuevas para los nobles que se aristocratizaban surgidas de su creciente dependencia del rey; el rey como noble se sometía a las mismas presiones que aquéllos pues dependía de la distinción de la nobleza frente al otro grupo que aumentaban su poder, la burguesía que, al mismo tiempo, dependía del rey para entrar al mundo cortesano. Las tensiones entre la nobleza y el rey, entre el rey y la burguesía y, entre la burguesía y la nobleza aristocrática, produjeron una serie de nuevas relaciones que ninguno de los grupos

⁷⁶ Estas transformaciones y nuevas dependencias, que se insertan dentro del llamado proceso civilizatorio, son lo que Elias nombró en este texto oleadas de distanciamiento. Las oleadas de distanciamiento se centran, básicamente, en la relación entre hombres y mujeres como relación amorosa; la relación del hombre con la naturaleza y con ello la vivencia de un mundo dividido entre sujetos y objetos, entre lo real y lo imaginario; por último el autodistanciamiento y construcción de una coraza de autoacciones que son vividas como las buenas maneras del comportamiento o como desarrollo de la conciencia, de la reflexión, esta tercera oleada crea otros procesos: los de individuación.

pudo prever o controlar, relaciones de interdependencia que los sobrepasaron.

La vida de los nobles cortesanos dependía por completo del refinamiento de sus comportamientos que los distinguía y situaba frente a otros nobles de igual o menor rango, como frente a los burgueses que entraban al mundo cortesano, haciendo que las distancias que se imponían entre un estamento y otro fueran insalvables; esas distancias se mantenían gracias a la rigurosa etiqueta que enmarcaba el trato social y al refinamiento de la sensibilidad y el gusto. La necesidad de representar el rango y mantener las distancias estamentales hacían de las oportunidades de prestigio y estatus núcleo de las relaciones de dependencia que se establecieron entre los hombres cortesanos, de ahí que las formas de expresión de esa sociedad se centraran en la diferenciación de las maneras conforme a la diferenciación social (diferenciación entre estamentos),

La elaboración diferenciada de lo externo, como instrumento de la diferenciación social —la representación del rango mediante la forma— es característica no sólo de las casas, sino de la configuración general de la vida cortesana. La sensibilidad exquisita de esos hombres para percibir las relaciones entre el rango social y configuración de todo lo visible, en su ámbito de acción e inclusive de sus propios movimientos, es tanto producto como expresión de su situación social.⁷⁷

Esta imperiosa necesidad de distinción por el rango, de diferenciación social, hizo posible la acumulación de lenguajes formales, ya que un duque debía ser más duque que ningún otro y para ello era necesaria una basta servidumbre y una diferenciación de servicios que posibilitaran la representación del rango. Esto no quiere decir que en la sociedad cortesana fuera posible el desarrollo del lenguaje estético tal como hoy lo conocemos pues, aún cuando la producción de las formas de expresión de aquellos hombres fue prolífica, estaba subsumida al poder de representación del rango y al trato social necesario para mantenerlo; lo que sí sucedió fue que *las percepciones sensoriales de los cortesanos se transformaron junto a la diferenciación de servicios*. Para que una forma de expresión fuera válida, debía expresar el rango de quien la ostentaba, ejemplo de ello

⁷⁷ *Ibid.*, p. 87.

es el tamaño y majestuosidad del palacio de Versalles, morada del rey. Por esta razón Elias afirmó en una nota al pie,

Es fácil entender porque la sociedad cortesana no fuese suelo apropiado para la literatura y las formas de saber, que no satisfacían las exigencias de la vida sociable cortesana y la necesidad de distinción social. Aquellas formas literarias y de saber características de la sociedad cortesana, responden a sus necesidades y exigencias específicas. Son ante todo memorias, colecciones de cartas, aforismos (máximas), ciertas clases de lírica, esto es, formas literarias que brotan directa o indirectamente de la nunca interrumpida conversación de sociedad y en ella crecen.⁷⁸

Las luchas por el prestigio y el estatus fueron cuna de la exquisitez del gusto, del buen gusto, (de esa sensibilidad cortesana) y la estructura jerárquica que reproducían hizo posible que ciertas formas de comportamiento se generalizaran,⁷⁹ como el control de los afectos cristalizado en el refinamiento de la conducta que dejó de ser, después de generaciones y generaciones, una coacción externa y se convirtió en una autocoacción.

Gracias al trato social más frecuente entre los aristócratas cortesanos y los burgueses, los vínculos por el rango se volvieron cada vez menos evidentes, como menos evidente se volvía el fundamento de la existencia de los cortesanos que, a su pesar, no tenían otra opción más que aferrarse a las distinciones y los rangos que los llevaban, a su vez, a la ruina. Esta situación provocó ciertos movimientos inherentes al proceso civilizatorio, movimientos de nostalgia por el pasado, a los que Elias englobó en el concepto de romántico⁸⁰ y que expresan una especie de reclamo por parte de

⁷⁸ *Ibid.*, p. 143.

⁷⁹ Todos los estamentos tenían, a la vez, jerarquías. Así, había un conde más cercano a los duques que a los marqueses y uno más cercano a éstos que a los duques, sin embargo ambos debían comportarse como condes, uno acercándose más a los duques y provocando nuevas distinciones con los duques y el otro alejándose más de los marqueses y provocando nuevas competencias al interior de los condes.

⁸⁰ Aquí Elias, al igual que Mannheim con los estilos de pensamiento, recurrió a una categoría utilizada en la historia del arte y la puso en el centro de su propuesta: los movimientos románticos son características permanentes de los procesos civilizatorios que expresan el descenso o desintegración de ciertas formaciones culturales, en este caso, el de la sensibilidad cortesana. De hecho, es en esta parte del texto en donde Elias hace uso del concepto de ideología y explica en términos de lucha el

ciertos grupos que ven menguadas sus posibilidades de influencia sobre las acciones de otros y de su propia acción, nostalgia por la extinción de mundos a los que es imposible volver. Así, por mucho que los cortesanos añoraran su vida fuera de la corte, el regreso a sus casas de campo significaba el descenso de su posición y el regreso a un mundo no tan refinado como ellos lo eran de manera casi “natural”.

Aquellas actividades que llenaban la existencia cortesana como el perfeccionamiento del gusto, la danza o el buen decir quedaron más alejadas del control social, es decir, de aquello que une a los hombres, pues ya no representaban oportunidades mediante las cuales se podía mantener una posición social. La profesión fue el vínculo que pasó lentamente de la periferia al centro de las relaciones entre los hombres y, la fundamentación de la existencia comenzó a girar en torno a las funciones profesionales, así como las oportunidades de alcanzar o mantener una posición social, fueron, cada vez más, monetarias.

De la sociedad cortesana sobrevivieron los edificios, las obras musicales, pinturas, las relaciones de gusto, y la distinción devenida del gusto y los comportamientos (de la sensibilidad cortesana); pero el sentido de todo ello se transformó al desaparecer el mundo cortesano que ordenaba todas las expresiones humanas desde la posición y el rango. Fue así que las percepciones sensoriales y las formas de expresión fueron “liberadas” del centro de atracción alrededor del cual giraban, y se hizo posible el desarrollo del gusto artístico al insertarse dentro de los elementos que vinculan a los hombres el ser artista como profesión

La disminución del deber social de representación aun entre los más poderosos y adinerados grupos elitistas de las sociedades industrializadas más desarrolladas ha adquirido una decisiva importancia para el desarrollo de la configuración de la casa, el vestido y, en general, para la evolución del gusto artístico.⁸¹

Sólo en este estadio de relaciones fueron posibles las relaciones de gusto y la génesis del arte. Estadio en el que las coacciones civilizatorias condensadas en las maneras, en el trato entre unos y

enfrentamiento que la nobleza hace a la monarquía mediante la romantización de la vida en los campos y el enaltecimiento de los campesinos.

⁸¹ *Ibid.*, p.99.

otros, y en la conciencia generada a partir del distanciamiento y control sobre sí mismos y sobre la naturaleza, permite pensar sobre lo que existe fuera de la voluntad y permite pensar en términos de realidad e ilusión. Estadio en el que *existe* una realidad individualizada mediante la cual es válido expresar los afectos y las emociones, es decir, bajo ciertas formas, como las artísticas. Estadio en el que el *individuo*⁸² es uno de los planos de integración entre los hombres. Estadio en el que las relaciones generadas por el contacto entre mentalidades distintas hizo posible que el gusto se convirtiera en una relación que sobrepasara los rangos e incluso los estamentos.

1935. Estilo kitsch y época kitsch

Del artículo

“Kitschstil und Kitschzeitalter” (“Estilo *kitsch* y época *kitsch*”) fue escrito para la revista holandesa *Die Sammlung*; apareció en español en el año de 1998 en una compilación nombrada *La civilización de los padres y otros ensayos*.

“Estilo *kitsch* y época *kitsch*” podría ser leído siguiendo la herencia de Mannheim y sus estilos de pensamiento,⁸³ pero también como vestigio de la distancia que Elias tendría del proyecto

⁸² “Son síntomas de que los hombres, en virtud de una mayor represión de sus sentimientos, que les ha sido impuesta, ya no se experimentan a sí mismos, en medio del mundo y de los hombres, como una criatura entre otras, sino cada vez más como individuos, cada uno de los cuales se enfrenta a sí mismo, por así decirlo, en el interior de su coraza, a todos los seres y cosas, también a todos los demás hombres, como a lo que existe fuera de su propia coraza, y por ésta se encuentra separado de su propio interés.” *Ibid.*, p.335.

⁸³ La idea de los estilos de pensamiento sostiene que “los individuos *no crean* los tipos de pensamiento según los cuales conciben al mundo, sino que los toman de sus grupos [...] la historia del pensamiento muestra claramente que en una sociedad diferenciada, y especialmente en una sociedad dinámica, los tipos de pensamiento humano cambian constantemente, y si queremos hacer justicia a las diferentes formas de pensamiento, tendremos que invocar una categoría como ‘estilo’ [...]”, Karl Mannheim, *Ensayos sobre sociología y psicología social*, traducción de Florentino Torner, México, FCE, 1963, p. 85.

mannheimiano al enmarcar los estilos dentro de los procesos civilizatorios, procesos éstos de larga duración.

Lo grande y lo pequeño

Aún cuando Norbert Elias no definió el gusto, se puede decir que gusto es la expresión de la sensibilidad generada en una red de interdependencias, es decir, en un mundo: que ciertas formas hayan dejado de producirse, como los palacios, tiene que ver con el destino de la sociedad en la que se gestaron. Entonces, si cada sociedad, como la cortesana, desarrolla un tipo de sensibilidad, y si la sensibilidad se expresa en el gusto, ¿cuáles son tanto las formas en que se expresa la existencia como los gustos en las llamadas sociedades burguesas?

Si bien es cierto que no existe una definición consensuada sobre este término —de hecho no está registrado en los diccionarios de lengua española—⁸⁴ ni se sabe a ciencia cierta de dónde es que salió (si del inglés o del alemán), al *kitsch* se le lía con la falsedad o la trampa “artística”, con la desmesura, con baratijas, secreciones, convencionalismos o con el mal gusto dentro del buen gusto, incluso con el pecado. Sin embargo, este escrito destaca porque propone al *kitsch* como un estilo, el estilo de las sociedades burguesas.

El siguiente párrafo contenido en *La sociedad cortesana* es, de alguna manera, una ventana desde la cual puede ser leída la interpretación que Elias hizo del estilo *kitsch*

La desigual repartición de las oportunidades de poder social y en especial, también de las diversidades extraordinariamente grandes del nivel de civilización, son indisolublemente factores que contribuyen a la dureza de las coacciones, también de las autoacciones civilizatorias. En general, *todavía es uno poco consciente del auténtico efecto de bumerang de las coacciones que, en un entramado de interdependencias, los grupos más poderosos ejercen sobre los menos poderosos, y los más civilizados sobre los menos.* Normalmente pasa inadvertido el hecho de que, en una u otra

⁸⁴ Aunque Matei Calinescu lo equipara al concepto en español de cursi, lo cierto es que en las lenguas latinas no existe una palabra que designe lo que la palabra *kitsch* significa; quizá por eso sea difícil captar el sentido de la palabra en español y quizá también por eso no se traduzca el término y circule como *kitsch*. Sobre la relación entre *kitsch* y cursi Cfr., Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

forma, las coacciones que los grupos más poderosos ejercen sobre los menos poderosos vuelven a recaer sobre los primeros, como coacciones de los menos poderosos y presiones para la autocoacción.⁸⁵

Desde esta perspectiva de bumerang, el *kitsch* como estilo de una época significa una cierta unidad de las formas de expresión de las sociedades, caracterizada por “estallidos de sentimiento”. Estos estallidos son el “sentido común” de las formas de *modelar* de las sociedades “burguesas”.

El estilo *kitsch* denota el tránsito del mundo cortesano al mundo burgués.⁸⁶ Tránsito que se enmarca en la creciente interdependencia, especialización y diferenciación de las relaciones entre los hombres, entre grupos con mentalidades diferentes. Esta especialización y diferenciación que se fue gestando bajo ciertas situaciones sociales y que las sobrepasó, hizo posible la formación de un acervo de conocimientos fragmentado, es decir, aquellos conocimientos que eran recibidos por cada miembro de manera imperceptible, dependen ahora para su transmisión de ciertos “especialistas”.⁸⁷ Uno de esos fragmentos que se fue especializando y que se convirtió en una esfera diferenciada de la experiencia fue el gusto, ¿cómo se produjo esto?

En la sociedad cortesana los servidores que se dedicaban a producir las formas de las casas, los vestidos, la música o las pinturas, seguían el canon dictado por el rango a representar, creado desde la capa cortesana. Sin embargo, en el siglo XIX el entramado de relaciones en donde se producían las expresiones de la existencia cambió de lugar. No hubo más un grupo dominante que dictara las normas del buen gusto ni un mundo de rangos que ordenara las formas de modelado de las cosas. La función social del arte, entendido como

⁸⁵ Norbert Elias, *La sociedad cortesana...*, p. 348, el subrayado es mío.

⁸⁶ Si bien Elias nunca fue explícito al señalar las situaciones sociales que influyeron este proceso, se pueden indicar algunas. Entre ellas, el constante trato entre miembros de distintos estamentos, con mentalidades y formas de expresar la existencia de maneras diferentes que se vieron influidas y construyeron nuevos vínculos. Otra fue la concentración del poder en manos del rey que posibilitó la creación de cargos y funciones cada vez más especializados que, a su vez, se volvían más dependientes unos de otros.

⁸⁷ Un ejemplo de ello lo representa la capacidad que los hombres cortesanos tenían para expresar en versos sus emociones, capacidad que si bien no se ha perdido del todo, sólo algunas personas son capaces de hacerlo.

una de las formas de expresión de la existencia, y la posición social de los productores de las formas, cambió.

Cuando los cauces donde se modelaban las formas dejaron de ser evidentes (representación del rango), se produjo una especie de vacío (no había rangos por representar). Vacío que caracteriza la producción formal del mundo burgués profesional: una fuerte inseguridad formal, de ahí la acentuación de la forma que lucha con su descomposición. Estos estallidos de sentimiento y jalneos entre la forma y su descomposición son parte de los procesos de “creación” en las sociedades burguesas; parte de los procesos de individuación.

Los “artistas”, antes socialmente subordinados fueran o no empleados en una corte, pudieron contraponer *su* gusto al gusto de las capas dominantes, pues la tradición de las formas que pasaba de una generación a otra quedó, de alguna manera, desarticulada porque no había necesidad de representar ningún rango. Por ello, siguiendo a Elias, para comprender al arte de las sociedades burguesas es necesario tener en cuenta

la aparición de esta individualización especializada, el creciente estar-referido-a-sí del artista, la total transformación de su posición en la sociedad, que penetran el cambio siempre renovado de las formas mediante su creación.⁸⁸

En estas sociedades la distinción entre buen y mal gusto, entre las formas válidas de expresar la existencia, fueron dictadas por un grupo de especialistas que se contrapuso al grupo dominante. Que en las sociedades burguesas sea incomprendido el arte se debe a la ruptura y polarización entre el gusto especializado y el no especializado. Esta es la razón, la construcción de un campo polarizado, por la cual el gusto especializado no existe sin el no especializado: con el paso del tiempo el gusto erudito influye en el gusto silvestre, estableciendo, como en la sociedad cortesana, ciertas formas de expresión de la existencia que se vuelven evidentes. Al mismo tiempo, el gusto “bárbaro” influye en el mundo de los especialistas.

⁸⁸ Norbert Elias, “Estilo *kitsch* y época *kitsch*” en *La sociedad de los padres y otros ensayos*, Santafé de Bogotá, Norma, 1995, p.70.

Los dos polos entre los que se desarrolla el estilo *kitsch* el de los especialistas y el de la compleja sociedad de masas están unidos en el gran destino que, como una corriente inmanejable, arrastra a todos los contrincantes juntos y, que se simboliza, por ejemplo, en guerras o en luchas sociales, en épocas de prosperidad o de crisis. Y en últimas, esta legalidad abarcadora confiere nuevamente una unidad a las formas de expresión múltiplemente agrietada. Se trata de un “estilo” que, por cierto conforme con la estructura de la sociedad que le sirve de sustento, es más suelto, multiforme y rico en contrastes que los anteriores.⁸⁹

Aún cuando Norbert Elias sostiene que el tránsito al estilo *kitsch* expresa el cambio de una capa social por otra,⁹⁰ y esto se conecta con la propuesta sobre los estilos de pensamiento, resuena, sin duda, la distancia con Mannheim: si bien los gustos se definen en las tensiones, estos diferentes estilos de pensamiento que se enfrentan, son arrastrados (integrados) por un proceso que los engloba, un proceso en el que se “naturalizan” las expresiones y percepciones humanas, un proceso que escapa a cualquier manipulación: el proceso civilizatorio.

Al insertarlo como parte de los procesos civilizatorios, Elias hizo que el *kitsch* alcanzara importantes dimensiones sociológicas pues, 1. Lo situó históricamente como parte de las transformaciones de un tipo de sociedad a otra, es decir, como otro de los frentes en el tránsito de aristócratas y burgueses, 2. Señaló la conexión entre las formas de expresión de la existencia y la estructura social, 3. El *kitsch* como forma de expresión de la existencia es un elemento constitutivo en la acuñación de los hombres que viven en las sociedades burguesas profesionales, es decir, que estos “estallidos de sentimiento” tienen relación con los vínculos que establecen los hombres y que conforman sus percepciones sensoriales. A pesar abrir algunas vetas de análisis, esta contribución ha sido poco rescatada por los especialistas en el estudio de las formas artísticas y por los propios sociólogos que estudian la obra de Elias.

⁸⁹ *Ibid.*, p.72.

⁹⁰ “el profundo corte que existe en el mundo de las formas de los siglos XVIII y XIX es la expresión del ascenso al poder de una nueva capa social, la burguesía capitalista-industrial. En el lugar del estilo y gusto cortesanos, se colocan el estilo y burgueses-capitalistas.”, *Ibid.*, p. 59-60

1936. El proceso de la civilización

Del libro.

Esta es la obra más reconocida de Norbert Elias y desde la cual se han planteado sus contribuciones al saber sociológico. La propuesta de *El proceso de la civilización* resulta novedosa no sólo por haber insertado las transformaciones de las relaciones sociales en procesos de largo aliento, ejercicio que permitió a la sociología una explicación que vinculó manifestaciones tan distintas como el uso de cucharas con la formación de los estados nación; sino por captar los cambios sociales mediante la transformación de las sensibilidades. Que las transformaciones en la estructura emotiva y la conducta humana trasluzcan las relaciones que los hombres han establecido unos con otros a lo largo de generaciones, resulta sugerente, pues permite pensar como *proceso* aquello que muchas veces se ha llamado “naturaleza” humana.

En la primera parte de este libro Norbert Elias realizó la contraposición de los conceptos *cultura* y *civilización* en los que, sin duda, la influencia de las ideas de Mannheim es visible⁹¹ pues analiza los significados de dos palabras relacionándolos a los grupos en los que nacen. Así, al concepto de cultura lo vincula con el movimiento literario alemán del siglo XVIII formado por una intelectualidad burguesa que está fuera de la corte; y al de civilización lo relaciona con los fisiócratas, grupo también de burgueses que habían sido integrados al mundo cortesano.

Pero también las discontinuidades respecto del pensamiento de su antecesor son evidentes, pues si bien ambos conceptos expresan diferentes formas en que se consolidaron modelos de comportamiento y sensibilidades de las capas dominantes —diferencias que más tarde se leerían, y se leen, dentro del marco del llamado carácter nacional como el modo de ser alemán o francés⁹²— ese análisis comparativo le

⁹¹ Cfr., Héctor Vera, *Op. cit.*, p. 237 y siguientes.

⁹² La relación que existe entre las figuraciones sociales, es decir, la red de interdependencias entre los hombres, y las sensibilidades que desarrollan los hombres de esas figuraciones es nombrada por Elias como economía de los afectos, es decir,

permitió a Elias captar cómo los comportamientos y los afectos se modelan en una tradición formada a lo largo de los años, es decir, le permitió captar cómo se fueron consolidando acervos de conocimiento y sensibilidad que hoy se dan por sentado, como el asco por las secreciones o el “gusto” por el arte. Además, esta postura le permitió captar procesos de más largo alcance a partir de la comparación en las formas de difusión de comportamientos con sociedades de otros siglos: mediante la referencia a experiencias personales en los relatos y la psicologización de las relaciones humanas captó los procesos de individuación, es decir los procesos mediante los cuales la realidad subjetiva se hizo válida.

Lo profundo y lo superficial

Hasta aquí se han hecho ya alusiones a un proceso que lleva hacia un crecimiento de las coacciones que vinculan a los hombres y que con el tiempo se vuelven en autoacciones, pero ¿qué significa este proceso?

En la Alemania del siglo XVIII, se gestó un concepto como el de cultura porque existían dos modos de vivir y sentir el mundo que se tocaban poco, el aristocrático cortesano y el de la aislada intelectualidad burguesa. Aquello que era “real”, que existía para los cortesanos y que dotaba de sentido su vida como la cortesía, no existía o no era relevante para esa intelectualidad burguesa (frente a la cortesía se levantaba la virtud) porque no compartían un mundo, es decir, experiencias significativas acumuladas en un mismo lenguaje. El mundo cortesano del refinamiento, de princesas y príncipes, duques, condes y damas, no formaba parte de esas experiencias significativas para los elementos de una intelectualidad que se encontraba dispersa en un amplio territorio y que no tenía acceso a dicho mundo por ser servidores de la corte, quedando los rangos por los que eran excluidos como artificios carentes de significado.

“los esquemas por los cuales se modela la vida afectiva de un individuo a través de una tradición que se ha hecho institucional, así como a través de una situación actual.”
Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, Santafé de Bogotá, FCE, 1997, p.82.

El poco trato con hombres de distintas posiciones sociales que tenía esta intelectualidad,⁹³ hizo posible el desarrollo de una clara autoconciencia burguesa y la construcción de un arsenal conceptual contrapuesto al de la aristocracia cortesana. Esa autoconciencia que ponía el peso de la balanza del lado espiritual y no del económico o político, se legitimó a través de los libros, la ciencia, el arte, la religión, la filosofía; *conocimientos especializados* que eran creados en las universidades. Y el depósito conceptual que se gestó como parte de esta práctica generó algunas dicotomías que unían —y que aún hoy tienen ecos en algunas definiciones— la contención de los sentimientos a la apariencia, lo superficial o aquello que se percibe tan sólo con los sentidos con la mentira o engaño, y lo que está más allá de los sentidos o de las apariencias, con lo “verdadero”.

las diferencias estructurales y vitales entre las clases medias de un lado y la clase alta cortesana del otro, eran diferencias en la estructura del comportamiento de la vida sentimental, de los deseos y de la moral.⁹⁴

El escaso bienestar del que disfrutaban las cortes alemanas causado por las constantes guerras de separación en el proceso de unificación del estado alemán, no permitía la “producción” de la pompa y el decoro por medio del cual otras cortes reafirmaban su posición. Las cortes alemanas seguían los modelos cortesanos formados en la corte francesa, así

las tareas que, en Francia y en Inglaterra realizan generalmente la corte y la capa superior de la aristocracia, corresponde en Alemania a los grupos de una pequeña intelectualidad impotente de clase media. Los eruditos y los “servidores reales” de la clase media son los primeros que valiéndose de una cierta capa espiritual, intentan crear los modelos de lo que ha de darse por alemán, con el fin de establecer una cierta unidad alemana por lo menos en esta esfera espiritual ya que en la política no parecía realizable por entonces. El concepto de cultura tiene la misma función.⁹⁵

⁹³ Al no tener linaje y ser por ello gente de segunda categoría, esta intelectualidad quedaba excluida de la corte, sin poder participar por ello en cuestiones políticas; al ser servidores de la corte no contaban con una base social sólida, pues constituían una élite frente al pueblo.

⁹⁴ *Ibid.*, p.72.

⁹⁵ *Ibid.*, p.64.

El refinamiento cristalizado en el uso del francés como lenguaje mediante el cual se afirmaba el prestigio y la distinción, aparecían cuantiosas niñerías frente a los abismos y el descenso a los ínferos que aquéllos realizaban para revelar el ser de las cosas. La misma situación de precariedad para la burguesía imposibilitó el vínculo entre esta intelectualidad y burgueses que leyeran sus ideas y tuvieran una resonancia “práctica”. Fueron párrocos, profesores y funcionarios quienes difundieron esta cultura alemana de clase media.

La matriz social de donde surgió la expresión de “El arte es el mediador de lo inexpresable” de Goethe, y otros individuos como Winckelmann, Schiller, Heder que pertenecen a la llamada intelectualidad alemana del siglo XVIII, y donde nació el concepto de cultura alemán fue, pues, la de una burguesía empobrecida por la constante situación de guerra, situación que contribuyó a la decadencia del comercio, sobre todo el comercio a larga distancia, y al ocaso de las casas comerciales. Una burguesía que no tenía injerencia política por la rigidez en la separación estamentaria

todo lo más que podían hacer autónomo era “pensar y escribir poesía”, pero no actuar. En ella se expresan de modo más o menos oculto los nuevos sentimientos, así como su descontento con la situación existente. En este ámbito que, hasta cierto punto dejaba en libertad el Estado absoluto, la nueva generación de clase media, provista de nuevos sueños y de sus ideales opositores, se enfrentó a los ideales cortesanos, y lo hizo en idioma alemán.⁹⁶

La existencia de dos modelos de comportamiento, o dos “cosmovisiones” se expresó, por ejemplo, en la inexistencia que el movimiento literario de la segunda mitad del siglo XVIII tuvo para Federico II. Las obras que se generaron en dicho movimiento fueron hechas en un mundo ajeno al suyo, un mundo que hablaba del valor humano mediante la virtud, no por el rango; que se expresaba en alemán, no en francés.

En Francia, por otro lado, la consolidación y poderío de la monarquía permitió la mutua influencia de los aristócratas y los burgueses; influencia que, varios siglos después, cristalizó en el uso del término civilización. En contraste con Alemania, en el siglo XVIII

⁹⁶ *Ibid.*, p.69.

las diferencias estamentales entre las capas altas de los cortesanos y los burgueses de Francia eran pocas, pues desde el siglo XVI éstos (las clases medias y la intelectualidad burguesa) se incorporaron paulatinamente a la sociedad cortesana, lo que produjo que ambos estamentos comenzaran a compartir un mundo.

Este proceso provocó que muchos de los modos de hacer y ser cortesanos siguieran vigentes aún con el cambio de una capa dominante por otra, es decir, se continuó con una *tradición de las maneras y la sensibilidad*:

cuando, a mediados del siglo XVIII, comenzaron a cambiar los comportamientos y las formas de vida debido al mayor empuje de los círculos de la clase media o, dicho de otro modo, con la expansión de la sociedad cortesana producida al integrarse en ella los sectores principales de la clase media, este cambio se produjo sin que hubiera una ruptura inmediata con la tradición cortesano-aristocrática del siglo XVII. Tanto la burguesía cortesana como la aristocracia cortesana hablaban el mismo lenguaje, leían los mismos libros y, con la correspondiente jerarquía, tenían los mismos modales; y, cuando las desigualdades sociales y económicas hicieron saltar el marco institucional del *ancien régime*, esto es, cuando la burguesía se convirtió en nación, el carácter nacional se constituyó con mucho de lo que ya había empezado siendo específicamente cortesano y, en cierto modo, rasgo esencial distintivo de la aristocracia cortesana pero que luego, había sido patrimonio también de los grupos burgueses cortesanos en un movimiento de difusión muy intensivo: las convenciones de estilo, las reglas del trato, la modelación de los afectos, la valoración de la cortesía, la importancia del bien hablar y de la conversación, las matizaciones del lenguaje y muchas otras cosas.⁹⁷

Que en Francia no existiera un concepto unitario y sintético en el que se concentraran las oposiciones del modo de ser burgués al aristocrático cortesano se debió a la intensidad de las relaciones que mantenían ambos estamentos en diversos ámbitos de la vida, tanto comerciales, industriales o en tertulias.⁹⁸ Al formarse dentro de un

⁹⁷ *Ibid.*, p.p. 83-84.

⁹⁸ Una figura que expresa esta intensidad de las relaciones es la del intendente provincial, cargo público que no era venal ni hereditario, y que fungió como puente entre la población de las provincias y la corte dando a conocer las quejas de las clases medias y promoviendo la reforma del sistema fiscal y aduanero.

mundo, se consolidó un público tanto burgués como aristócrata que leía las producciones de la intelectualidad burguesa.

La idea de “ser civilizado” (*homme civilisé*), es decir, el refinamiento de las maneras y las costumbres que era común en el mundo cortesano, quedó condensada en la concepción que la intelectualidad burguesa⁹⁹ le dio al término civilización.¹⁰⁰ Esta “nueva” concepción, que recogía la idea de la superioridad de ciertos modos de ser, quedó dimensionada más allá de las buenas maneras y la pacificación en el trato de unos y otros, situándose en otros aspectos de la vida, como diferenciaciones en los grados de sensibilidad o de “entendimiento” humano.

El paso de *civilisé* a *civilisation* se ajusta a la situación social de la que forma parte, al grado de distanciamiento que entonces hacía posible que los hombres vivieran como fuera de su voluntad ciertos aspectos de la vida, como la naturaleza y, con el movimiento fisiócrata, a las relaciones económicas. La renovada significación del término civilización que hizo este movimiento francés, proyectaba la idea de proceso que va de la barbarie a la civilización.

Esta renovada significación de civilización surgida de una situación social de transformación, de enfrentamiento y tensión entre dos grupos, extendió su sentido más allá del mundo cortesano. La civilización era un estado que se alcanzaba; al ser algo realizable y no dado, el camino hacia la civilización podía ser errado y llevar a una *falsa* civilización que culminaría en decadencia; la decadencia era posible de evitar si se conocían las leyes que regían los procesos sociales y se podían conocer gracias a cierto tipo de conocimiento especializado. Sin embargo, para cuando la burguesía fue la capa dominante, cuando se consolidó Francia como estado nación, la idea de proceso quedó relegada del concepto y se volvió una condición.

⁹⁹ La intelectualidad burguesa en Francia, “No contrapone un ideal radicalmente distinto al del *homme civilisé*, como hace la intelectualidad alemana burguesa, con su ideal del “hombre educado” o con la idea de la “personalidad”, sino que recoge el modelo cortesano para elaborarlo y trasformarlo. Esta actitud remite a una intelectualidad crítica que escribe y lucha, de un modo mediato o inmediato, en el marco del amplio sistema de comunicaciones de la sociedad cortesana.”, *Ibid.*, p.72.

¹⁰⁰ Aún a mediados del siglo XVIII de la misma manera que en Alemania, al concepto de civilización que por entonces sólo significaba al modo de ser cortesano, es decir, a las buenas maneras y la cortesía, se contraponía la idea de virtud.

A pesar de las diferencias entre los conceptos de cultura y civilización, ambas concepciones se insertan dentro de las transformaciones que Elias señala como parte de los procesos de la civilización. Dichos procesos, en los que se transforman los sentimientos y los comportamientos, llevan al paulatino cambio de las espadas por las palabras (pacificación de la conducta), a la creciente dependencia entre los hombres que los obliga a pensar las consecuencias de sus actos, a relacionar las acciones de los otros y las suyas, y también lleva de las coacciones externas a las autoacciones o control de las emociones.

Este progresivo distanciamiento es llevado, hacia el siglo XVI, a una nueva dimensión, la del individuo. Es desde esos siglos que se va consolidando como vínculo entre los hombres la realidad del individuo moderno contada a partir de observaciones, de explicaciones de las conductas de otro, vistas desde las consideraciones que se tienen unos hombres a otros. Las crecientes cadenas de dependencia que comenzaron a vincular a personas con visiones del mundo distintas, fueron modificando las maneras de vivir. Así, por ejemplo, la necesidad de la cortesía y la etiqueta hizo necesario un control sobre los impulsos hasta entonces desconocido para los cortesanos; lo que permitió pensar y vivir el mundo y las relaciones con otros cada vez más como algo a parte, como algo externo posible de explicarse más allá de las emociones. En los procesos civilizatorios,

el sistema emotivo del individuo se transforma de acuerdo con los cambios de la sociedad y la transformación de las relaciones interhumanas: en la sociedad aumenta la cantidad de acciones y de individuos de los que dependen permanentemente las personas y sus actos; en el individuo se convierte en costumbre la capacidad de prever las consecuencias de prolongadas cadenas de acciones. Y al igual que se transforman el comportamiento y el sistema emotivo del individuo, también cambian consecuentemente la consideración recíproca que las personas se profesan: la imagen que el individuo tiene del individuo se hace más matizada, más libre de emociones momentáneas, es decir, se “psicologiza”.¹⁰¹

¹⁰¹ *Ibid.*, p.484- 485.

Este creciente control de los impulsos, parte de los procesos civilizatorios, va formando una coraza civilizatoria que hace cada vez menos permeables a la conciencia los instintos y, a los instintos la conciencia.

Con *El proceso de la civilización*, es posible afirmar que fue el trato entre distintos grupos con mentalidades y sensibilidades diferentes lo que posibilitó las relaciones de gusto, la experiencia estética y el desarrollo del conocimiento del arte como conocimiento especializado.

1970. El arte africano

Del texto

Este texto fue un discurso dictado en la inauguración —y después fue convertido en la introducción del catálogo—, de una exposición montada en el Museo y Galería de Arte de Leicester en 1970, con piezas que el propio Elias comenzó a coleccionar en su estancia en Ghana (1962-1964).

Del arte artesanal al arte artístico

El tono nostálgico y redentor con el que Norbert Elias trata al arte africano al colocarlo como una de las formas de expresión de la existencia que está al borde del olvido, que manifiesta “relativa simplicidad, [...] falta de artificialidad, [...] falta de conciencia artística y [...] directa emotividad”, podría leerse como una contradicción frente a la postura que se ha venido armando aquí sobre el desarrollo del arte en un estadio de diferenciación de las esferas de la experiencia. ¿Por qué nombrar como arte expresiones de la existencia que se sitúan en un nivel de diferenciación más bajo?, ¿cómo situar este texto en relación con los demás?

Señaladas de pasada, las semejanzas que Elias encontraba entre algunas de las piezas de arte africano con otras del arte contemporáneo europeo así como las transformaciones que sufrieron tanto el gusto “europeo” para apreciar las piezas africanas como arte,

como las formas de esas piezas, son las hebras desde donde se puede atar este texto con los demás cabos “suelos” encontrados hasta ahora en su obra que han hecho posible tejer su postura respecto de la sensibilidad y el arte como problema sociológico. ¿Cuáles fueron esas transformaciones que sufrió el gusto?, ¿por qué se ha transformado el arte africano?, ¿cuál es el vínculo entre el arte europeo contemporáneo y el arte africano?

La respuesta que Elias dio a estas preguntas es un ejemplo de cómo los procesos de diferenciación y la creciente interdependencia, las oleadas de distanciamiento y los distintos grados de conciencia aparejadas a ellas, en una palabra, los procesos civilizatorios, son el continente de las transformaciones en las expresiones humanas. Es a través de este vínculo entre la diferenciación de funciones y la diferenciación de emociones,¹⁰² que las transformaciones de las piezas africanas y del gusto “europeo” pueden ser entendidas como procesos. Procesos que cristalizan en los conceptos de arte artístico y arte artesanal.

El arte —y esto es algo que Elias señaló en varias de sus obras— es algo hecho por hombres para otros hombres, aún cuando el vínculo entre unos y otros no sea inmediato ni exista a primera vista.¹⁰³ Así, el desarrollo de las formas en que se modelan las expresiones humanas no está, pues, alejado del desarrollo de las sociedades en donde surge,

Art everywhere is dependent on special social conditions which make its continued production possible. The traditional craftsman's art in Europe declined—in spite of the efforts of men like William Morris—and finally disappeared with the advance of urbanization, of long distance commerce and industry and the corresponding changes in the conditions of living.

¹⁰² Para Lidia Girola esta relación es uno de los aciertos en la propuesta de Elias sobre el proceso civilizatorio, “Pero lo sugerente en su análisis es el énfasis de la vinculación entre el incremento en la diferenciación de funciones y la consecuente complejización societal, por un lado, y la diferenciación psíquica y la complejización en la economía afectiva de los individuos y grupos, por el otro”, *Cfr.*, Lidia Girola y Rafael Farfán (comps.), *Cultura y civilización. El pensamiento crítico alemán contemporáneo*. México, UAM-A, 2003, p. 339.

¹⁰³ La relación que Elias señala al decir que el arte es algo hecho por hombres para otros hombres es una similar a la propuesta que Bourdieu plantea cuando, a pesar de las “lógicas” de los campos, existen relaciones entre el campo de los consumidores y el campo de los productores, expresadas en el espacio de las tomas de posición. *Cfr.*, p.p. 96-102 de esta tesis.

African countries are bound to be increasingly drawn in to the whirlpool of modernization [...] When the social order changes and disappears in which traditional art and traditional craftsmen have their function and their place, this type of art and off occupational skills is bound to change and to disappear too.¹⁰⁴

Esta inmersión de las sociedades africanas en un entramado de relaciones con otras sociedades y su introducción a los procesos de modernización, iban transformando la matriz social en donde se generaban las piezas nombradas como arte africano y, a su vez, esas transformaciones expresadas en las formas de las piezas de arte africano, manifestaban la muerte tanto de un tipo de arte como de una matriz social. La transformación del arte africano expresa entonces los cambios en las relaciones que los hombres establecen unos con otros y que giran en torno a los moldes en los que se vacían las emociones y los sentimientos.

Las diferencias entre el arte africano y el arte europeo contemporáneo, entre el arte artesanal y el arte artístico son diferencias en los cauces que guían los afectos, en los conocimientos que guían las formas de las piezas. Así, en el arte artesanal las formas están dictadas por la tradición, el artista artesano guía sus emociones y las modela en los moldes que han sido hechos por sus antepasados, lo que representa son las relaciones entre una emoción y un determinada situación (un ritual, una ceremonia), perfeccionando una misma forma. Las piezas africanas como formas de arte artesanal, nacen de una sociedad con poca diferenciación funcional y donde la diferenciación emocional también es incipiente. Por ello, los materiales con los que trabajan los artistas artesanos no son tratados

¹⁰⁴ “El arte en cualquier sitio depende de condiciones sociales particulares que hacen su producción continua posible. El artesano tradicional en Europa declinó —a pesar de los esfuerzos de William Morris— y finalmente desapareció con el avance de la urbanización, del comercio a larga distancia y los cambios consecuentes en las condiciones de vida. Los países africanos están siendo arrastrados hacia el remolino de la modernización. [...] Cuando el orden social cambia y desaparece el estrato en el cual el arte tradicional y la artesanía tienen su función y su sitio, este tipo de manifestación así como las habilidades que ello conlleva tienden a desaparecer también”, Norbert Elias, “African Art” en Goudsblom, Johan y Stephen Mennell (comp.), *The Norbert Elias reader*, Oxford, Blackwell Publishes, 1998, p.p. 134-135.

como objetos, no hay una diferencia entre el que hace la máscara y la máscara misma,

The traditional wood carver does not see the wood as a dead piece of material. A good deal of affection goes out from the carver to his material. He shape is already there. He brings it out in a kind of emotional dialogue. The spirit of the wood must help. Or else it can resist and the work has to be interrupted. [...] Their hand is guided and held by their tradition.¹⁰⁵

En la matriz de donde nace el arte artístico, uno de los planos de integración entre los hombres es la realidad individual, por ello las formas de arte artístico se validan mientras expresen la unicidad de lo representado, mientras expresen los afectos del artista y mientras dé cuenta de una realidad distinta a la de la experiencia común, es decir, parten de la diferencia entre lo real y la fantasía, entre los objetos y sujetos (arte conciente).¹⁰⁶ Las diferencias entre las formas de arte son, según Elias, diferencias de espontaneidad, pues uno de los procesos civilizatorios consiste en el autocontrol de las emociones, autocontrol poco desarrollado en las sociedades como la africana, y más desarrollado en las sociedades europeas.

Tanto el arte africano como el arte contemporáneo europeo son, no obstante las diferencias, formas de modelar las emociones, son formas que comunican. Tal vez esta idea de poder reconstruir los distintos horizontes de cómo se han ido expresando las emociones en las distintas sociedades, es decir, de insertar a las emociones como parte del desarrollo global de las sociedades sea la vía para comprender el siguiente párrafo

that African craftsmen living in relatively simple and undifferentiated societies can communicate and establish rapport through their work whit

¹⁰⁵ “El tallador tradicional no ve a la madera como un pedazo de material, buena parte de afecto hay de él hacia ella y la forma ya está allí, el artesano simplemente la extrae a partir de un diálogo emocional. El espíritu de la madera ayuda o se resiste, en cuyo caso el trabajo es interrumpido de inmediato. [...] Su mano está guiada y sostenida por la tradición.”, *Ibid.*, p. 138-139.

¹⁰⁶ Estas líneas se entrelazan con la idea manejada en *La sociedad cortesana* de la formación de la coraza civilizatoria. Coraza formada a partir de las crecientes interdependencias y coerciones que se van imponiendo a los hombres y que posibilitan los autocontroles, que permiten pensar el mundo como algo escindido a partir del autocontrol de los afectos respecto de los objetos a los que tienden. *Cfr.*, *La sociedad cortesana...*, p.p. 330-338.

people living in very different circumstances who may not have the slightest ideas of the original associations surrounding these works or of the purpose for which it was made, is a little more surprising. It raises the problem whether visual patterns and shapes can appeal to a level of human understanding, to sources of human feeling which transcend the frontiers of ethnic and national differences and are common to all men.¹⁰⁷

Esta conexión emocional que se establece entre el arte africano y el gusto europeo es, de alguna manera, similar a la mirada del cortesano por el campo, mirada nostálgica hacia un mundo perdido.

Retazos de los años 70 y principios de los 80

Del libro

La fecha de publicación de *Mozart. Sociología de un genio* es 1991, un año después de la muerte de Elias. Está formado con notas y textos escritos hacia finales de los años setenta y principios de los ochenta; algunos de éstos formarían parte de una prometida publicación titulada “El artista burgués en la sociedad cortesana”, otros fueron parte de un proyecto dejado en el archivo a los que el propio Elias, antes de su muerte, tituló con el nombre que dieron al libro, sin haber podido seguir su proceso de edición y realización.¹⁰⁸ El lugar que ocupa en este recuento se basa en las fechas que el editor Michael Schröter da de los escritos que lo conforman.

¹⁰⁷ “[...]esos artistas africanos, viviendo en sociedades relativamente simples e indiferenciadas puedan comunicarse y establecer esa conexión de sus trabajos con gente que vive en circunstancias muy diferentes y que puede no tener idea de las asociaciones originales que rodearon la creación de éstos o el propósito para los cuales fueron realizados, queda al descubierto el problema de si tanto los dibujos visuales apelan a cierto nivel de entendimiento humano, a ciertas fuentes de sentimiento humano que trascienden las fronteras étnicas y nacionales y son comunes a todos los hombres. Norbert Elias, “African art” ..., p. 137

¹⁰⁸ Por estas razones, *Mozart. Sociología un genio* puede ser una especie de boceto que permite captar los trazos que el propio Elias realizaba para dar forma a sus ideas, señalando los puntos, mediante notas y comentarios a modo de recordaciones, que serían el andamiaje de sus argumentos y los puentes entre una idea y otra.

De cómo se construye la autoridad del pasado

Si el gusto se construye en la tensión entre distintos grupos y, no obstante esas tensiones, existe una “autoridad del pasado”, ¿cómo se construye esa autoridad del pasado? Se podría argumentar que la sensibilidad y gusto de los grupos dominantes se imponen a los demás, pero ¿por qué se imponen a las demás sensibilidades?, y si se “imponen”, ¿desaparecen las sensibilidades de los “más débiles”? Sería fácil decir que las costumbres cortesanas se expandieron a los demás grupos porque eran “mejores”, pero esto no explica nada pues, por mucho que su sensibilidad y gusto fueran “mejores” que otros, no explica cómo se expandieron a otros grupos.

Tanto en *La sociedad cortesana* como en el artículo “Estilo kitsch y época kitsch”, Elias había formulado la idea sobre la construcción de esa autoridad del pasado. El efecto bumerang que explica al estilo kitsch revela los procesos en tensión bajo los cuales se va constituyendo esta especie de sentido común que comparten los distintos grupos. Leído en esta clave, *Mozart. Sociología de un genio* representa un ejemplo encantador sobre los procesos mediante los cuales tanto los burgueses como los nobles, a lo largo de “casi ocho siglos” afirma Elias, fueron influidos e influyentes.

Las diferencias y los conflictos de cánones, aunque también las adaptaciones y las fusiones de los cánones de los grupos burgueses y nobles, se pueden observar a lo largo de todo el período de luchas de los estamentos noble y burgués.¹⁰⁹

Así, el marco a través del cual se puede comprender tanto la tensión entre las distintas sensibilidades como la construcción de un banco común de sensibilidad sólo puede ser el que tenga en cuenta las figuraciones sociales que construyen los hombres a lo largo del tiempo. Desde este análisis que parte de los vínculos que integran y desintegran a los hombres, de los mundos que compartieron y dejaron de compartir los burgueses y los nobles, se puede afirmar que fue en la sociedad cortesana, en los estados absolutistas, donde cobró sentido el vínculo entre los individuos por los gustos que expresaban cierta sensibilidad, que los bancos comunes de sensibilidad se construyeron

¹⁰⁹ Norbert Elias, *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1998, p. 21.

en el aumento de las interdependencias entre nobles y burgueses; que esa construcción no fue planeada y en su formación fueron arrasados tanto unos como otros.

Conciencia sin continente

Porque el conflicto no tiene lugar exclusivamente en un ámbito social amplio entre los cánones cortesanos y aristocráticos y los de las capas burguesas; las cosas no son tan fáciles. Sobre todo se manifiestan en muchas personas aisladas, entre las que se encuentra Mozart, como un conflicto de cánones que penetra toda su existencia social¹¹⁰

Para entender el destino de las personas es necesario construir el mundo en el que vivieron, es decir, es necesario comprender los vínculos entre ese destino y las figuraciones¹¹¹ de las que forman parte. La vida de Mozart puede ser explicada como la del típico genio incomprendido por su época que muere sin el reconocimiento de su genialidad. Sin embargo, en la época de Mozart ni era típica esta historia, ni se pensaba todavía en genios. Sólo teniendo en cuenta que las figuraciones están conformadas por individuos y que la vida de éstos se desarrolla en las figuraciones que forman las relaciones que sostienen con otros individuos, es posible comprender la figura del genio.

Su genialidad, la renuncia al cargo en la corte de Salzburgo y su muerte cobran todo su sentido al colocar la vida de Mozart en las batallas libradas entre la nobleza y la burguesía. El frente en el que vivió fue el que más adelante sería el mundo del arte. Elias reconstruyó ese mundo teniendo en cuenta lo siguiente:

- El particular modo en que estaban constituidas las relaciones entre las cortes en Alemania —Elias también señala Italia— es decir, al no haberse consolidado una corte

¹¹⁰ *Ibíd.*, p. 20.

¹¹¹ “El término ‘figuración’ está pensado en este caso para evitar la impresión inherente en muchos vocablos tradicionales, de que los individuos y las sociedades son sustancialmente distintos. Lo que estos dos conceptos denotan son sólo diferencias en el punto de vista del observador, que unas veces puede fijarse en las personas que forman un grupo y otras en el grupo que forman”, *Cfr.*, Norbert Elias, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, FCE, México, p. 63.

hegemónica como en Francia y al haber una competencia entre cortes por prestigio, hacía posible que los músicos buscaran una colocación no en una sino en varias cortes, pues éstas buscaban al mejor músico por el prestigio que ello pudiera significarles. Esta situación posibilitó el desarrollo de la música tanto en Alemania como en Italia. Sin embargo, y por la misma situación de competencia, en Alemania y en Italia las barreras entre los estamentos eran más rígidas y duraron más tiempo que en otros lugares.

- Leopold Mozart, padre de Amadeus, era músico. Desde la infancia tanto de Wolfgang como de su hija, se encargó de enseñarles a tocar. Gracias a una intensiva enseñanza y al interés del padre al notar sus aptitudes, Mozart desarrolló un gran talento para componer y tocar desde pequeño, lo que posibilitó que conociera el mundo cortesano donde fue tratado como un niño prodigio a quien los cortesanos trataban con deferencia.

- La música era un elemento indispensable en las cortes: cada una contaba con su orquesta. Si el músico era bueno, ello significaba gran prestigio para la corte y al mismo tiempo daba fama al músico, fama que le permitía sentarse en la mesa de los señores e incluso ser invitado de alguno de ellos. Este tipo de relaciones eran más bien excepcionales pues, generalmente, los músicos eran burgueses. Las barreras estamentales y el escaso trato que había entre burgueses y aristócratas hacía que los músicos vivieran dentro de dos mundos. Más aún en el caso de Mozart, quien desde niño vivió esa ambivalencia.

- Los músicos eran, no obstante, servidores de la corte que igualaban en posición a los confiteros o a los ayudas de cámara.

Que Elias haya puesto como subtítulo de este libro *Sociología de un genio*, es una abierta (o)posición frente a una de las dicotomías que ha reinado en el conocimiento de las ciencias sociales, a saber, la de individuo/sociedad. El tratamiento a la biografía de Mozart, conocido como un genio, sigue esta línea pues Elias colocó la existencia del

músico en el mundo en el que vivió, es decir, mostró las interdependencias de las figuraciones que formaba, y al mismo tiempo, reunió lo que muchas veces bajo la sombra de la figura del genio queda separado: la vida del artista y la vida de la persona. Para Elias esta división entre los genios y los simples seres humanos

tiene una causa clara y evidente. Es el reflejo de la confrontación siempre renovada y todavía no superada del estadio de evolución actual entre el hombre civilizado y su carácter animal, la imagen idealizante del genio se convierte en el aliado de las fuerzas que combaten en el individuo por su espiritualidad y en contra de la existencia corporal.¹¹²

Para romper con estas ideas arraigadas y poco cuestionadas, es útil pensar cómo viven los individuos. Así, al renunciar a su cargo en la corte de Salzburgo, Mozart dio un paso inusitado. Si bien es cierto que fue el modo en que estaban ligados los hombres lo que le permitió dar ese brinco, también es cierto que no existían los lazos que lo sostuvieran: Mozart saltó al vacío. Este brinco, por paradójico que parezca, fue posible tanto por las experiencias que tuvo en su vida (su fama como niño prodigio y el mundo cortesano que lo acogió desde pequeño) que formaron sus más profundos deseos (hacer música y ser reconocido por la sociedad cortesana, sobre todo la vienesa), como por la movilidad que los músicos tenían en la sociedad cortesana de lo que más tarde fueron Alemania y Austria.

Al quedar sin cargo en alguna corte, Mozart sobrevivió por algún tiempo pero no existían todavía las condiciones que hicieran posible su vida como “artista libre”. La organización de conciertos para un público numeroso y anónimo, la venta de partituras o editores que vendieran las composiciones eran incipientes; los conciertos eran organizados por aristócratas cortesanos para público invitado y eran ellos quienes decidían dónde y cuándo dar conciertos, y qué tocar. Mozart transformó la posición social del músico cortesano pero no sobrevivió mucho tiempo porque no existía el conocimiento, las rutas que guiaran su experiencia: el sentido de su vida naufragó.

La tragedia de Mozart se basa en gran parte en el intento de transgredir por sí mismo como persona, pero también en su creación, los límites de la estructura de poder de su sociedad, a cuya tradición estética se sentía muy vinculado no sólo por su propia fantasía musical, sino también por su

¹¹² Norbert Elias, *Mozart...*, p. 62.

conciencia musical; y además es determinante que lo hiciera en una fase de desarrollo de la sociedad en la que las relaciones de poder tradicionales todavía estaban prácticamente intactas.¹¹³

Esta manera de conectar la vida de las personas con el mundo en el que vivieron y aún más la vida de aquellos que aparecen inscritos en la memoria como hombres ilustres, no se limitó a Mozart, tanto en *La sociedad cortesana*, en *El proceso de la civilización* y en “Estilo kitsch y época kitsch”, se encuentran pasajes, muchos de ellos en notas al pie, sobre Voltaire y Goethe, tratados de manera muy similar a como Elias analizó la biografía de Mozart, por ello es posible afirmar que *la* “sociología de los genios” es otra de las vetas que se desprenden de las reflexiones de este sociólogo.

Esta distancia epistemológica del rompimiento entre lo grande y lo pequeño, entre el cuerpo y el alma, entre los ordinarios y los extraordinarios, se aplica al arte. A lo largo de su obra, Elias había apuntalado las coordenadas a partir de las cuales era posible estudiar al arte desde la sociología, sin embargo, la particularidad de este libro hace posible afirmar que el arte desde la teoría del proceso civilizatorio se articula a partir del tránsito del arte artesanal al arte artístico.

Las transformaciones en las interdependencias que se señalan con el tránsito del arte artesanal al artístico son, *grosso modo*, las que siguen:

- Arte artesanal. Las relaciones entre el que encarga la obra y el que la produce son “cara a cara”, es decir, la obra se lleva a cabo por encargo. Quien encarga la obra ocupa una posición social “arriba” del productor, es decir, el que encarga la obra tiene más posibilidades de influencia en las decisiones del productor; este diferencial de poder se expresa en las formas de la obra. No es un arte especializado, es decir, el arte tiene una función en otras actividades, como en la sociedad cortesana “el arte” fungía como elemento a través del cual se representaba la posición social.
- Arte artístico. Las relaciones entre los productores y los “consumidores” de la obra están mediadas por “comerciantes

¹¹³ *Ibid.*, p. 25.

de arte”, como editores, disqueras, promotores culturales. La posición social del artista es equiparable a la del comprador: el diferencial de poder que antes existía ha ido desapareciendo; el talento como valor en esta red de interdependencias hace posible que la balanza se incline hacia el productor de arte.

Bajo este marco, los problemas a resolver son, básicamente, los siguientes: “¿Cuáles son las causas del cambio en la situación social del artista? [...] ¿Qué transformaciones de la forma del arte se deben a estos cambios de la situación social del artista? [...] ¿Por qué no se realiza el paso del arte artesanal al arte artístico simultáneamente en todos los ámbitos del arte? ¿O en todos los lugares del mundo?”¹¹⁴ Junto a estas cuestiones Elias trazó otra que no puede dejarse de lado, aún cuando va más allá de las fronteras de la sociología, a saber, los problemas de la sublimación.

Así, los artistas, como Amadeus, puede dar rienda suelta a sus emociones y objetivar sus gustos en las obras, es decir, es posible que vivan como artistas, a diferencia de Mozart, sólo cuando existe una red de interdependencias que hace viable esta forma de vida. En otras palabras, los “artistas” objetivan sus gustos en “obras” porque hubo una transformación en las interdependencias entre los hombres, porque dentro de esa red de interdependencias, cambió la posición social del artista.¹¹⁵ Cabe aclarar que los procesos en los que se forman y transforman los gustos, son ciegos, sin dirección ni planeación, van más allá de las voluntades individuales, pero se transforman en las relaciones que establecen los individuos.

¹¹⁴ Norbert Elias, *Mozart...* p.p. 149-150.

¹¹⁵ Aquí existe una coincidencia en el planteamiento de Elias y de Levin Schücking (tiranía del gusto del artista) al señalar el cambio en la posición social del artista, pero también existe un vínculo, que se verá más adelante, con Pierre Bourdieu al hablar de los artistas como hacedores de fetiches. *Cfr.*, 97-99 y 34 a 36 de esta tesis.

1987. El destino de la lírica alemana del barroco. Entre la tradición cortesana y la tradición burguesa

Del artículo

Este artículo, publicado por primera vez en Merkur bajo el título “Das Schicksal der deutschen Barocklyrik. Zwischen höfischer und bürgerlicher Tradition”, fue traducido del alemán y publicado en la *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* en 1994.

Retazos de tradición o de cómo se pierde una sensibilidad

¿Por qué para Federico II no significaba nada el movimiento literario alemán del siglo XVII si es ese movimiento el que hace que se piense a Alemania como la tierra de grandes poetas, de grandes filósofos?, así planteado, o Federico II era un insensible o antes del movimiento romántico del siglo XVIII no hubo alemanes sensibles e inteligentes que quedaran escritos en la rotonda de los hombres ilustres. ¿Cómo explicar esta aparente paradoja?

Las líneas trazadas en los trabajos anteriores a éste sobre los distintos destinos en la conformación de los estados nación de Alemania, Francia e Inglaterra, los movimientos de integración y desintegración, y los movimientos de ascenso y descenso de ciertas formas de existencia que conllevan los procesos civilizatorios, son las que hilan la respuesta de esta aparente paradoja. En este artículo se ofrece un ejemplo claro sobre cómo la sociología puede plantear cuestiones relacionadas con las manifestaciones artísticas y culturales,¹¹⁶ pues Elias explicó el peculiar desarrollo de los procesos civilizatorios en Alemania a través del desarrollo de su lírica.

Mientras Francia e Inglaterra se consolidaban como estados nación en el siglo XVII y se formaba un núcleo (la corte real en Francia y la *society* en Inglaterra) en donde se conservaba una basta tradición de las formas continuada generación tras generación, el imperio “alemán” veía reducidas sus fronteras por las constantes guerras entre los pequeños feudos y el imperio que, además,

¹¹⁶ No es novedoso que Elias haya escrito sobre literatura o poesía. En *la sociedad cortesana* utiliza una novela para explicar los movimientos románticos.

competían por el estatus y prestigio, haciendo difícil tanto la formación de un acervo de conocimientos y comportamientos, como su transmisión dejando una herencia a modo de retazos.

Esta situación propició el endurecimiento de las diferencias estamentales y la distancia social entre dos grupos, a pesar de su cercanía física; distancia mediante la cual se explica la “insensibilidad” de Federico II y la sentencia que da de Alemania como lugar de brutos. Esta “insensibilidad” se debió a su formación dentro de la sociedad cortesana, es decir, a que era cortesano y sentía como cortesano. Que expresara sus emociones en francés y no en alemán indica, ante todo, que el modo de ser cortesano nacía de una constelación de hombres de carácter supranacional.¹¹⁷ Así, comparada con la producción francesa o inglesa, la producción de poesía en Alemania aparecía a sus ojos como algo bastante pobre.

Para los cortesanos hablar o expresar las emociones mediante versos era algo inherente a todo aristócrata o perteneciente a la sociedad cortesana ya que una parte importante de su tiempo, de su

¹¹⁷ Cito extensamente: “[...] Lo que sucedía en Versalles repercutía en casi todas las cortes de Europa, incluida la rusa. En la Edad Media había un estamento social más o menos uniforme, el del clero de habla y formación latina, que abarcaba a toda Europa y que traspasaba los límites impuestos por las fronteras de los Estados. En muchos aspectos sus miembros tenían más en común con los miembros de ese mismo estamento de otros países que con los miembros de los estamentos con los que convivían en el mismo país. La sociedad cortesana europea de los siglos XVII y XVIII representa un tipo de sociedad supranacional parecida a ésta, y fue la última formación social supranacional de Europa hasta hoy. También para ella es válido el mismo análisis: se trataba de una formación elitista, un *establishment* cuyos miembros respondían a una afinidad entre ellos que, en lo tocante a su estructura de personalidad y a sus hábitos morales, era mayor que la que les unía a las clases bajas en sus propios países. El hecho de que los miembros de una sociedad cortesana europea estuviesen siempre peleados los unos contra otros, y de que esas disputas se dirimiesen en el campo de batalla, no altera apenas la realidad de la uniformidad relativa de la civilización cortesana europea de los siglos XVII y XVIII. Todo lo contrario: el comportamiento belicoso-militarista constituía un aspecto más de la civilización cortesana. El sentimiento de pertenencia y comunidad dentro de un mismo estamento social de los hombres civilizados en la corte se manifestaba en los ritos de su comportamiento, tanto si estos tenían lugar en la guerra o en la paz.”, Norbert Elias, “El destino de la lírica alemana del barroco. Entre la tradición burguesa y la cortesana” en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, enero-marzo 1994, num. 65, p.154.

socialización, estaba dedicado a la charla con otros;¹¹⁸ al mismo tiempo, los versos les servían como medio para expresar sus sensaciones. Que se pudieran hacer versos era algo que distinguía y legitimaba la superioridad de los aristócratas sobre otras capas sociales, pues sólo mediante la socialización en la corte esta “habilidad” para hacer versos, como el gusto por ellos, era desarrollada de manera casi natural. De tal forma que,

La posición social de los poetas en la sociedad cortesana, se distinguía en la sociedad de la de los pintores y los músicos. Y este eco sigue resonando hasta el presente, los pintores, los músicos y los escultores, por muchas que sean sus dotes personales, necesitan de una formación profesional [...] En la sociedad cortesano-aristocrática la poesía no era un arte para la gente del pueblo [...] sino más bien un arte para los gentlemen, o si se prefiere así, para los diletantes.¹¹⁹

De esta afirmación se desprende una importante contribución a la sociología, a saber, que las distintas manifestaciones “artísticas” se producen de manera diferente, que tienen herencias, es decir, relaciones en las que se produjeron, distintas y, que esa herencia contribuye a su desarrollo. Además permite captar con mayor facilidad, por el estadio de menor desarrollo de la especialización y diferenciación, la relación que se establece entre el gusto predominante de una época y las relaciones de poder.

Si Federico II no era un insensible sino más bien un hombre con una sensibilidad distinta que lo limitó para “apreciar” las obras del romanticismo alemán, se puede afirmar que las obras son grandes obras cuando hay una sensibilidad, un gusto que encuentra en ellas los contenidos o las formas que expresan algo en la vida de los hombres que las miran, leen, escriben, escuchan. Y que la percepción de la realidad, esto es, lo que pensamos y sentimos, se produce socialmente,

¹¹⁸ Aquí Elias parte de la misma óptica desde la que analizó los orígenes del arte o el arte africano, es decir, parte de las relaciones en las que surgía la lírica barroca: de la vivencia de los cortesanos, “En las sociedades aristocrático-cortesanas de los siglos XVII y XVIII se entendía que la poesía era algo que podía producir todo *gentleman*, toda persona perteneciente a la corte, con sólo esforzarse un poco. En algunos círculos sociales el hacer versos pertenecía a los atributos normales de una persona socializada en la corte, al igual que bailar, hacer esgrima y, a ser posible, tocar un instrumento.” *Ibid.*, p. 156.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 160.

es decir, la sensibilidad a esa realidad es posible por la pertenencia a un mundo compartido con otros, un mundo que al mismo tiempo le impone sus límites.

Ahora bien, ¿por qué ninguna obra alemana elaborada antes del movimiento literario alemán se inscribió en la memoria literaria? En Alemania existieron poetas cortesanos,¹²⁰ sin embargo, no se les recuerda. La ruptura que existe entre el barroco y el clásico, y que llevó al olvido a los poetas cortesanos de Alemania, expresa el conflicto, la tensión y la distancia social tan fuerte entre los aristócratas cortesanos y los burgueses.

El enfrentamiento de la burguesía alemana frente al régimen cortesano-absolutista era, como ya se dijo anteriormente, un enfrentamiento sobre el papel y un enfrentamiento entre dos formas de fundamentar la existencia, pues no existían las condiciones que hicieran posible un enfrentamiento político. Fue así que el conflicto social tuvo lugar en la poesía, lugar donde no peligraba la existencia opositora y donde la burguesía (ni cortesana ni aristocrática) ganó la batalla y mandó al olvido una parte de la tradición formada en la sociedad cortesana (incluso cuando hubo entre las filas que formaron esta tradición personas de origen burgués aunque con sensibilidad cortesana), fuera porque ninguna de las obras creadas en esta matriz (la sociedad cortesana) hubiera sido “indiscutible” o porque al tener una estructura de personalidad y una sensibilidad distinta les fue imposible (a los del movimiento literario alemán como antes a Federico II) reconocer una obra de la poesía barroca como obra maestra.

Entre el cómo y el qué

El análisis que realizó Elias de la evolución de la poesía alemana fue hecho desde la idea del equilibrio pendular entre el cómo y el qué,

¹²⁰ Si bien el centro de la buena sociedad cortesana giraba en torno a la nobleza palaciega, en ella también se formaron personas de origen burgués. Ya en la sociedad cortesana Elias había planteado el rezago sociológico al hablar de estamentos que le imposibilitaban captar los momentos de transición de un tipo de hombre a otro y aquí plantea uno de esos momentos de influencia de estamentos mediante la llamada burguesía cortesana. *Cfr., Ibid.*, p. 155.

de tal forma que la poesía alemana posterior a la época cortesana no puede entenderse sin la tensión en la que se desarrolló, sin la distancia que la intelectualidad alemana puso respecto a la forma de ser cortesana, al *habitus* cortesano que producía acorde al cómo, buscando la musicalidad devenida de ciertas combinaciones de palabras y que quedó relegado en la poesía alemana frente al desarrollo de la idea, medio de expresión desde donde se fundamentaron las expresiones de existencia burguesas.

El movimiento alemán del siglo XVIII pasó a la posteridad porque en él se condensaron muchos de los ideales de la “nueva” capa dominante expresados en productos culturales hoy día altamente valorados, como la literatura y la filosofía

Es característico de la peculiaridad de la evolución histórica alemana que la ruptura, ya no sólo en la poesía sino, más en general, entre las tradiciones culturales aristocrático-cortesana y burguesa no-cortesana, fuese más radical que en el resto de los grandes Estados europeos. Y en hecho de que en Alemania, en los siglos XIX y XX, la hasta entonces cultura burguesa específica de un estamento se convirtiese en la cultura nacional hace que esa cesura también implique que la cultura nacional alemana sea más pronunciadamente burguesa que, por ejemplo, la de Francia o la de Inglaterra.¹²¹

Entonces, se puede afirmar que es mediante conflictos entre grupos distintos, entre *habitus* que se van imponiendo poco a poco, como se va conformando la autoridad del pasado, como se va llenando el olimpo de nombres y fechas para recordar.

aportaciones eliasianas

He intentado demostrar que en este capítulo que las reflexiones de Elias atraviesan una y otra vez ciertos “núcleos” desde los que es posible armar una postura sociológica para pensar el gusto. Sin duda,

¹²¹ *Ibid.*, p. 167.

el centro de toda esta propuesta se centra en afirmar que los gustos son expresión de las sensibilidades, de lo ello se desprende que,

- Lo que pensamos y sentimos se produce socialmente, es decir, la sensibilidad a la realidad es posible por la pertenencia a un mundo compartido con otros, un mundo que al mismo tiempo impone sus límites.

- Si las percepciones sensoriales de una determinada sociedad dependen del conocimiento que exista en ella, así como de su capacidad de formular conceptos, la aparición, desaparición y transformación de tipos de sensibilidades (los obsesivos compulsivos, el dandi, el caballero), y formas de vida (como los sombreros, las escupideras, las máquinas de escribir), expresan transformaciones en las relaciones que vinculan a los hombres.

- Los gustos no son “elecciones” sino una sensibilidad generada en una red de interdependencias que se conforman a partir de procesos de integración y desintegración. Así, por ejemplo, tanto la muerte de los cortesanos y los caballeros guerreros así como el olvido de la lírica barroca alemana, son ejemplos que expresan los enfrentamientos que llevan a la eliminación de ciertas formas de vivir la vida.

- Fue en la sociedad cortesana, en los estados absolutistas, donde cobró sentido el vínculo entre los individuos por los gustos que expresaban cierta sensibilidad, pues en ella comenzaron a vivir e influenciarse grupos sociales distintos, lo que aumentó las dependencias y los vínculos entre los hombres, y se generaron nuevas tensiones y presiones (interdependencias).

- Las sensibilidades se refinaron además de la formación de los Estados nación que monopolizaron la violencia, por que a través de las distinciones derivadas de las formas de comportamiento los hombres de las sociedades cortesanas mantenían su posición en dicha sociedad, es decir, el refinamiento del gusto se gestó en las sociedades cortesanas porque, al convivir hombres de distintos rangos, el refinamiento del gusto (expresado también en las maneras corteses) era uno de los requisitos de entrada a ese mundo cortesano. Así, el desarrollo del refinamiento manifiesto en una creciente

diferenciación de las formas de expresión de las emociones tuvo como matriz social una estructura altamente estratificada y jerarquizada.

- Los gustos se transforman por las tensiones que se generan en la red de interdependencias. No es que una clase dirigente “imponga” su gusto por el afán de distinguirse de las demás clases sociales: cuando Elias habla del *kitsch*, lo que está proponiendo es que las presiones no sólo suceden de “arriba abajo” sino que también hay presiones que vienen de “abajo arriba”. En tanto esto, es posible afirmar que existen consecuencias que rebasan las pretensiones de distinción pues lo que se va formando con el tiempo es un acervo común de sensibilidades a la vez que un aumento de interdependencias.

- Si es cierto que hubo un desarrollo de los lenguajes formales en las sociedades cortesanas, los usos que se les daban estaban lejos de ser “estéticos”, se utilizaban para representar los rangos, es decir, para expresar la posición social ocupada.

- El arte desde la teoría del proceso civilizatorio se articula a partir del tránsito del arte artesanal al arte artístico, es decir, se mira desde una perspectiva procesual en donde se resalta la creciente diferenciación y especialización del sistema emotivo; la fragmentación en las formas de transmisión de saberes mediante especialistas; y la creciente multiplicidad de las formas de expresión por la ruptura entre el gusto de los especialistas expresado en el gusto artístico y el gusto de la “gente común”.

- De esta fragmentación en las formas de expresión se desprende que cada una de las manifestaciones “artísticas” tal como hoy las conocemos, se gestaron de maneras distintas y por tanto tienen desarrollos diferentes.

- Las transformaciones del sistema emotivo están relacionadas con las transformaciones en las relaciones interhumanas: cuanto más diferenciadas y especializadas son éstas, más diferenciado y especializado el sistema emotivo.

Gimnasia mental

A propósito de Norbert Elias, de la historia y la sociología de los gustos

El gusto un vínculo creciente en el siglo XVII

Si los conceptos son construidos socialmente, es decir, se engendran en una matriz social, es posible saber de dónde heredamos la idea de gusto como juicio intuitivo o discernimiento pronto. Leído desde esta perspectiva, el artículo de Jean-Louis Flandrin “La distinción a través del gusto”,¹²² aparece como un compilado de indicios que posibilitan armar la tesis sobre la génesis social del gusto.

El planteamiento de Flandrin es el siguiente: 1) el gusto tuvo gran importancia en los siglos XVII y XVIII; 2) esa importancia está relacionada con las transformaciones de los gustos alimentarios en aquellos siglos, transformaciones que se han adjetivado como “refinamientos”; 3) tanto la importancia como el “refinamiento” de los gustos pueden ser explicados a partir de las relaciones sociales.

Así, la importancia del gusto en los siglos XVII y XVIII se puede comprender desde el desarrollo de la gastronomía, desde el creciente vínculo entre los comensales a través de los modales y desde la segregación social en esas relaciones de comensalía. El “refinamiento” atribuido a estas transformaciones puede explicarse estableciendo una serie de comparaciones, la primera entre la llamada cocina clásica y la cocina medieval, la segunda entre la cocina de los nobles y los burgueses, y por último, mediante la comparación entre los comensales de la Edad Media y, los comensales de la época del Renacimiento y la Ilustración.¹²³

¹²² Jean-Louis Flandrin, “La distinción a través del gusto”, en Philippe Ariès y George Duby (dirs), *Historia de la vida privada. Del renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus, p.p. 253-291.

¹²³ Estas tres comparaciones para explicar el refinamiento se ligan con la propuesta de Elias pues, por un lado, señala la importancia en aquella época de la idea de civilización (ésta responde a la comparación frente al pasado, a la cocina medieval); por otro, conecta la estructura de las luchas por el prestigio y el estatus que existían en las sociedades cortesanas (las distinciones respecto a la comida de otros grupos

Si las transformaciones de los gustos alimentarios en los siglos XVII y XVIII expresan la importancia del gusto en aquella época es porque el llamado refinamiento se liga a los modales en la mesa, a la creciente búsqueda de las afinidades electivas a la hora de comer, beber o departir, y a la segregación social que llevó este proceso. A su vez, este “refinamiento” en el paso de la cocina medieval a la clásica, es decir, los cambios captados en los ingredientes de los platillos (de las ballenas a las reses) y las transformaciones en las relaciones de comensalía, son cristalización de las transformaciones en las relaciones sociales que llevan hacia una creciente segregación social entre las élites y “el pueblo”.

Este planteamiento sugiere preguntas interesantes, ¿cuáles eran los vínculos entre los hombres en los que el gusto cobró “tanta” importancia?, ¿existe alguna relación entre el gusto alimentario y el gusto como juicio intuitivo?, ¿por qué el gusto se convirtió en una licencia para compartir los alimentos?, ¿en qué consiste ese refinamiento del gusto alimentario, esos cambios con respecto a las mesas medievales?

De la historia de los gustos

Los platillos y los ingredientes

Tanto el desuso de especias orientales, de animales de caza y aves (faisanes), como el uso de especias “autóctonas” (albahaca) y de reses como ingredientes de los platillos, marcan una diferencia entre los gustos alimenticios de los siglos XVII y XVIII y los medievales. Estos cambios parecieran haber reducido la distancia entre las mesas de los grandes señores y las de la gente “menuda”, pues las diferencias en los ingredientes de los platillos servidos dejaron de existir.

Sin embargo, la diferencia entre la cocina medieval y la cocina clásica que Flandrin acentúa es que si bien en la cocina clásica los platillos que se servían en las mesas de los grandes señores y las demás mesas no diferían en cuanto a los ingredientes (especias, carnes, grasas, etcétera), como sí ocurría en la Edad Media sirviéndose platillos diferentes según la posición social, sí diferían por la *manera*

sociales); por último, liga los comportamientos de los comensales con la creciente civilización de las maneras y las formas, y su repercusión en los gustos alimentarios.

de cocinarse y comerse las viandas; es decir, los comensales en la época de la cocina clásica compartían los gustos por la comida y, por supuesto, el gusto por la *manera* en que eran cocinados los platillos. La gastronomía, conocimiento que adquirió mayor importancia en los siglos de la cocina clásica, es una *manera* de guisar.

Esta distinción por la *manera* de preparar los alimentos forma parte de la creciente segregación social que apuntaba Flandrin pues las relaciones de comensalía se insertaron en una constelación de hombres interdependientes que iba contraponiendo a dos grupos entre sí, y a éstos frente al “pueblo”.

Tampoco en este caso la frontera social se sitúa entre los aristócratas que comen aves y caza, y los burgueses que comen las otras carnes, sino entre las élites nobles y burguesas, que comen los trozos buenos, y el pueblo, para el que se dejan los de menos calidad.¹²⁴

Hasta aquí parece que Flandrin construyó su argumento teniendo como eje las relaciones sociales: las transformaciones en los gustos captadas en las maneras de comer y guisar los alimentos posibilitaron el desarrollo del conocimiento de la gastronomía en los siglos XVII y XVIII y, a su vez, ese conocimiento provocó un crecimiento en la distancia entre las mesas “grandes” y las mesas “menudas”, sin embargo, ¿por qué la gastronomía se desarrolló en esa época y no antes?

Si se servían los mismos platillos, se puede afirmar que hubo una transformación en las relaciones de comensalía pues aquellos que comían platillos diferentes o comenzaron a comer los mismos alimentos, o dejaron de comer en la misma mesa; es decir, hubo una segregación de comensales. Al hablar de las relaciones de comensalía en la Edad Media, Flandrin atribuyó la heterogeneidad de los comensales, a los que se les servía platillos diferentes según su posición social, a la estructura jerárquica de la sociedad medieval.¹²⁵ Pero al hablar de los siglos XVII y XVIII donde las relaciones de comensalía quedaron mediadas por las relaciones de gusto alimentario, es decir, los comensales no sólo compartían el gusto por los modales, sino también la manera en que estaban preparados los

¹²⁴ Jean-Louis Flandrin, *Op. cit.*, p. 261.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 259.

alimentos, no explica por qué si estos comensales compartían gustos y modales, no todos eran de rancio abolengo e incluso no todos pertenecían a la buena sociedad,

en el transcurso de los decenios siguientes [del siglo XVII], será una comunidad de modales y de gustos lo que reúna a los *individuos de muy diferente origen, fortuna y profesión alrededor de las mesas de festines o de salones*. Gustos en materia de lengua, de literatura, de música, de pintura, de arquitectura, de jardines, de mobiliario, de vestido, de cocina, etcétera.¹²⁶

Es decir, aun cuando Flandrin señala las diferencias entre las relaciones de comensalía medievales y las de los siglos XVII y XVIII, y expone la importancia que las observaciones sobre los modales y las maneras de guisar tuvieron en estos siglos, no explica por qué se pasó de una “heterogeneidad” a una “homología” en las relaciones de comensalía, ni por qué se intensificaron las observaciones sobre los refinamientos tanto de los modales en las mesa como de las observaciones gastronómicas.

Por otro lado, al comparar la lista de un festín medieval y una comida de la época “moderna” Flandrin expresó que las comilonas medievales hablan más de “la forma en que se establecía el prestigio social en la Edad Media, que de la finura o bastedad del gusto de las élites” pues se alimentaba a una gran cantidad de comensales; y que en los siglos XVII y XVIII los cocineros se preocuparon por “deleitar únicamente el gusto de las élites”,¹²⁷ pues ya no comían en la misma mesa gente de distintas capas sociales o con distintos modales y gustos.

Con esta afirmación el tránsito de la cocina medieval a la cocina clásica se circunscribe al refinamiento que lleva del troglodita al hombre de gusto por la mera segregación de comensales, como si el refinamiento se diera al haber menos paladares en la mesa que por el hecho de ser menos se vuelven más exigentes, pero no explica por qué se da la segregación, ni por qué se “refina” el gusto.

Entonces, más preguntas: ¿cómo explicar la creciente separación de las élites y los demás grupos sociales y, al mismo tiempo, la

¹²⁶ *Ibid.*, p. 290 el subrayado es mío.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 267.

integración de personas de distintos estamentos mediante las relaciones de gusto?, ¿por qué el gusto cobró relevancia en esta época?, ¿fue la acumulación de conocimiento gastronómico uno de los elementos que propiciaron una “búsqueda más insistente de las afinidades de modales y de gustos entre los comensales”?,¹²⁸ ¿cómo se vincula esta búsqueda del gusto con la creciente civilización de la maneras, en auge desde el siglo XVI?¹²⁹

*De la génesis social de los gustos*¹³⁰

Esbozo de un proceso

Sabemos hasta ahora que la gastronomía se desarrolló a partir del siglo XVII, que hubo una segregación de los convidados al establecerse como vínculo en las relaciones de comensalía las afinidades en los gustos alimentarios, que, a la par de esta segregación, se comenzaron a sentar en una misma mesa personas de diferente posición social, no necesariamente cortesanas, ni nobles, ni de rancio abolengo o pertenecientes a la buena sociedad, sino afines en los gustos y a veces en los modales.

Se podría decir que los modales y las afinidades en los gustos alimentarios fueron los que posibilitaron a personas de diferentes posiciones sentarse en una misma mesa y que esas mismas razones fueron las que dejaron fuera de la mesa a aquellos comensales que se sentaban “más allá del salero”, pero esta explicación apenas dice algo sobre las transformaciones en las relaciones sociales.

En la Edad Media existían manuales en los que se reprendía y acusaba a los glotones y había versos que circunscribían los comportamientos de los comensales; sin embargo, estas observaciones de los comportamientos sufrieron pocas modificaciones durante los

¹²⁸ *Ibid.*, p. 253.

¹²⁹ Cfr., Norbert Elias, *El proceso de la civilización...*, p.p. 99-253.

¹³⁰ No es posible seguir aquí una investigación comparativa entre las relaciones de comensalía medievales y las de la época “moderna”, sin embargo, intentaré esbozar el proceso, teniendo en cuenta las relaciones sociales, que enmarcó el desarrollo de la gastronomía, la segregación de comensales y el nacimiento del gusto como vínculo entre los hombres. El marco que sustenta esta hipótesis es la teoría propuesta por Norbert Elias en el tercer capítulo de *El proceso de la civilización*.

siglos XIII, XIV y XV, es decir, era un conocimiento que no se sedimentaba porque no era *necesario*.

En los siglos IX al XVII las oscilaciones entre el poder real y el poderío estamental daban forma a las interdependencias que los hombres establecieron entre sí. La feudalización de la tierra movió la balanza a favor de estos últimos en los primeros siglos de este período, sin embargo, las transformaciones que trajo consigo el comercio (siglo XIII), el crecimiento poblacional constituido por las invasiones bárbaras y la situación de guerra a la que se veían sometidos los señores feudales por la propia constitución de las interdependencias que los unían, produjo hacia el siglo XVII la formación de los estados absolutistas en los que la nobleza encontró su fin.

En la época medieval los nobles vivían bajo una economía natural,¹³¹ es decir, casi todas las necesidades que tenían quedaban satisfechas con la misma tierra de la que eran dueños. Esta situación en la que las relaciones con otros señores feudales no eran necesarias, es decir, no se les imponían como medio de supervivencia, hacía que los contactos que tuvieran entre sí quedaran limitados al servicio de guerra si se veían amenazados o eran requeridos por el señor que les había otorgado su tierra.

El paso de los años hacía que los dueños de grandes extensiones de tierra la fueran parcelando o porque pagaban los servicios de defensa ante una invasión, o porque mandaban a servidores reales a vigilar a señores feudales que, con el mismo paso de los años y por la economía natural que tenían, dependían cada vez menos del rey. Esta parcelación producía una disminución en el prestigio de los grandes señores, lo que, a su vez, mermaba sus posibilidades de conseguir contratos matrimoniales que suponían un aumento de tierras. Sin contratos matrimoniales, sin más tierras que parcelar, muchos de los caballeros pertenecientes a familias de vieja estirpe quedaron en la ruina, pues no podían hacer guerras y dependían de otros para defenderse.

Con la creciente monopolización de la violencia, el poder de guerrear se redujo a unas cuantas familias. Para el siglo XVI las

¹³¹ Cfr., Norbert Elias, *El proceso de la civilización...*, p. 276.

relaciones entre los grandes señores feudales y los feudatarios menos afortunados, eran intensas, ya no se limitaban a la guerra ni al comercio de bienes de lujo. En el mundo donde los caballeros de vieja estirpe que no podían sostener su posición convivían con los recién llegados caballeros que no pertenecían a familias de rancio abolengo, *la cortesía se constituyó como vínculo que unía más que por el abolengo, por la posición social ocupada*. Sólo en esta figuración de interdependencias los modales, conocimiento que producía diferencias al expresar la posición social, fueron un arma para excluir de la mesa —y del mundo— a comensales que hasta entonces se sentaban en ella (aún siendo más allá del salero o comiendo platillos diferentes); sólo en este mundo en el que comenzaron a convivir personas de diferente estirpe, mundo que vinculó a los hombres por las maneras de comportarse, fue posible la sedimentación de las “buenas maneras”.

En la Edad Media se decía: haz esto y no hagas lo otro, pero en líneas generales, había bastante flexibilidad. Durante siglos estuvieron repitiéndose las mismas normas y prohibiciones elementales que ya hemos visto, evidentemente sin que esta repetición condujera a la constitución de costumbres sólidas. La presión que unos hombres ejercen sobre otros se hace más intensa y la exigencia del “buen comportamiento” también se hace más apremiante; todo el problema relativo al comportamiento aumenta en importancia [...] *Ahora se establecen relaciones entre individuos de diversas extracciones sociales y la circulación social, con sus procesos ascendentes y descendentes, es más rápida.*¹³²

Pero no fue la cortesía en sí misma la que excluyó a los comensales, sino el proceso en el cual se hicieron más frecuentes las relaciones entre los nobles, cuando la economía se transformó cada vez más en mercantil y cuando se comenzó a formar un monopolio fiscal y de violencia, es decir, sólo cuando se gestó un estado se generó la segregación social entre las élites y las “masas” de la que habla Flandrin.

Si la estructura jerárquica de la sociedad medieval permitía que se sirvieran platillos diferentes a los comensales según la posición social que ocupaban, la estructura de la sociedad cortesana no era menos jerárquica y estratificada, aún cuando se sirvieran los mismos

¹³² *Ibid.*, p. 124, el subrayado es mío.

platos a personas de diferente posición social.¹³³ Las transformaciones en las relaciones sociales (monopolio de la violencia física y civilización de las maneras) hicieron que las competencias por el prestigio y el estatus ocuparan un lugar central en las vidas de los cortesanos de los siglos XVII y XVIII. Así, cuando Flandrin dice que las comidas medievales hablan más de la forma en que se representaba el prestigio, olvida que los caballeros feudales no estaban sometidos a la férrea competencia por el prestigio social, como sí lo estaban los nobles cortesanos de los siglos XVII y XVIII, sobre todo en Francia.

El mismo Flandrin atribuye a la “brutalidad” de la mecánica del prestigio social las transformaciones de los gustos alimentarios, pero no entiende que tanto los modales como la gastronomía sólo fueron posibles en una figuración de hombres interdependientes donde el gusto alimentario y las maneras de comportamiento formaban parte de las competencias por el prestigio y el estatus. Y que, al mismo tiempo, esa figuración hizo posible la acumulación del conocimiento de la gastronomía, que no es sino la acción de preparar los alimentos bajo cierta forma. Sólo bajo un contexto como el anterior la experiencia de los cocineros de mitades del siglo XVII cobró sentido como *buen gusto*.

parece que el mecanismo de la distinción social y las rivalidades de clase dentro de las élites tuvieron algo que ver tanto en la elaboración del concepto de gusto, como en la elaboración de la ideología del progreso de las artes. Sin embargo, no pueden explicarlo todo.¹³⁴

Si no es solamente un arma simbólica contra los recién llegados burgueses, ¿cómo explicar la importancia que el gusto cobró en aquella época?, ¿cómo explicar las relaciones de gusto?

El problema con la postura de Flandrin es que no tiene como referente el proceso en el cual se fueron transformado las relaciones entre los hombres: primero entre la realeza y la nobleza, en donde las relaciones por cortesía fundamentaron el vínculo entre personas de diferente abolengo; y después entre la realeza, la nobleza cortesana y los burgueses “cortesanos” y los no cortesanos, es decir, una postura

¹³³ Cfr., Norbert Elias, *La sociedad cortesana...*

¹³⁴ Jean-Louis Flandrin, *Op. cit.*, p.p. 287-288.

sociológica que tenga como ejes los grupos sociales que se encuentran en pugna y las figuraciones que esos hombres forman al relacionarse. Es por ello que en la “mecánica del prestigio social” Flandrin no ve más que una competencia infinita y sin sentido que explica por qué se comenzaron a juntar personas de diferente extracción social teniendo como referente el gusto.¹³⁵

Entonces, las relaciones de gusto cobraron relevancia en los siglos XVII y XVIII porque expresaban los nuevos vínculos entre los hombres, los nuevos planos de integración que los unían y les producían sentido. Fueron esos nuevos vínculos donde los nobles se vieron obligados a vivir en las ciudades y en las cortes, donde todo aquello que servía para representar el rango y el prestigio era hecho por alguien más que no vivía en su casa, donde la red de interdependencias se hizo más densa y diferenciada.

Es muy probable que la palabra gusto haya nacido del *gosto* como acción de catar y que luego se haya utilizado el sentido de “gustar de algo”, pero más aún, que el buen gusto haya nacido de las necesidades de distinción impuestas en las relaciones que se dan en los estados absolutistas, pues al contrario de lo que afirma Flandrin diciendo que ni el buen ni el mal gusto existían a inicios del siglo XVII y que éste haya surgido en Francia,¹³⁶ el sentido de gusto como buen gusto era utilizado ya por Isabel la Católica, reina del primer estado absolutista. Sobre el término *gusto*, Corominas afirma que

frecuentemente en sus varias acepciones desde el Siglo de Oro por lo menos; en la de deleite-placer, que es innovación hispánica ajena a los demás romances, es ya frecuente en el Quijote. La expresión de buen gusto “sentido estético justo” parece haber nacido en España, donde ya lo

¹³⁵ Bajo la óptica sociológica, el ejemplo que él mismo pone como índice de la importancia del gusto en aquella época adquiere otras dimensiones: la reacción que provocó la definición de la *Enciclopedia* donde glotonería (*gourmandise*) era el gusto refinado devenido del lujo que llevaba a la decadencia de las civilizaciones (y se ponía como ejemplo el imperio romano), es muestra de los cambios en las redes de interdependencias entre los hombres; al distinguir la *gourmandise* como glotonería y la *friandise* como territorio lingüístico legítimo del refinamiento del gusto, el diccionario jesuita Trevoux dejó un indicio de la importancia que dicho refinamiento tenía en esos tiempos y, también, trazó la postura de un grupo y el otro.

¹³⁶ Cfr., Jean-Louis Flandrin, “La distinción ...”, p. 284.

empleaba Isabel la Católica, y de haberse propagado desde ahí a las demás lenguas.¹³⁷

No es posible desarrollar aquí la investigación que se sugiere, sólo señalaré que es probable que el gusto y la distinción que abandera como buen o mal gusto, haya nacido en la figuración de hombres que se ha llamado estado absolutista. Y que la importancia de analizar las relaciones de gusto es que ellas expresan los vínculos que se establecieron entre grupos con mentalidades distintas, relaciones que sobrepasaron los rangos y que fueron construyendo como mundo legítimo el de la realidad subjetiva,

El buen gusto es también la primera virtud social que, en el ámbito de la vida mundana, se refiere tanto a la interioridad de los individuos como a su apariencia [...] El siglo XVII se interesó mucho por las apariencias, pero tal vez fuera menos frío y solemne de lo que se imagina, ya que fue también la época en que comenzaron a preocuparse de lo que los individuos sienten y son en su ser íntimo.¹³⁸

¹³⁷ Cfr., Juan Corominas y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* Vol. 3, Madrid, Gredos, 1984, p. 292.

¹³⁸ Jean-Louis Flandrin, *op. cit.*, p. 291.

III. PIERRE BOURDIEU. LAS CATEGORÍAS ESTÉTICAS: CONTINENTES DE LOS GUSTOS

Antes de la obra de Pierre Bourdieu ya existían, como se ha visto, investigaciones sociológicas que hablaban del arte, de los modales, del lujo, de los estilos de vida y el consumo o de la literatura; propuestas poco enlazadas entre sí. Lo que no existía y él realizó fue condensar, analizar y sistematizar esas investigaciones proponiendo al gusto como punto de encuentro. Es decir, este sociólogo francés colocó como objeto de estudio sociológico al gusto, de ahí la centralidad de su propuesta. El capítulo que sigue esta dedicado a presentar sus reflexiones sobre el gusto.

pierre bourdieu

Bourdieu nació en Denguin, Francia, el 1 de agosto de 1930 y murió en París el 23 de enero de 2002. Estudió filosofía en La Sorbona (1951-1954). Fue profesor en diversas universidades francesas y director del Centro de Sociología Europea desde 1992 hasta su muerte. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, *La miseria del mundo*, *El sentido práctico*, *Meditaciones pascalianas*, son algunas de su obras más conocidas.

1974. Alta costura y alta cultura¹³⁹

Del texto

Fue escrito para una conferencia que Pierre Bourdieu dictó en Noroit, Arras en noviembre de 1974; fue publicado en la revista *Noroit* en noviembre y diciembre de ese mismo año, y enero de 1975. En 1984 se editó por primera vez *Questions de Sociologie*, libro que contiene artículos, entrevistas y conferencias entre los que se incluye “Haute couture et haute culture” (“Alta costura y alta cultura”). Apareció en español en 1990 bajo el nombre de *Sociología y Cultura*. Es probable que la elaboración de “Alta cultura y alta costura” coincidiera con el proceso de investigación que tendría como resultado el libro *La distinción*, y que por ello existan algunos de los elementos de lo que más tarde constituiría su propuesta sobre el gusto como objeto sociológico.

Las jerarquías

Hasta aquí he intentado demostrar la existencia de una serie de reflexiones que han abordado al gusto sociológicamente. A pesar de ello, estas propuestas, o son poco conocidas o las que lo son, no han sido vinculadas, o las reflexiones sobre el gusto que hay en ellas no han sido reconocidas como herencia de sus autores (en este último sentido, el caso de Elias es paradigmático). ¿Por qué?

El punto de partida de este texto —y en general la propuesta bourdiana del gusto— permite comprender este desconocimiento tanto dentro como fuera de la sociología pues ni la dignidad ni la indignidad de un tema se encuentra en la naturaleza de los objetos o en la “naturaleza” del conocimiento, sino en las relaciones sociales, es decir, *el desconocimiento de las propuestas sociológicas sobre el gusto se debe a la organización social del conocimiento*.

Bajo esta premisa cabe preguntarse si existe alguna relación entre este desconocimiento y la buena cuna del gusto, en otras palabras, ¿es la sociología “digna” para un tema como el gusto?, o ¿es

¹³⁹ Pierre Bourdieu, “Alta costura y alta cultura” en *Sociología y cultura*, Grijalbo-CNA, 1990, p.p. 215-224.

que acaso el gusto no es un tema “decoroso” para la sociología? y, si ello es así, ¿cuáles son los temas dignos y los indignos para un sociólogo?, ¿cuáles son, en suma, las consecuencias de las jerarquías de los objetos de estudio y de los conocimientos?

La cultura, pero sobre todo la alta cultura que incluye al arte, la ciencia y la religión, ha sido uno de esos temas prestigiosos no sólo en la sociología, sino en muchos otros campos de conocimiento; pero es justo ese prestigio, esa legitimidad emanada al hablar de “cosas serias e importantes” lo que impide que se conozcan científicamente. En contraposición, los temas menos importantes al estar menos protegidos por la legitimación hacen posible la comprensión que se escapa de los temas “sagrados”.

Así, la moda, tema frívolo y desdeñado por las reflexiones “serias”, fue la puerta de entrada en la reflexión que Bourdieu realizó para comprender la alta cultura (y todo sin necesidad de exponer al sociólogo a los ataques de las almas sensibles ni a éstas al “reduccionismo” sociológico). Esto es posible porque tanto la alta cultura como la alta costura son bienes de lujo y se insertan dentro de lo que Bourdieu denominó campo de producción.¹⁴⁰ Un campo

puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) —cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo— y, de paso, por las relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.).¹⁴¹

Las posiciones que conforman el campo están constituidas por el volumen y la estructura de capital. El capital es “una relación social, [...] una energía social que ni existe ni produce sus efectos si no es en

¹⁴⁰ Campo en el que también están los que producen muebles (carpinteros, diseñadores industriales), comida (amas de casa, gastrónomos), ciencia (físicos, sociólogos), etcétera.

¹⁴¹ Pierre Bourdieu, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995, p.64.

el campo en la que se produce y se reproduce”,¹⁴² que como forma objetivada en propiedades y como forma incorporada (competencias, disposiciones), funciona como poder en un determinado campo.

Hay tres especies *fundamentales* de capital, el económico, el cultural y el social, y una cuarta forma que toman los capitales cuando son conocidos y reconocidos —casi respetados—, es decir, legítimos y legitimados, el capital simbólico. Estos poderes hacen posibles los desplazamientos de los agentes en los campos, desplazamientos que cuestan trabajo, esfuerzo y tiempo.¹⁴³

La distribución de los agentes en el espacio social, es decir, los posicionamientos de los agentes, se organiza según el volumen de capital (entre los que tienen “más” capital y los que tienen “menos”; los movimientos en el espacio de este tipo de capital son verticales) y según la estructura de capital (si es más capital cultural que económico, por ejemplo; las transformaciones o los desplazamientos en el espacio social de estos tipos de capitales son transversales).

De lo anterior se entiende:

- que la sociedad es un espacio donde se entretajan múltiples relaciones sociales, es decir, es una *realidad relacional*;
- que en ese espacio social hay posiciones sociales generadas por condiciones de existencia y condicionamientos sociales (relaciones entre las posiciones), y que por tanto son históricas y objetivas;
- que las posiciones sociales tienen habitantes, es decir, no existen por sí mismas;
- que esos ocupantes tienen su sitio (arriba, abajo, al lado, lejos o cerca) a partir de las relaciones que establecen unos con otros y a partir de la situación en que se encuentren, es decir, de cuánto y de cuáles capitales tengan;
- que estas relaciones son relaciones de fuerza porque existe una distribución desigual de posibilidades de acceso o movimiento en el espacio social (cercanías y lejanías).

¹⁴² Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, p. 112.

¹⁴³ Pierre Bourdieu, “Espacio social y génesis de las clases sociales” en *Sociología y cultura...* p.p. 281-309.

Si al arte se le ha desligado, tanto en el conocimiento “científico” como en el conocimiento “cotidiano”, de las demás producciones de cosas, es por una distinción social que separa lo importante de lo frívolo, lo sagrado de lo profano. Sin embargo, las distancias cotidianas entre los museos y los mercados dejan de existir si se analizan sociológicamente, es decir, si se piensa la realidad social como realidad relacional.

De los campos

Una característica general de los campos es que las posiciones dominantes son las que nombran al mundo, *dictan las reglas*; y que las posiciones dominadas, a pesar de que pugnan por el dominio del campo, persigan la misma meta y acepten tales reglas. De esta forma, las relaciones que se establecen entre las posiciones dominantes y las posiciones dominadas son relaciones de fuerza porque se da una competencia entre los ocupantes de las posiciones por alcanzar las metas y acatar las reglas; adecuarse a lo que es el arte y a lo que es la moda, por ejemplo.

A esta tensión entre las posiciones sociales Bourdieu la nombró dialéctica de la distinción y la pretensión¹⁴⁴ que, al mismo tiempo, es un índice de las transformaciones del campo: ni unos (los establecidos) ni otros (los advenedizos) ponen en tela de juicio la existencia o la validez de lo que está en juego sino que luchan por transformar o mantener la jerarquía del campo, es decir, las relaciones sociales que los posicionan en ese campo.

El campo de la producción tiene una estructura que es producto de su historia anterior y principio de su historia posterior. El principio de su cambio es la lucha por el monopolio de la distinción, es decir, el monopolio de la imposición de la última diferencia legítima, la última moda, y esta lucha termina con la progresiva caída del vencido pasado.¹⁴⁵

¹⁴⁴ “Esta dialéctica de la competencia implica una carrera por la misma meta y el reconocimiento implícito de dicha meta. La pretensión empieza siempre derrotada puesto que, por definición, permite que le impongan la meta, y acepta, con ello, el handicap que trata de superar”, Pierre Bourdieu, “Alta costura y alta cultura”..., p. 219.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p.221.

Así, las transformaciones de las modas son para Bourdieu expresión de una estructura (la relación de distinción y pretensión), es decir, van más allá de la imposición de una clase ociosa o dirigente, y de la mera pretensión o emulación de las posiciones con menos capitales, son formas que se imponen a los agentes, que los sobrepasan (son históricas).

Es esta relación estructurante de pretensión y distinción, que existe en el campo de la producción, la que posibilita comprender al arte (que ocupa una posición dominante en el campo de producción, más específicamente, en el campo de producción de los bienes de lujo) mediante la moda (que ocupa una posición dominada en el campo de la producción y de la producción de los bienes de lujo), pues al ser el arte quien dicta las reglas de la producción de los bienes de lujo y la definición de lo lujoso, a la vez que está velado por la legitimación, impone reglas a la moda.

Así, tanto en el arte como en la moda se producen objetos “únicos” que se diferencian de los producidos en serie o “en masa” *porque son hechas siguiendo el gusto del modisto y/o del artista, pero mantienen entre sí cierta distancia por la “seriedad” de las “creaciones”*; sin embargo, lo que distingue las latas de cualquier despensa de las latas de Manzoni (además de su contenido),¹⁴⁶ cualquier urinal al que lleva la firma de Duchamp, un vestido negro de gasa a uno igual pero con una etiqueta de Galliano, es quien los ha producido y la firma de quien ha sido su “creador”. Si la firma cambia la naturaleza social del objeto ¿de dónde viene el poder de esa firma que transforma las cosas?

El poder de transubstanciación de la firma viene dado de la creencia en el valor del productor, que es un “creador” y no un “simple productor”, y el valor de su producto, así como de la creencia en el arte o la moda y lo que el arte y la moda producen; es decir, todos los que están dentro del campo artístico o de la alta cultura, participan de una *illusio*:¹⁴⁷ reconocen el sentido de lo que está en

¹⁴⁶ El título de esta obra es *Latas de caca del artista*.

¹⁴⁷ “La *illusio* es lo contrario de la ataraxia: se refiere al hecho de estar involucrado, de estar atrapado en el juego y por el juego. Estar interesado quiere decir aceptar lo que acontece en un juego social determinado tiene un sentido, que sus apuestas son importantes y dignas de ser emprendidas”, *Cfr.*, Pierre Bourdieu, *Respuestas...*, p. 80.

juego, y en tanto esto, sus acciones están dirigidas a mantener el juego (el arte o la moda), no a cuestionar su existencia. Entonces, para conocer la diferencia entre los “simples productores”, como los que hacen detergentes, y los “creadores”, como los modistos o los artistas, se debe saber cómo se producen esos “creadores”; cómo se produce esta posición social que transforma la sustancia de las cosas.

Si el arte y la moda están dentro del campo de la producción, y todos los campos tienen una estructura jerárquica donde las luchas por cambiar la jerarquía dotan de continuidad al propio campo, y si es por esa misma jerarquía que se distancia en la división social de conocimiento no sólo al arte y a la moda sino a éstos de la cultura en sentido amplio (de producción de papel de baño, por ejemplo), ¿cuáles son las consecuencias de la dominación del arte?, ¿cuáles son las reglas que impone el arte?, ¿tiene algo que ver esta dominación con la separación entre la sociología y los gustos?

1979. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto

Del libro

Su versión en español (1988) salió nueve años después de la publicación francesa. Es la primera obra que pone como centro de reflexión sociológica al gusto; y es, probablemente, el libro más reconocido y citado (incluido en la bibliografía) de Pierre Bourdieu no sólo en el campo de la sociología sino en el campo de las ciencias sociales y las humanidades.¹⁴⁸

Además, si pocas veces se ha hablado de la afinidad entre Norbert Elias y Bourdieu¹⁴⁹ y son pocos los libros que tratan del arte o

¹⁴⁸ Para hacer una mejor comprensión de este libro utilicé un par de escritos que Bourdieu pronunció en conferencias, una en la Universidad de San Diego en marzo de 1986 bajo el nombre de “Espacio social y poder simbólico”; y la otra “Espacio social y espacio simbólico” dictada en la Universidad de Todai en octubre de 1989. En ambas expuso el modelo que elaboró en *La distinción*. Cfr., Pierre Bourdieu, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 127-142, y Pierre Bourdieu, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 11-26.

¹⁴⁹ Como el vínculo entre el desarrollo de la violencia simbólica y los procesos de formación del estado moderno, o la influencia que Norbert Elias tuvo en las nociones

el gusto en los que la obra del primero es retomada, en *La distinción* no sólo se rescata la propuesta eliasiana sobre las transformaciones de sentir y vivir el mundo sino que en ella se manifiesta el peso que la obra de Elias tuvo en la propuesta del gusto como manifestación práctica de las diferencias objetivas trasmutadas en distinciones que Bourdieu formuló, desde la que se hace imposible hablar de las *expresiones* de gusto (juicios de gusto) sin las *maneras* de expresarlo.

Los gustos manifestaciones de los habitus

No había nada que diera un toque acogedor a la habitación. Ni cuadros ni adornos. Estaba claro que ninguno de los muebles era suyo. Pero la presencia de Lee impregnaba el apartamento. Inmediatamente se reconocía que un abrigo sobre el respaldo de una silla y un sombrero sobre la mesa pertenecían a Lee

William Burroughs, *Marica*

Al viejo refrán *Dios los crea y ellos se juntan* habría que añadirle que si es cierto que las afinidades juntan a personas, también es cierto que los objetos *se avienen* a las personas indicadas. Los zapatos, el coche o la música se adecuan de manera en apariencia mágica a las personas que los poseen; pero, ¿cómo explicar este acto “mágico” que une a personas y a personas con objetos (y a veces a los objetos con personas) y qué hace posible identificar su vida y pensamientos con sólo mirar su vestido, sus modales y su andar? Es al gusto al que se le imputa la unión de las personas y las cosas.

Según la Real Academia Española el gusto es “una manera de apreciar las cosas cada persona. Capricho, antojo, voluntad. Facultad para apreciar lo bello; afición o inclinación por algo”;¹⁵⁰ sobrados son los argumentos que se han formulado desde la sociología sobre la voluntad individual —al más puro estilo iusnaturalista— que en esta definición se asoma, donde el inicio y límite de la explicación son las afinidades y diferencias: decisiones individuales que logran juntar a los unos con los otros y diferenciar a los unos de los otros. Si el gusto

de campo y *habitus* de Bourdieu. *Cfr.*, Gina Zabłudovsky, “Recepción y vigencia de la obra de Norbert Elias. Procesos civilizatorios y descivilizatorios.”, en Gustavo Leyva, Héctor Vera y Gina Zabłudovsky, *Op. cit.*, p., 96 y 97.

¹⁵⁰ *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa, 2001, p.799.

es una manera de apreciar las cosas, se puede decir que tenemos a dos mundos: el de las cosas y el de las percepciones de cada persona, entendiendo que el gusto sólo es la manera de apreciarlas y que se vincula con la cosa a través del juicio que emite sobre ella.

Ahora bien, ¿de qué dependen los juicios que se hacen de las cosas?, ¿de las características de la cosa o de quien emite el juicio? Si el juicio depende de quién lo emite se llega inevitablemente a la otra definición de gusto como capricho, antojo, diversión o voluntad propia (del que juzga); si depende de la cosa, esa cosa aparece como un ente que guarda un plexo de significados que despliega quien-sabe-cómo y así se llega, o al “todo depende de quien y cómo lo mire”, descripción de lo indescifrable, o a las preferencias subjetivas. Pero nada responde a la pregunta: si el gusto es desde donde se orquesta la unión de las cosas y las personas, ¿de dónde surge?, y ¿por qué se une a objetos con personas y a personas con personas?

Para Bourdieu *ni la cosa ni la percepción sobre la cosa son elementos separados* pues el *habitus* es la capacidad de generar prácticas y la capacidad de percibir y juzgar (clasificar) esas prácticas. Las prácticas son tanto maneras de hacer como objetos, que son prácticas objetivadas en cosas materiales.

Los condicionamientos asociados a una clase particular de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente orientadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de la operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente reguladas y regulares sin ser el producto de la obediencia a reglas y, a la vez que todo esto, sin ser producto de la acción organizadora de un director de orquesta.¹⁵¹

De lo anterior se entiende que cada posición del espacio social engendra un *habitus* que, como estructura estructurada y estructurante, es un sistema de esquemas generadores de prácticas (habilidades y bienes), y un sistema de esquemas de percepción y apreciación (clasificaciones). Si el *habitus* es una manera de apreciar, capacidad de percibir y juzgar, el gusto es una manifestación del *habitus*. Si el

¹⁵¹ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 92.

gusto es *habitus* entonces se expresa no sólo en los juicios sino en los gestos de agrado como los suspiros y salivaciones, y los gestos de ofensa o desagrado como las arcadas. Como manifestación de los *habitus* los gustos son, pues, tanto *clasificaciones* como *incorporaciones*.

Como conocimientos incorporados, las manifestaciones de los gustos posibilitan captar la génesis social desde el aspecto corporal.¹⁵² al estar encaminados a la práctica y ser adquiridos en la práctica, los gustos se gestan bajo determinadas condiciones de existencia y condicionamientos sociales (relaciones entre las posiciones), y estructuran la práctica sobre esos condicionamientos y condiciones a través de las maneras de hacer y ser. Si “hay gustos que merecen palos” es porque se llevan en el cuerpo, aparecen fundados en la “naturaleza” de las cosas.

Es decir, los gustos expresan las necesidades y libertades derivadas de las posiciones sociales, pero aprehenden esas diferencias como *distinciones* (sistemas de clasificación); en otras palabras, mediante los gustos se transforman las diferencias objetivas en diferencias electivas e “innatas”; son conocimientos vividos como desconocimientos porque son producto de relaciones sociales que sobrepasan la vida de los agentes que ocupan las posiciones. Vistos desde este ángulo, los gustos dejan de aparecer como caprichos o arbitrariedades pues se aprehende su necesidad, su razón de ser, derivada del posicionamiento en el espacio social.

Las características de las posiciones, y las propiedades que les resultan atribuidas (Dios los crea y ellos se juntan), son resultado de las relaciones entre esas posiciones, construidas en la oposición de unas y otras según la manera en que hayan sido *adquiridas*. Esta es la razón por la que la definición del buen o del mal gusto acostumbra tomar la forma de diatribas, pues mediante las manifestaciones de los

¹⁵² “Si es preciso reafirmar, contra todas las formas de mecanismo, que la experiencia ordinaria del mundo social es un conocimiento, no es menos importante hacer resaltar, contra la ilusión de la generación espontánea de la conciencia a las que se reducen tantas teorías de la ‘toma de conciencia’, que el conocimiento primero es desconocimiento, reconocimiento de un orden establecido que también lo está en el cerebro.”, Pierre Bourdieu, *La distinción...*, p. 171.

gustos se prueba y reafirma, al negar a los demás, la posición ocupada en el espacio social.

Sin embargo, es importante señalar que no se pueden desvincular las maneras de hacer de las elecciones porque

las estructuras objetivas que construye el sociólogo en el momento objetivista, al apartar las representaciones subjetivas de los agentes, son el fundamento de las representaciones subjetivas y constituyen las coacciones estructurales que pesan sobre las interacciones; pero, por otro lado, esas representaciones también deben ser consideradas si se quiere dar cuenta especialmente de las luchas cotidianas, individuales o colectivas, que tienden a transformar o a conservar esas estructuras.¹⁵³

Entonces, el gusto entendido como *habitus* es un objeto sociológico por excelencia pues se genera donde se genera el mundo social: es el resultado del mundo que se crea por la acción de los hombres, con las expectativas formuladas y formadas a lo largo de las generaciones, es decir, de conocimiento sedimentado (objetivación), pero vividas como innatas, naturales, corporales (incorporación).

Así, los gustos pueden definirse como “aficiones” por algunas prácticas, propiedades o personas, *pero* las posibilidades de encuentro a través de los gustos están mediadas por las relaciones objetivas entre las posiciones pues, por mucho que convivan personas de distintas posiciones sociales en un espacio físico, y por mucho que gusten de una misma cosa, existen estrategias (sin cálculo y sin planeación) que reactivan las distancias sociales; ejemplos de estas estrategias son la timidez y la arrogancia. Esto no implica que sea imposible que personas con un origen social distinto —nacidas en posiciones diferentes— puedan coincidir en algún momento, pues los sistemas de percepción y evaluación se adquieren en la experiencia duradera de una posición.

Como clasificaciones incorporadas, es decir, como percepciones y elecciones que operan en la práctica, los *habitus*, a través de los gustos, ordenan y dotan de sentido al mundo: le dan unidad al hacer, al ser y tener pues son *clasificaciones sistemáticas* de las cosas y las personas. Como sistemas de clasificación los gustos orientan, pues “nada clasifica más a alguien que sus clasificaciones”: los gustos son

¹⁵³ Pierre Bourdieu, “Espacio social y poder simbólico”..., p. 129.

necesidades incorporadas convertidas en una disposición general que genera prácticas y percepciones que se aplican sistemática y universalmente a los dominios más diferentes de la práctica, desde las elecciones por la comida y la manera de comerla hasta las elecciones de arte y la manera de relacionarse con él.

Es en la relación entre las dos caras del *habitus*, como organizador de prácticas y organizador de percepciones, que se constituye el espacio social representado, es decir, el espacio de los estilos de vida. Las diferentes propiedades (coches, peinados, profesiones), que expresan diferentes condiciones de existencia, se presentan en la vida cotidiana como *estilos de vida*. Así, los juegos de rechazos que sitúan al “buen gusto” de acá como “mal gusto” de allá, expresan el carácter jerárquico y estratificado del espacio social, resultado de las relaciones entre las posiciones en el tiempo; a la vez que (re)generan las luchas por imponer las distancias y cercanías entre las posiciones a través de sus clasificaciones,

toda especie de gusto, une y separa; al ser producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de unas condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de todos los demás y en lo que tienen de más esencial, ya que el gusto es el principio de todo lo que se tiene, personas y cosas, y de todo lo que es para los otros, de aquello por lo que uno se clasifica y por lo que lo clasifican.¹⁵⁴

El centro de las diatribas sobre el estilo de vida legítimo es saber si se nace con “buen gusto” o se aprende el “buen gusto”, es decir, si el gusto se hereda (conocimiento sedimentado en la posición en la que se nace), o se adquiere (por movilidad social). Entonces el gusto está relacionado estrechamente con la educación: la que se recibe en la familia y/o la que se recibe en la institución escolar. De esta forma, siguiendo a Bourdieu, las diferencias entre las elecciones manifiestas se pueden explicar a partir del capital escolar medido por el grado de titulaciones académicas, por el capital familiar medido por el origen social de los padres, y por la trayectoria en el tiempo de ese mismo capital (nivel generacional).

¹⁵⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción...*, p. 53.

Dependiendo del lugar de adquisición se dará una definición distinta de la cultura legítima y de la relación legítima con la cultura. Las distintas formas de adquisición ponen en una esquina a los títulos de nobleza cultural, títulos que son exclusivos y a los que no todos pueden acceder; y en la otra, a los cuarteles de nobleza cultural: los arsenales de los que se abasten aquellos que llevan más tiempo en las posiciones dominantes y que hacen frente a los nuevos acreedores de los títulos de nobleza cultural otorgados por la escuela. Mientras más cercanos los bienes a la cultura legítima, como el arte, el peso o las categorías que el agente utilizará dependerán de su capital escolar, mientras más alejados de ese campo (elección de un coche o de un perfume) el peso recaerá en el origen social.

La institución escolar enseña todo aquello que es digno de aprenderse, lo que es “importante” para la sociedad; sus transmisiones se logran con un mínimo de racionalización, es decir, las competencias que ahí se adquieren apelan, para sustentar su *ser*, a una serie de reglas. La escuela acredita y otorga conocimientos. Ella se instituye, cada vez más, como la vía que sanciona las competencias de los agentes; las garantías de esas competencias son los títulos que otorga. A pesar de que mantiene el monopolio de la sanción de las competencias, la institución escolar no tiene el monopolio de los mercados donde ellas se valoran; ejemplo de esto es la alta estima de aquellos gustos que no tienen huellas de adquisición y que se fundan en la “naturaleza” del ser, o del cuerpo, como el buen paladar.

La familiaridad con la cultura sólo se logra mediante un contacto precoz y prolongado, pues el tiempo borra cualquier indicio de génesis y hace invisibles las formas de adquisición de las competencias, de los gustos, insertándolos en el ser de las cosas, en su “naturaleza” (conocimiento desconocido). Las mayores diferencias, que más bien se viven como distinciones, se dan precisamente en las maneras: contrastes que garantizan la clase.

Ahora bien, si cada posición social engendra un *habitus*, cada posición social tiene un gusto y hay tantas clasificaciones de las cosas y las personas como posiciones sociales. Tras esta afirmación parecería que la enmienda “sociológica” a la definición del diccionario sería numérica: del gusto de cada persona al de cada posición social. Si así fuera, ¿cómo explicar la repulsa generalizada que provoca alguien comiéndose sus mocos?, por ejemplo.

Se puede objetar que comer mocos no es una cuestión de gusto, que no forma parte de ningún estilo de vida y que si acaso alguien lo hace o está loco o es una afrenta intencionada o es una afición que no se expresa *públicamente*. Sin embargo, la propuesta del gusto como manifestación del *habitus* rebasa la definición de gusto como elecciones, pues al ser conocimiento práctico, el *habitus* hace que las personas actúen a la altura de las situaciones (no comiéndose los mocos), sin pasar por una disertación de qué hacer (comerse los mocos o no); los *habitus* son esquemas generadores de prácticas que se reactivan bajo determinadas situaciones y que le dan un sentido a la misma situación.

La definición sociológica del gusto no sólo parte de su generación social al situarlo en grupos sociales (posiciones sociales), sino que al explicarlo en términos relacionales comprende que hay clasificaciones del mundo, y en específico de los gustos, que se imponen como la visión legítima o la clasificación legítima del los gustos. Así, las relaciones de fuerza que se dan entre las posiciones sociales son también relaciones de sentido: la clasificación del mundo es resultado de una lucha por imponer una clasificación, no sólo del buen y el mal gusto, sino de las personas y las posiciones sociales.

La capacidad para definir los gustos, esto es, la capacidad para moverse en el espacio social y transformar la realidad, depende de la posición social que se ocupa. ¿Cuál es la estructura y el volumen de capital que clasifica los gustos?, ¿qué posiciones del espacio social ven y dividen el mundo a través de los gustos?, ¿en qué campo se produce y reproduce ese tipo de capital?, ¿cuáles son las propiedades y las maneras (movimientos corporales) que se imponen como patrones de clasificación y por qué se imponen esas propiedades y maneras, y no otras?

Las definiciones de los gustos se disputan en el campo de la producción cultural y en el campo de la clase dominante. En ambos campos lo que está en juego son aquellas propiedades que se *deben* tener, aquellas cosas que se *deben* saber y cómo se *debe* de ser, es decir, en esos campos se disputa el estilo de vida legítimo y las competencias necesarias para vivir tal estilo. El poder que posibilita “imponer” una clasificación es el poder simbólico, capital que se impone como desconocimiento y reconocimiento de un orden establecido y heredado.

En los estilos de vida se expresan las luchas simbólicas mediante las cuales las distintas posiciones sociales intentan legitimar su condición (propiedades) y su posición (relación con otras posiciones), su lugar en el mundo y el lugar de los otros en ese mundo. Esas luchas simbólicas se realizan ejemplarmente en las luchas por los emblemas de clase, es decir, aquellas propiedades que *deben* ser adquiridas y la *forma* de adquirirlas, emblemas que se expresan prácticamente en el gusto como distinción “natural”; algunos de estos objetos son, como ya se señaló, tanto el arte como la moda.

Pero también cuando una clasificación de gusto se impone se vuelve sentido común, genera estándares de conducta y sensibilidad humana: de ahí la repulsa generalizada al tragamocos,

el gusto es el operador práctico de la transmutación de las cosas en signos distintos y distintivos, de las distribuciones continuas en oposiciones discontinuas; el gusto hace penetrar a las diferencias inscritas en el orden físico de los cuerpos en el orden simbólico de las distinciones significantes. Transforma unas prácticas objetivamente enclasadadas, en las que una condición se significa a sí misma (por su propia mediación), en prácticas enclasantes, es decir, en expresión simbólica de la posición de clase, por el hecho de percibir las relaciones mutuas y con arreglo a unos esquemas de enclasmiento sociales.¹⁵⁵

*El gusto es, pues, la manifestación práctica del capital simbólico,*¹⁵⁶ porque es mediante las elecciones de gusto que se transforma lo enclasado (resultado de ciertas condiciones materiales de existencia) en enclasante (que produce diferencias). La correspondencia entre las estructuras sociales y las estructuras mentales hace posible que podamos imaginar o adivinar qué elegirá un amigo —incluso un desconocido— dentro de conjunto de objetos, porque la primera experiencia del mundo social es, en palabras de Bourdieu, la *doxa*, “adhesión a las relaciones de orden”; esto es, “adivinamos” las formas de ser de otros a través de sus vestimentas o la música que escuchan, porque aplicamos unos sistemas de

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 174.

¹⁵⁶ “El capital simbólico, —otro nombre de distinción— no es sino capital, de cualquier especie, cuando es percibido por un agente dotado de categorías de percepción que provienen de la incorporación de la estructura de su distribución, es decir, cuando es conocido y reconocido como natural.”, *Ibid.*, p. 293.

clasificación que construidos en un estado anterior del espacio social y ajustados a las divisiones que se dan en el mismo, son comunes a todos los agentes formados bajo esas clasificaciones. Pero si

Es cierto que la correspondencia que se establece, por intermedio de los *habitus*, de las disposiciones, de los gustos, entre las posiciones y las prácticas, las preferencias manifestadas, las opiniones expresadas, etc., hace que el mundo social no se presente como un puro caos, totalmente desprovisto de necesidad y susceptible de ser construido de cualquier manera. Pero este mundo ya no se presenta como totalmente estructurado y capaz de imponer a todo sujeto que percibe los principios de su propia construcción. El mundo social puede ser dicho y construido de diferentes modos según diferentes principios de visión y división: por ejemplo las divisiones económicas y las divisiones étnicas.¹⁵⁷

Así, no sólo los gustos son clasificaciones que funcionan como medios de orientación que se definen mediante pugnas derivadas de las representaciones que los agentes tienen sobre el espacio social, sino que como principio de visión y división del mundo, la clasificación del espacio social mediante los gustos es sólo una entre otras, ¿en dónde se genera esta clasificación y frente a qué otras se posiciona?, en suma, ¿cuáles son cuestiones de gusto y cuáles no?

1980. Los creadores y los gustos

De los textos

«Mais qui a créé les ‘créateurs’?» (“¿Y quién creó a los creadores?”), fue una conferencia dictada por Bourdieu en la Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs en abril de 1980. En mayo de ese mismo año pronunció, en conferencia, “La métamorphose des goûts” (“La metamorfosis de los gustos”) en la Universidad Neuchâtel. Ambos textos aparecieron publicados en el libro *Questions de Sociologie*; fueron traducidos al español en 1990. Los presento juntos por el año de su elaboración y porque ambos giran alrededor de la reflexión de Bourdieu sobre el gusto.

¹⁵⁷ Pierre Bourdieu, “Espacio social y capital simbólico”... p. 135.

Los artistas, ¿creadores increados?

Hubo un mago en la ciudad
 que actuaba en un lugar sin magia.
 Le robaron la ilusión
 su viejo truco le falló
 y se escondió...

Nacha Pop

Al inicio de este capítulo se apuntó que la jerarquía de los objetos de estudio es resultado de una distinción social entre lo sagrado y lo profano; que la dislocación entre el conocimiento del arte y el de la sociología, el desconocimiento o la escasa relación entre los autores aquí presentados y la llamada sociología del arte, así como las distancias cotidianas de los mercados y los museos, expresan el carácter sagrado del arte. Pero ¿por qué el arte es sagrado?, y ¿por qué la sociología causa comezón cuando habla de arte?

Es posible que este rechazo por la sociología sea su afán por explicar y comprender al arte que es “un universo de creencia, creencia en el don, en la unicidad del creador increado”;¹⁵⁸ y que la desarticulación entre la sociología del arte, de los modales, de los hábitos alimenticios, las sensibilidades, los estilos de vida o el consumo, exprese la incorporación de ese rechazo, pues más que una diversidad de objetos de estudio, la separación entre la sociología del arte y las otras sociologías está fundada en un par de prenociones. Una, la que sostiene la idea de que la sociología es capaz de estudiar el consumo pero no la producción de arte, y si a caso estudia al arte nunca habla del consumidor (espectador).¹⁵⁹ Otra, basada en la oposición contra el determinismo sociológico que habla del arte como reflejo y deduce las formas de las funciones a base de un antihistoricismo del mundo del arte.

El mundo del arte existe, tiene su propia historia y ha construido sus propias referencias; los artistas y las obras son prueba de ello. En él, como en la alta costura, suceden actos mágicos: se transforma la

¹⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Sociología y cultura...*, p. 225.

¹⁵⁹ “...sólo se puede comprender el aspecto más específico de la producción en sí, es decir, la producción de valor (y creencia) si se toma en cuenta simultáneamente el espacio de los productores y el de los consumidores”, Pierre Bourdieu, *Sociología y Cultura...*, p. 226.

naturaleza social de un objeto gracias a la firma del artista, es decir, en el mundo del arte viven “creadores” de fetiches. Pero, ¿qué hace posible que un artista pueda transformar un objeto con sólo firmarlo?, ¿cuáles son las competencias que acreditan a los artistas como “creadores”?, es decir, ¿cómo se forman y seleccionan las competencias del artista?

El estudio sociológico del arte o, como Bourdieu la nombró, la sociología de las obras culturales tiene dos frentes: por un lado, el estudio del *habitus* “creador”, es decir, el análisis del origen social del “artista”, su formación como productor de formas así como la posición que este productor tiene en el campo artístico; por otro, el estudio del campo artístico como hacedor de fetiches, es decir, el análisis de las condiciones sociales que hicieron posible al arte como lugar de creencia.

el conjunto de las relaciones (las objetivas y también las que se efectúan en forma de interacciones) *entre el artista y los demás artistas*, y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, la menos, en la del *valor social* de la obra (críticos, directores de galerías, mecenas, etcétera).¹⁶⁰

Si la obra de arte no nace de la imaginación individual del artista (*el genio increado*) ni de la de un grupo social al que pertenece el artista, entonces se genera en la relación que se establece entre el *habitus* del productor (artista creador) y la posición que éste ocupa en el “mundo” del arte. Las obras y/o artistas llamados clásicos constituyen una especie de faros que posicionan a los artistas y a las mismas obras en el campo: se ubican cerca o lejos de ellos, con o en contra de ellas. La forma de la obra, que no es sino el lenguaje artístico, cobra su significado a partir de este posicionamiento.

Así, las formas del arte nacen de un acervo de conocimientos que se ha formado con el paso de los años a través de las relaciones que han establecido los hombres entre sí. Este acervo no es sino la historia de las posiciones (del artesano al artista), de los usos de las formas, los materiales, los conocimientos, las técnicas y las tensiones producidas en el campo artístico; procesos en los cuales se fue

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 27.

generando la “naturaleza” del arte como algo “evidentemente creativo” y donde se sedimentó la autonomía del campo artístico.

La “creación” es entonces una relación dialéctica entre el puesto que ocupa un artista en el campo de producción del arte y su *habitus*, de tal manera que el artista no reproduce en su trabajo lo que su origen social, ni *busca* calculadoramente la distinción con otros artistas u obras ni con otros grupos sociales. La creación del artista es producto de la historia social de un campo relativamente autónomo que marca los límites y las demandas, es decir, el “creador” es producto de la acumulación de conocimiento (técnicas, métodos, lenguajes) “artístico”.

Analizar al arte desde esta perspectiva sociológica permite saber cómo se fue generando el valor de ciertas obras y de ciertos artistas, cómo se construyó la figura del artista como creador increado y qué condiciones sociales hicieron posible el desarrollo del mundo del arte. Ahora bien, si existe una autonomía relativa del campo de producción del arte, ¿cómo es posible que *guste* el arte, es decir, que los objetos artísticos hagan sentido en quienes no son “artistas”?

El espacio de las tomas de posición

Los actos de magia no tienen sentido sin alguien que los mire y los crea, por ello no es posible tratar de explicar el mundo del arte a partir del artista sino tratar de explicar las condiciones de producción de la creencia colectiva en el arte que hacen posible este acto de creación y creencia. Sin embargo, si el campo de producción de las obras y de los artistas se tiene como referencia a sí mismo, a la historia del mundo artístico, ¿cuál es el espacio donde se establecen las relaciones entre los artistas y los consumidores?

La relación entre los artistas y las obras con los consumidores de arte se da en el espacio de las tomas de posición estéticas. Este espacio es posible por *la acumulación de conocimiento que se traduce en la autonomía relativa del campo artístico*: “es el sistema común de referencias en relación con el cual se definen todos lo que entran en el campo”.¹⁶¹

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 233.

A partir de este espacio de tomas de posición se puede comprender el llamado “espíritu de la época”, pues en las oposiciones de las posiciones manifestadas a través del uso de memoria u olvido que hacen de la historia del campo artístico, se va generando una problemática alrededor de la cual giran las opiniones en un momento dado (“¿es esta una buena obra de arte o no?”, “¿es este un artista o no?”, “¿es este el sentido del arte?”), se forman estándares y clasificaciones pues tanto las obras como los artistas quedan posicionados a partir de la relación que establecen con el conocimiento acumulado quienes las retoman. Lo que tienen en común los productores culturales de una época es, en palabras de Bourdieu, una especie de *vulgata distinguida*, aquello que está de moda, de lo que todos opinan (se distinguen por su postura), que marca el “estilo” de esa época y que, con el tiempo, forma parte del acervo de conocimiento artístico.

La misma cadena de distinciones que se genera en el campo de la producción existe en el campo de consumo: los consumidores están igualmente distribuidos en el campo según la manera de adquisición de conocimiento (competencias aprendidas o en la escuela o en la familia), es decir, según sus *habitus*. Sus gustos —los de los consumidores— se resuelven en la toma de posición expuesta en las elecciones de las obras (a quienes parafrasean en las formas) y los artistas (las afinidades que los unen o distancian de otros), y en todos los demás objetos que se producen. Objetos y personas que se colocan “más acá” de las competencias que ellos tienen, es decir, de aquello que les produce sentido y se manifiesta en agrado/desagrado o “espiritual” o “corporal”.

Si el campo de la producción tiene como referencia su misma historia y el campo de los consumidores también sigue sus propias “reglas”, ¿cómo explicar la diversidad de gustos que se manifiestan en los objetos que se ofrecen “a elección”?, ¿cómo explicar la confluencia entre los objetos y los gustos?, pues a pesar de que Bourdieu señaló que la correspondencia de los gustos del consumidor y los del productor no es el resultado de un cálculo racional, no es posible explicar cómo es que el gusto de algunos “consumidores” se exprese en el arte.

La metamorfosis de los gustos

La sociología de las obras culturales no es suficiente para responder la pregunta sobre el gusto, porque si bien establece una relación entre los “creadores” y las “obras”, falta saber cómo se generan los principios de clasificación con los que la gente elige, entonces hay que analizar las relaciones entre el campo de producción y el campo de consumo.

Los artistas son los profesionales que transforman lo implícito en explícito, quienes objetivan sus estados de ánimo y quienes producen los objetos de gusto. Sin embargo, no son los únicos en hacerlo, también lo hacen los demás productores culturales que no se llaman “artistas”. Esta es la razón por la que en el análisis de Bourdieu el arte se inserta dentro de los estilos de vida, pues los artistas producen frente a otras posiciones del campo de producción. Con ello, esta *sociología de los gustos* rompe no sólo con las prenociones derivadas de la división social de conocimiento sino que tiende un puente entre los consumidores y los “especialistas”: el de los estilos de vida.

El campo de la producción, y en específico el campo de la producción de arte, sigue la lógica de la distinción; distinción que nada tiene que ver con la búsqueda de la diferencia (aunque no se descarta la existencia de su búsqueda por afán de lucro)¹⁶² sino que se entiende a partir de las relaciones jerarquizadas entre las posiciones que se establecen en el campo. Así, la producción de bienes (aparición de los más diversos deseos) se establece a partir de la propia lógica que impone el campo de la producción a los productores, es decir, hay productos tan diferentes porque hay posiciones sociales distintas en el campo de producción que sitúa a unos debajo de otros y contrapuestos a otros.¹⁶³

Si los objetos de gusto cambian es porque en el campo de la producción, y en el campo artístico, hay revoluciones parciales, contraposiciones entre “los establecidos” y “los recién llegados”. Estas (o)posiciones dependen de la relación que los productores del

¹⁶² Cfr., *Ibid.*, p.p. 183-186.

¹⁶³ La existencia de objetos sin gusto es una de las “pruebas” de la lógica del propio campo de producción, que tiene como referencia no a los consumidores sino a su propia historia.

arte (artistas, vendedores, curadores, críticos, museos, galerías) mantienen con la historia del campo, y de la posición que tienen en dicho campo. Las transformaciones de los objetos de gusto cristalizan las relaciones de fuerza entre los dominantes y los dominados.

El hecho de entrar en el juego de la producción, de existir intelectualmente, significa que uno hace época, y, al mismo tiempo, remite al pasado a todos aquellos que también hicieron época en su momento.¹⁶⁴

Si las “preferencias” expresadas en el gusto cambian, se debe, entre otros factores, al incremento del uso de la institución escolar. La escuela, al otorgar títulos escolares, garantiza no sólo las competencias del título sino una disposición cultivada que se resume en “el conocimiento por el conocimiento”; de esta manera, los títulos escolares actúan como títulos de nobleza cultural porque obligan al que los obtiene a *ser* de cierta forma.¹⁶⁵ Al aumentar el nivel de educación escolar, se eleva la competencia (y los competentes) por la apropiación de los bienes culturales.

Así, en el campo de la producción no es la búsqueda de la distinción o de lo lujoso lo que hace que se transformen los objetos de gusto, sino las luchas entre los establecidos y los recién llegados. En el campo del consumo no es la búsqueda del consumo ostentoso lo que desencadena las transformaciones de los gustos, sino que el aumento del nivel escolar y con ello el incremento en la competencia por la apropiación de los bienes culturales, propicia la búsqueda de la distinción, pues lo que ella expresa mediante la rareza de las elecciones y apropiaciones es la rareza de los modos de adquisición, es decir, la rareza en que se produce el consumidor.

Los objetos de gusto contribuyen en gran medida a la constitución de los gustos (preferencias/rechazos manifiestos): de la oferta dependen las maneras en que se exterioricen las elecciones de gusto; pero sin las incorporaciones necesarias que validen esos objetos, éstos simplemente no existirían o quedarían en el olvido. Es decir, sin un análisis de los gustos no es posible comprender cómo se

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 187.

¹⁶⁵ Un ejemplo de esto es el rechazo y sanción que recibe alguien con un grado académico alto, como un Doctor, cuando comete una falta ortográfica.

afirman y reafirman las clasificaciones del mundo, pues el gusto es la confluencia entre el gusto objetivado del productor y el gusto del consumidor.

El mundo social como lugar de la magia encuentra en el gusto el espacio donde se transmutan las condiciones en “elecciones” (preferencias), donde, en medio de jaloneos, se expresan las representaciones colectivas.

1992. Las reglas del arte

Del libro

Las règles de l'art. genèse et structure du champ littéraire. (Las reglas del arte. Estructura y génesis del campo literario.), se publicó en 1992 y sólo tres años después fue editado en español. Es el último libro que Pierre Bourdieu dedicó al arte, tema que, como se ha visto, ocupó un lugar central en su oficio como sociólogo. Se podría afirmar que es el libro en el que Bourdieu marcó abiertamente su postura ante un tema “sagrado”, cuestionando incluso algunas de sus propuestas anteriores sobre el tema y lanzando un fuerte desafío a las formas en que ha sido tratado el arte.

Las categorías estéticas: continente de los gustos

¿Sirve el arte para amontonar dinero y acariciar a los gentiles burgueses? Las rimas acuerdan su tintineo con las monedas y la musicalidad resbala a lo largo de la línea del vientre visto de perfil. Todos los grupos de artistas han ido a parar a este banco a pesar de cabalgar distintos cometas. Se trata de una puerta abierta a las posibilidades de revolcarse entre muelles almohadones y una buena mesa

Tristán Tzara. Manifiesto dadaísta

Hasta aquí se puede afirmar que,

- la producción de objetos de gusto tiene su propia lógica, es decir, no se mueve bajo la búsqueda racional y calculadora para satisfacer deseos ni para “inducir” gustos, sino que los productores producen teniendo como referente a la

propia historia del campo de producción (otros productores, vivos o muertos, y otros productos);

- los consumidores tienen como referencia a otros consumidores, es decir, consumen de acuerdo con la manera en la que adquirieron su conocimiento, según su *habitus* (según su posición social y su trayectoria en el campo) sin pasar por una disertación reflexiva sobre lo que rechazan o prefieren;
- los productores y los consumidores se relacionan en el espacio de las tomas de posición.

Si el campo de los consumidores y el campo de los productores se mueven bajo lógicas específicas, y los productores y consumidores se encuentran sólo en el espacio de las tomas de posición, pareciera que, finalmente, se tienen dos mundos, el de las cosas y el de las percepciones relacionados mediante las tomas de posición (esto me gusta, esto no me gusta). Así, por ejemplo, se podría decir que en el mundo del arte están los artistas, los críticos, los museos, esto es, el mundo artístico donde se producen los objetos, y fuera de ese mundo —porque no son ellos quienes producen— los que gustan del arte, es decir, aquellos que tienen un gusto estético, que *conocen* las obras, los artistas, las técnicas, sus movimientos; y que la relación entre éstos y aquéllos se establece en las manifestaciones de los gustos (como la decisión de ir a alguna exposición, o a un concierto en lugar de otro, etcétera). ¿Cómo es posible la relación entre unos y otros si, aparentemente, sus mundos no se tocan?, es decir, ¿cómo es posible el espacio de las tomas de posición, realidad que comparten tanto consumidores como productores?

Sólo si se plantea que es en el momento de la elección cuando el campo de producción y el campo de consumo se relacionan, es decir, si se piensan de manera aislada, cabe preguntarse qué es lo que hace que guste algo; en el caso del arte la pregunta quedaría así ¿es la mirada estética¹⁶⁶ lo que hace a un objeto una obra de arte, o son las propiedades del objeto lo que produce la mirada estética?

¹⁶⁶ Para Bourdieu lo estético es lo que se centra más en la forma que en la función, una cosa en sí misma y para sí misma, no en su uso ni en su función.

Después del recorrido realizado hasta aquí, se puede afirmar que sin consumidores que “sintieran” el arte, que experimentaran estéticamente las obras, el arte dejaría de existir, por ello es imposible hablar o de lo productores o de lo consumidores pues una cosa es arte cuando es percibida estéticamente, pero esta mirada es el resultado de una larga historia colectiva y de una historia individual (como la frecuentación de museos). De esta forma, es posible afirmar que el mundo de la producción incluye la producción del consumidor, y que el arte existe dos veces, en la cosas y en las cabezas, en las obras y en las miradas.

Cuando las cosas y las disposiciones coinciden inmediatamente, es decir cuando la mirada es el producto del campo al que se aplica, todo aparece en él como inmediatamente dotado de sentido y de valor.¹⁶⁷

La sociología de las obras culturales que Pierre Bourdieu propone, divide su análisis en dos frentes, la filogénesis y la ontogénesis. La filogénesis se encarga de analizar la génesis progresiva de mecanismos sociales que posibilitaron la existencia del artista como hacedor de fetiches (incluidos aquí los críticos, los historiadores y todos aquellos que apostaron al arte y a los artistas como sus “creadores”); de la emergencia de las instituciones donde se pusieron en circulación los objetos artísticos (museos, galerías) y de las instituciones que reproducen a los productores así como a la producción de los “especialistas”. La ontogénesis analiza la emergencia de la mirada estética, es decir, a qué condiciones de aprendizaje está asociado el *habitus* que posibilita la experiencia artística, la mirada sobre la forma y no en la función.

La mirada estética es fruto de la autonomización del campo artístico, pues es resultado de la acumulación de experiencias mediante las cuales se fueron rompiendo los lazos con las exigencias externas y se fue afirmando lo meramente artístico, es decir, la forma sobre la función de la cosa representada. Este principio, la importancia de la forma, se impuso tanto a la producción como a la recepción. Si la mirada forma parte de un *habitus* y cada posición engendra un *habitus* diferente, entonces no todos *sienten* estéticamente.

¹⁶⁷ Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002, p.424.

Así, la “experiencia pura” con la obra de arte que se externa en la mirada estética, es una experiencia histórica que se a manifiesta través de un lenguaje artístico, categorías, conceptos y palabras que se formaron en la acumulación de experiencias como la de vivir haciendo música, pintando cuadros o escribiendo libros, leyendo libros, mirando cuadros o escuchando música.

La formación de este lenguaje indica el proceso de autonomización del campo, pues mediante su formación ha sido posible transmitir y acumular conocimientos y experiencias que encauzan la percepción estética. Por esta razón, la sociología del lenguaje es una herramienta indispensable para abordar sociológicamente el arte, pues saber desde cuándo se comenzaron a usar palabras como artista, creación, técnicas, herramientas, experiencia estética, estilos, etcétera, y las modificaciones que hayan tenido en su significado, es saber cómo se fue generando el campo artístico y cómo fue adquiriendo autonomía, es decir, saber cómo el arte ha sido algo que se da por sentado (existe en la cosas) y cómo es que sigue existiendo (existe en las cabezas).¹⁶⁸

En el análisis sociológico es central el proceso de formación de este acervo de conocimiento “artístico”, pues los soportes invisibles e inconfesables que circulan en el mundo del arte no son sólo obras, escuelas o conceptos, sino saberes rutinizados (sentido común) e información sobre personas e instituciones, es decir, representaciones de los demás que están en ese campo y que funcionan como armas y retos para mantener o cambiar las posiciones en el campo.

Cuando la forma queda instituida como fin y principio en el campo artístico, éste se cierra sobre sí mismo y se crean las relaciones de circularidad entre las relaciones de consumo y producción (“¿es una obra de arte porque la miro estéticamente o la miro estéticamente porque es una obra de arte?”). Sólo entonces los principios estilísticos son el objeto principal de las tomas de posición dentro del campo y la historia del campo artístico es la historia de las formas.

Este es el reto que lanza la estética formal a la sociología: la autonomía del campo es el proceso de una historia deshistorizada

¹⁶⁸ Para un tratamiento más profundo de la sociología del lenguaje véase Kenya Bello Baños, *Lenguaje, conocimiento y sociedad. El lenguaje como problema sociológico*, México, Tesis de licenciatura en Sociología UNAM, el autor, 2003.

donde el arte no es “reflejo” de las condiciones materiales de existencia (a qué grupo pertenece el artista o, incluso, qué posición ocupa en el campo de producción artístico, quiénes son sus editores, sus críticos y dónde se vende), sino es la historia de las formas “puras”, objetos y miradas “desinteresadas” que velan las luchas por imponer un determinado tipo de modelado o estilo.

Así, analizar sociológicamente una obra, a un artista, una frase o un objeto es reconstruir la matriz social de dónde surgió, y el espacio en el que se interpreta la obra, el artista o la frase para saber por qué fue así y no de otra manera, para saber su sentido y su razón de ser. Esta doble determinación que se tiene al momento de analizar una obra, la del espacio donde fue generada y la del espacio en donde es utilizada, aleja a la sociología de las obras culturales del cariz universal que los, así nombrados por Bourdieu, análisis de esencia ponen al hablar del arte, los artistas y las obras pues se marca una distancia entre el tiempo de la producción y el tiempo de la aplicación, es decir, se analizan las condiciones sociales de la producción y reproducción tanto de la obra como de quienes la recuperan (desde cuándo se comenzó a utilizar un tipo de modelado o una palabra, aquellos que lo utilizaron, y quiénes son los que lo retoman y cómo lo retoman).

Es decir, para analizar sociológicamente los gustos es necesario tener presente que las relaciones entre las miradas y las cosas se da en el espacio de las tomas de posición: lugar donde se pone en juego, a través de las preferencias y rechazos, los conocimientos (capitales) a los que los agentes tienen acceso de acuerdo a su posición social. Es por esto que, siguiendo a Bourdieu, la mirada estética es producto de una posición social privilegiada, pues es la experiencia de una posición social ligada a unas condiciones de aprendizaje, como el contacto precoz con la “alta cultura” y, sobre todo, a una posición que está alejada de la urgencia de necesidad.

Si el acervo de conocimientos que comparten quienes hacen arte y quienes gustan del arte se convierte, cada vez más, en un lenguaje de formas, de obras, de autores y estilos, ello no quiere decir que la experiencia estética sea la puesta al día de un código. El goce estético no es el seguimiento de pistas (“aquí está parafraseando a “fulano” en su composición “tal”), ni un acto de desciframiento a través de las clasificaciones que de ella se han hecho. *La experiencia estética*

integra unos esquemas prácticos que no son vividos como un acto intelectual de reconstrucción es una experiencia práctica que se adquiere estando en contacto con un mundo social. La experiencia estética es un saber práctico, son categorías que encauzan la experiencia pero que no son vividas como concepto y teoría, es *habitus*, conocimiento corporal.

La ciencia de la modalidad de conocimiento estético se fundamenta en una teoría de la práctica como práctica, es decir como actividad basada en operaciones cognoscitivas que emplean una modalidad de conocimiento que no es la de la teoría y el concepto sin ser por ello, como pretenden a menudo quienes perciben su especificidad, una especie de participación inefable en el objeto conocido.¹⁶⁹

Son los gustos estéticos los que “reinan” o clasifican a las demás manifestaciones de gusto, porque son los artistas quienes están sancionados para objetivar sus gustos: en el campo artístico se definen esos gustos, nombrando los estilos, las formas de percibirlos y juzgarlos. De esta manera, las categorías estéticas son el continente de los gustos porque es a través de ellas que se expresan, y también impone clasificaciones a las preferencias y rechazos que no son “artísticas”, como la elección de zapatos o de comida, teniendo como horizonte el “desinterés”, la forma “pura”.

Sin embargo, las clasificaciones de las obras y de los gustos son indeterminadas debido a la lucha en la que se encuentran, pero también a su inscripción en la lengua común y a su uso más allá de la esfera puramente estética.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Pierre Bourdieu, *Las reglas...*, p. 461.

¹⁷⁰ “debido a que están inscritas en la lengua común y a que se aplican en la mayoría de los casos más allá de la esfera propiamente estética, estas categorías de la valoración de los gustos son comunes a todos los habitantes de una misma lengua y permiten por lo tanto una forma aparente de comunicación”, *Ibid.*, p. 434. El “*habitus puro*” está ubicado en el campo del poder, en el espacio social y juega con la ficha del “deinterés” porque es posición dominada en el campo dominante, en términos de Bourdieu, el *habitus* puro tiene más capital cultural que capital económico.

aportaciones de Bourdieu

Pierre Bourdieu dedicó gran parte de su obra a cuestiones “culturales”, y como ya he señalado antes, es el único que elaboró una investigación teniendo como objeto análisis al gusto. Algunas de las principales aportaciones que su análisis brinda se pueden sintetizar como sigue,

- Si existe una dislocación entre el arte y la sociología devenida de la división social del conocimiento es porque el arte ocupa una posición privilegiada en el campo de producción, y, en tanto esto, *impone* ciertas clasificaciones, como la que distingue a los “creadores” de los “simples productores”.

- El gusto como manifestación del *habitus* no sólo es una manera de percibir, es también una manera de hacer y de ser. Los gustos son clasificaciones sistemáticas de las cosas, por ello no es posible separar el gusto por el arte del gusto por la comida.

- Los gustos cambian en la dialéctica de la pretensión y la distinción: estructura social que sobrepasa las voluntades individuales. Las transformaciones de los gustos expresan el carácter jerarquizado del espacio social pues no sólo cambian en las pugnas entre grupos sociales, sino que mediante los gustos se transforma, en la experiencia cotidiana, lo enclasado en enclasante: funcionan como estilos de vida, es decir, como representaciones colectivas (clasificaciones).

- Si los gustos expresan las necesidades y libertades de las posiciones sociales, entonces el gusto es la manifestación práctica del capital simbólico, pues si bien es cierto que las clasificaciones de los gustos están en pugna, también es cierto que los agentes, cuando nacen, aprenden unas clasificaciones que se adecuan a la “realidad” que viven, aunque son resultado de una lucha posterior a ellos, pero que se leen como “cosa natural”; las distinciones se encarnan en el cuerpo, se viven como “naturales”.

- Las posibilidades de encuentro entre desconocidos mediante las manifestaciones de sus gustos, están estructuradas por las diferencias derivadas de las condiciones sociales. Las “distinciones” entre los gustos no sólo se externalizan en las

elecciones entre una cosa y otra, sino en los usos que los agentes le dan a un misma cosa.

- No hay objetos de gusto sin elecciones de gusto y viceversa. Es decir, aún cuando la relación entre consumidores y productores no es inmediata, en el espacio de las tomas de posición lo que se manifiestan son los *habitus*, es decir, formas de ser y hacer vinculadas con las condiciones de existencia. En términos de Bourdieu, “hay gustos para todas las cosas” porque hay homologías entre los volúmenes y estructuras de capital entre consumidores y productores

- La sociología, para comprender los gustos, debe tener presente la formación de acervos de conocimiento

- Las categorías estéticas son los continentes de las expresiones de gusto, porque son los artistas los sancionados para objetivar sus gustos, desde la sociología es indispensable saber cómo fue esto posible. Por ello es fundamental tener presentes las formas en que se ha construido un lenguaje artístico, pues se podría saber cómo y por qué se han llegado a clasificar cierto tipo de sensibilidades como nobles o vulgares.

CONCLUSIONES

Decía al inicio de esta tesis que los libros no son mónadas, y quizá por ello me resulte un tanto incómodo presentar “las conclusiones” de algo me parece bastante inconcluso. Así que, más que conclusiones, lo que me interesa señalar son los “núcleos” alrededor de los cuales giran las reflexiones aquí presentadas, además de apuntar algunas de las rutas que se desprenden de estas reflexiones sociológicas sobre el gusto.

Uno. El gusto es un objeto sociológico por excelencia pues se genera donde se genera el mundo social: es el resultado del mundo que se crea por la acción de los hombres, con las expectativas formuladas y formadas a lo largo de las generaciones, es decir, de conocimiento sedimentado (objetivación), pero vividas como innatas, naturales, corporales (incorporación). Así, los procesos en los que se forman y transforman los gustos son ciegos, sin dirección ni planeación, van más allá de las voluntades individuales, pero se transforman en las relaciones que establecen los individuos.

Dos. Visto desde la sociología, el gusto es un determinado tipo de sensibilidad que se expresa tanto en las preferencias y rechazos manifiestos (elecciones) como en las formas de manifestar esas preferencias que dan unidad al hacer, ser y tener: los gustos son tanto clasificaciones a través de las cuales se percibe y se juzga, como conocimientos que se llevan en el cuerpo (maneras de hacer y de ser) adquiridos en la práctica y encaminados a la práctica.

Tres. La sociología puede estudiar la génesis de las relaciones de gusto, por un lado, y las transformaciones y estandarizaciones de los gustos, por otro. La primera apunta hacia la investigación de la formación de una realidad, es decir, a los procesos mediante los cuales las personas comenzaron a relacionarse a través de los gustos. La segunda sostiene que los cambios sociales se pueden captar por medio de la expresión de las sensibilidades. *La sensibilidad se expresa en el gusto*, y en tanto esto, las transformaciones de los gustos expresan transformaciones en las relaciones sociales.

De la génesis de los gustos. Sobre esta línea se puede decir que las relaciones de gusto cobraron relevancia en los siglos XVII y XVIII porque expresaban los nuevos vínculos entre hombres, los nuevos planos de integración que los unían y les producían sentido. Fueron esos nuevos vínculos donde los nobles se vieron obligados a vivir en las ciudades y en las cortes, donde todo aquello que servía para representar el rango y el prestigio era hecho por alguien más que no vivía en casa de estos señores, donde algunos burgueses fueron invitados sentarse a la mesa “nobles”, donde la red de interdependencias se hizo más densa y diferenciada, cuando los hombres comenzaron a vincularse mediante el gusto.

Todo parece indicar que las relaciones de gusto nacieron en la figuración de hombres que se ha llamado estado absolutista, sin embargo, la demostración de esta hipótesis rebasa los límites de este trabajo. Aún así, se puede afirmar que las relaciones de gusto (empáticas o de rechazo) expresan un nuevo vínculo entre las personas, esto es, como sociogénesis el gusto es expresión de la construcción social de la subjetividad: la individualidad es una realidad válida, desde que personas con modos de sentir, ser y pensar distintos comenzaron a compartir y validar una misma la realidad subjetiva.

De las transformaciones de los gustos. Si las sensibilidades expresan transformaciones en las relaciones sociales, y los gustos son tipos de sensibilidad, entonces los gustos son indicios que posibilitan comparar estos cambios. Así, el análisis sociológico de los gustos no sólo parte de su generación social al situarlo en grupos sociales (posiciones sociales), sino que al explicarlo en términos relacionales comprende que hay clasificaciones del mundo, y en específico de los

gustos, que se imponen como la visión legítima o la clasificación legítima de los gustos.

Las definiciones de los gustos se disputan en el campo de la producción cultural y en el campo de la clase dominante. En ambos campos lo que está en juego son aquellas propiedades que se *deben* tener, aquellas cosas que se *deben* saber y cómo se *debe* de ser. En otras palabras, en esos campos se disputa el estilo de vida legítimo y las competencias necesarias para vivir tal estilo. Es decir, los gustos son un frente de batalla mediante el cual viven o mueren diferentes tipos de hombres.

Cuatro. Si en los siglos XVIII y XIX el gusto llegó a ocupar algunas de las mentes más encumbradas como la de Motesquieu, Hume, Diderot o Kant, y crecieron las definiciones y los sentidos de la palabra;¹ y si ahora el gusto ya no provoca el interés de aquellos años, es porque ha cambiado la escala de valores. El gusto: ¿por qué dejó de tratarse con la severidad de los temas importantes y se ha dejado toda autoridad para hablar de él a las revistas como *Cosmopolitan* o *Elle*?

Si de la transformación en la escala de valores se desprende el desinterés por un tema como éste, podemos afirmar, junto a Bourdieu, que también es resultado de la naturalización, de la aceptación sin reservas de la distinción entre lo fundamental y lo fútil, lo importante y lo nimio en la división social del conocimiento. Esta especie de sociología de la sociología podría dar luces también, sobre la construcción de conocimiento elaborado en torno a un objeto de estudio. Así, por ejemplo, sería posible preguntarse por qué y cómo fue que la imitación, que tanto Veblen como Simmel utilizan para pensar la transformación e imposición de los gustos; es un término que ya no utilizan ni Elias ni Bourdieu, ¿qué expresa este desuso y qué implicaciones tiene?

Cinco. Si el gusto se construye como realidad cuando personas con visiones del mundo distintas comparten un mismo espacio, las manifestaciones de gusto son entonces un medio de orientación frente a extraños. Los gustos son un medio de orientación que posibilita

¹ Véase la introducción de este trabajo, p.p. 4-7.

establecer relaciones con personas. Si es cierto que las relaciones entre los hombres son cada vez más densas y complejas, si se convive en el trabajo, en la calle o en la escuela con personas que viven de manera muy diferente su vida, la serie de coincidencias manifiestas en los gustos (clasificaciones o movimientos corporales) hacen posibles los encuentros entre unos y los desencuentros con otros.

Ahora bien, por mucho que dos personas *gusten* de las mismas cosas, si sus “orígenes sociales” son distintos y si una de ellas lleva “más tiempo dentro” de ese gusto que la otra, habrá distinciones en las maneras de expresión de sus rechazos o preferencias: los encuentros o desencuentros no son resultado de la mera “interacción” entre las personas, sino que existe una estructura que los regula, que los condiciona. Los gustos expresan las rarezas de las formas en que se “produce” un agente, y en este sentido en los gustos se manifiesta el carácter jerárquico del espacio social mediante las distinciones entre unos y otros.

Seis. Cuando un futbolista mete gol festeja sus goles corriendo por la cancha, gritando, abrazando a sus compañeros, saltando o bailando (el público hace su parte desde las tribunas). Una tarde, en un partido, el ex futbolista francés Eric Cantona, quien jugaba en el Manchester United, *sólo* festejó levantándose y reafirmando las puntas del cuello de la camiseta de su equipo: no corrió, ni hubo besos, ni gritos, ni cabezazos entre compañeros, ¿cómo comprender este festejo y qué relación tiene con esta tesis?

Con Elias y su proceso civilizatorio, se puede decir que el umbral de la sensibilidad es cada vez más “sensible” a la violencia física, que los instintos se doman y se tensan las bridas de las emociones, que las situaciones para manifestar abiertamente las emociones están fuertemente reguladas (como el festejo de los goles, por ejemplo). En suma, en este proceso se va generando un “refinamiento” de las sensibilidades, y, en este sentido, el festejo de Cantona manifiesta, de cierta manera, este “refinamiento” en la expresión de las emociones.

Con Bourdieu, la idea del refinamiento adquiere otra dimensión al añadirle a ésta la idea del poder simbólico: los gustos son sensibilidades que se manifiestan a través de clasificaciones y las clasificaciones del mundo están en pugna, ¿en qué esfera de la vida es

donde se juega la finura de los gustos? El arte es el abanderado de ese “ennoblecimiento” de los instintos, y al ser “abanderado” es el continente de esas clasificaciones. Es decir, los gustos utilizan categorías “artísticas” para expresarse (es bello, es feo, es grotesco, está equilibrado) y, en tanto esto, las cuestiones de gusto siempre aparecerán bajo el cobijo del “desinterés” frente a otro tipo de clasificaciones del mundo, quizá esta sea una de las razones por las que resulta complicado decir “me gusta abortar”, o “me gusta tal partido político”, y es más sencillo decir que gusta el festejo de Cantona, incluso que fue, si no “bello”, al menos “bonito”.

BIBLIOGRAFÍA

Bello, Kenya, *Lenguaje, conocimiento y sociedad. El lenguaje como problema sociológico*, tesis de licenciatura UNAM, México, el autor, 2003.

Berger, Peter y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1999, 233 p.

Berger, Peter y Thomas Luckmann, *Modernidad, pluralismo y crisis de sentido: la orientación del hombre moderno*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 29-125.

Bourdieu, Pierre, *Cosas dichas*, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 127-142

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1999, 597 p.

Bourdieu, Pierre, *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997, p. 11-26.

Bourdieu, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 419-486.

Bourdieu, Pierre, *Respuestas. Por una antropología reflexiva*, México, Grijalbo, 1995, p. 41-99.

Bourdieu, Pierre, *El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991, p. 91-111 y 189-204.

Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, México, Grijalbo- CNA, 1990, p. 175-191, 215-238 y 289-301.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, Madrid, Tecnos, 1991.

Corominas, Juan y José A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* Vol. 3, Madrid, Gredos, 1984, p. 292.

Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa, 2001, p. 799.

Diggins, John Patrick, *Thorstein Veblen. Teórico de la clase ociosa*, México, FCE, 2003, p. 9-47 y 189-222.

Douglas, Mary, *Estilos de pensar. Ensayos críticos sobre el buen gusto*, Gedisa, Barcelona, 1998, 220 p.

Durkheim, Émile, *Educación y Sociología*, México, Colofón, 2004, 196 p.

Elias, Norbert y Eric Dunning, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, FCE, México, p. 11-212.

Elias, Norbert, *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1998, 154 p.

Elias, Norbert, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y piscogenéticas*, Santa fe de Bogotá, FCE, 1997, 532 p.

Elias, Norbert, “El destino de la lírica alemana del barroco. Entre la tradición burguesa y la cortesana” en *Revista española de investigaciones sociológicas*, enero-marzo 1994, num. 65, p. 153-171.

Elias, Norbert, “On primitive Art”, en Goudsblom, Johan y Stephen Mennell (comp.), *The Norbert Elias reader*, Oxford, Blackwell Publishes, 1998, p. 8-11.

Elias, Norbert, “African Art”, en Goudsblom, Johan y Stephen Mennell (comp.), *The Norbert Elias reader*, Oxford, Blackwell Publishes, 1998, p. 132-140.

Elias, Norbert, *La sociedad cortesana*, México, FCE, 1996, 403 p.

Elias, Norbert, “Estilo Kitsch y época kitsch” en *La sociedad de los padres y otros ensayos*, Santa fe de Bogotá, Norma, 1995, p. 59-77.

Flandrin, Jean-Louis, “La distinción a través del gusto”, en Philippe Aires y George Duby (dirs), *Historia de la vida privada. Del renacimiento a la Ilustración*, Madrid, Taurus, p. 253-291.

Freytes, Frey Carlos L., “La ciudad y la moda”, en Vernick, Esteban (comp.), *Escritos contra la cosificación*, Buenos Aires, Altamira, 2000, p. 69-78.

Girola, Lidia y Rafael Farfán (comp.), *Cultura y civilización. El pensamiento crítico alemán contemporáneo*. México, UAM-A, 2003, p. 331-344.

Leyva, Gustavo, Héctor Vera y Gina Zabudovsky (coord.), *Norbert Elias Legado y Perspectivas*, Puebla, UIA-P, 2002, 311 p.

Mannheim, Karl, *Ensayos sobre sociología y psicología social*, traducción de Florentino Torner, México, FCE, 1963, 341 p.

Sabido, Olga, *La teoría sociológica de la modernidad en Georg Simmel. Perspectivas para una discusión actual*, México, Tesis de Maestría UNAM, *Inédito*, 2003, 240 p.

Schücking, Levin, *El gusto literario*, México, FCE, 1996, 138 p.

Simmel, Georg, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona, Península, 1998, p. 26-55.

Veblen, Thorstein, *Teoría de la clase ociosa*, México, FCE, 1995, p. 3-193.

Williams, Raymond, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2000, p. 158.

Wolf, Janet, *La producció*