

Epistemología de la complejidad y sociología del arte y la literatura

Juan Antonio ROCHE CÁRCEL
Universidad de Alicante

Resumen

La falta de unidad que caracteriza a la Sociología del Arte y a la Sociología de la Literatura, les ha llevado a una ausencia de paradigmas y a una inseguridad que les ha impedido encontrar una perspectiva teórica amplia y globalizadora. En este artículo se intenta aportar una teoría que, aunque probablemente no solvente esta problemática, cree en la necesidad de responder adecuadamente a la compleja sociedad en la que vivimos. De ahí que sean dos los objetivos básicos perseguidos en el estudio del arte y de la literatura:

- 1º) el conocimiento de sus múltiples interrelaciones con la sociedad, la cultura y los intelectuales y
- 2º) el conocimiento de su desarrollo en relación con la evolución socio-cultural.

Para lograr estos objetivos, se ha diseñado una estructura compuesta de tres partes —denominadas Contexto, la Forma y los Actores—, que se perciben interrelacionadas dialécticamente y sometidas a un proceso de cambio. De modo que esta estructura permite tomar la sociedad como punto de partida y como punto de llegada y entender, por tanto, sus relaciones con el arte y la literatura como un camino de ida y vuelta.

Palabras clave: Epistemología, Sociología del Arte, Sociología de la Literatura.

Abstract

Sociology of Art and Sociology of Literature are characterized by the lack of unity. Along this article we'll try to provide a theory about this question. In order to reach this aim we attempt to cover two main goals:

- 1) The discovery of the relationship between Sociology of Art and Sociology of Literature on the one hand and Society, Culture and Intellectual world by the other.
- 2) The knowledge of the development of Art and Literature in relation with social evolution.

Our proposal consist in a three parts framework —Context, Form, Actors— dialectally joined so that Society can be considered the starting point as well as the arrival point. Hence the relations with Art and Literature can be understood as a round trip.

Key words: Sociology of Art, Sociology of Literature, Epistemology.

La falta de unidad que, según Antonio Chicharro Chamorro (Chicharro:1994, 387), caracteriza a la Sociología de la Literatura es, en mi opinión, extensible también a la sociología del arte, ya que las diversas tendencias¹ y métodos² de ambas componen un campo tan heterogéneo que se puede estar de acuerdo con Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo cuando señalan que es imposible agruparlos en dos o tres líneas principales (Altamirano y Sarlo:1977, 18). Muy probablemente esa falta de unidad y de paradigmas sea un reflejo de la existente en la Sociología³ y, en general, en la Cultura del siglo XX⁴. No extrañe pues que, en palabras de Enrico Castelnuovo, «...todo conduce a creer que en nuestra disciplina estamos atravesando uno de esos momentos que T.S. Kuhn definiría como de «crisis de los paradigmas», y que se manifiesta en la proliferación de teorías rivales y en la creciente sensación de inseguridad de los investigadores...» (Castelnuovo:1988, 60). Esta ausencia de paradigmas y esta inseguridad han eliminado del pensamiento sociológico el deseo de encontrar una perspectiva amplia y globalizadora. Se ha

¹ Entre otras se pueden destacar las siguientes corrientes sociológicas dedicadas a la literatura y el arte: teorías marxistas, teorías sociológicas, sociología estructuralista —estática o genética— y postestructuralista, sociología extrínseca, teoría crítica sociológica, teoría sociocrítica, historia social del arte, historia social de la literatura, sociología del arte, sociología de la literatura, sociología de la recepción, macrosociología, microsociología, etc.

² Según Enrico CASTELNUOVO, en la sociología del arte no nos encontramos ante un sólo método, sino frente a métodos más o menos opuestos. Véase *Arte, Industria y Revolución*, pg.26.

³ Raymond BOUDON, en *La crisis de la sociología* pgs. 9,12,18 y 32, señala que casi todos los sociólogos han intentado definir el objeto de la sociología sin conseguirlo y que ninguna de las denominaciones propuestas ha sido aceptada universalmente. También dice que ningún paradigma ha logrado imponerse en la sociología. Sin embargo, sostiene que esto es debido fundamentalmente a las singularidades y debilidades epistemológicas que la caracterizan —entre las que se encuentran la dificultad de definir su objeto, la duda entre la descripción sociológica y el análisis sociológico y el carácter flexible de la noción de teoría—. Yo mantengo que, junto a esta debilidad intrínseca, la sociología debe también su actual situación al estado de la cultura en general y de la ciencia en particular.

⁴ Pueden consultarse a este respecto, entre otros, los siguientes autores. Sobre el arte, de E. H. GOMBRICH, *Historia del Arte*; sobre la música, de Adolfo SALAZAR, *Conceptos fundamentales en la historia de la música*, Madrid, Alianza, 1988; sobre la filosofía, de B. RUSSELL, *Historia de la filosofía occidental*; sobre el teatro, de G. STEINER, *La muerte de la tragedia*; sobre la religión, de J. L. ARANGUREN, *Catolicismo y protestantismo como formas de existencia*, etc.

pasado de las síntesis generales a perspectivas particularizadoras caracterizadas en ocasiones por una especialización empobrecedora y por lo que podría llamarse un cierto relativismo y escepticismo epistemológico⁵.

Pero ¿qué tipo de sociología es el que se asume en este artículo? y ¿qué tendencia adopta? Pierre Francastel, en *Sociología del Arte* y tras haber definido el panorama en el que se mueven las sociologías artísticas, dice algo que parece muy oportuno: «no se trata de escribir un tratado de sociología del arte, ni tampoco de preconizar un método. Es un campo por definir y de lo que se trata es de explorarlo» (Francastel:1990a, 31). En efecto, esto es lo primero que quiero constatar, ya que soy consciente de que mi aportación no va a solventar la problemática general de las ciencias sociales y, específicamente, las del arte y de la literatura; incluso tal vez, engrose todavía más su caótico y heterogéneo mundo. Pero pienso que es necesario, en coherencia con la complicada sociedad en la que vivimos, seguir explorando teorías que, desde el intento de aprehender la complejidad, se aproximen al arte y a la literatura. Y es esta inquietud la que me lleva a buscar dos objetivos básicos en el estudio del arte y de la literatura:

1º) el conocimiento de sus interrelaciones con la sociedad, la cultura y los intelectuales,

2º) el conocimiento de su desarrollo en relación con la evolución socio-cultural.

Para lograr estos objetivos, he diseñado una estructura⁶ —el objeto de conocimiento⁷— compuesta de tres partes llamadas el **Contexto**, la **Forma** y los **Actores**⁸, que están interrelacionadas dialécticamente y sometidas a un proceso histórico de cambio. Desde este punto de vista, la forma artística o literaria

⁵ Este es un fenómeno, por otra parte, general de los estudios culturales. Un ejemplo significativo de ello lo encontramos en la evolución que el concepto de cultura ha seguido en la antropología desde el siglo pasado. Entonces era concebida de un modo complejo y total, mientras que en la actualidad se ha reducido considerablemente su ámbito de actuación. Véase, al respecto la introducción de J.S. KAHN, en el libro *El concepto de cultura. Textos fundamentales*. Véase también *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad* de Dora Fried Schnitman.

⁶ Que se ha aplicado en otro lugar al análisis de la arquitectura teatral y de la tragedia griega. Véase *La escena de la vida. Estudio sociológico, antropológico y cultural de la arquitectura teatral griega*.

⁷ Edgar Morin señala que habría que reemplazar la idea de objeto, que es cerrada, monótona y uniforme, por la noción de sistema porque todos los objetos que conocemos son sistemas, es decir, están dotados de algún tipo de organización. Véase, su «Epistemología del conocimiento», pg. 427. Por tanto, parece coherente la asimilación del objeto de estudio a la estructura propuesta.

⁸ Esta estructura que presento aquí es una reelaboración de la diseñada por el Profesor Benjamín Oltra en sus clases de Sociología de la Cultura en la Universidad de Alicante.

es el resultado de un contexto socio-cultural presente en el pensamiento de los protagonistas —de los actores— que han participado —de un modo directo o indirecto— en su elaboración; pero sin desdeñar que también es la consecuencia de las propias innovaciones personales de esos protagonistas. Pero compruébese lo que se acaba de decir en las páginas siguientes.

EL Contexto se acerca bastante a las contradicciones y las interpretaciones antagónicas sociales que K. Mannheim⁹ creía que eran *el* lugar de la dialéctica y que me parece que sólo es *uno* de ellos. Pero también forma parte del contexto la cultura con todos sus modos de creación, especialmente, la filosofía, la literatura, las artes, la ciencia y la religión, así como la concepción de la naturaleza, imprescindibles todos ellos para la completa comprensión de la obra analizada. Es necesario precisar que cuando se habla de sociedad y de cultura se hace en el sentido expuesto por Robert K. Merton. Según este autor, es precisamente el estudio de la influencia de las condiciones sociales y culturales del hombre el que ha dado origen a la Sociología del Conocimiento. Merton precisa, además, cuáles son estas bases:

a) Las bases sociales comprenden fenómenos tales como la posición social, la clase, la generación, el rol ocupacional, el modo de producción, las estructuras de grupo, la «situación histórica», los intereses, la sociedad como conjunto, la adhesión étnica, la movilidad social, la estructura de poder y procesos sociales clave (competencia, conflictos, etc.).

b) Las bases culturales incluyen los valores, el *ethos*, el clima de opinión, tipo de cultura, mentalidad de la cultura, etc. (Merton: 1985, 52).

Con respecto al papel de la sociedad en una sociología del arte o de la literatura, la diferente actitud que se adopta con respecto a ella¹⁰, en general, está determinada por la adscripción a una sociología del arte —la sociedad como punto de llegada— o a una crítica marxista —la sociedad como punto de salida—. Creo, sin embargo, que ambas posiciones son inseparables; debe intentarse, pues, que

⁹ En sus *Ensayos de Sociología de la Cultura*, págs. 63 y sigs.

¹⁰ Según Antonio Chicharro Chamorro es posible distinguir dos corrientes principales de la teoría literaria: el «pensamiento marxista» y el «pensamiento sociológico». Una de las diferencias más esenciales que las distingue es precisamente el hecho de que las relaciones entre la literatura y la sociedad se pueden enfocar tomando la sociedad como punto de partida —lo que hace la crítica sociológica, de base dialéctica y/o marxista—, o como punto de llegada —como efectúa la sociología de la literatura propiamente dicha— (CHICHARRO: 1994, 394-397). Algo similar mantiene Rodríguez Puértolas, quien cree también que las diferencias entre el «sociologismo» del arte y la estética marxista se sustentan en que para los sociólogos del arte la sociedad es el punto de llegada, mientras que para los marxistas es el punto de partida (RODRÍGUEZ PUERTOLAS: 1984, 230).

el arte y la literatura permitan partir y llegar, al mismo tiempo, de la sociedad que los vió nacer. De este modo, mi posición se diferencia de la de A. Hauser —que parte de la sociedad y no de las obras¹¹— y de la P. Francastel —que, al contrario, inicia su trabajo desde las obras— y estará más próxima a la defendida, entre otros, por Jean Duvignaud y Cándido Pérez Gallego. Para Duvignaud, las fuerzas que se hallan en acción en el momento en que una obra creadora se define —señala—, no están yuxtapuestas a la imaginación, puesto que la imaginación no se halla superpuesta como una función de lujo o de distracción por encima de la existencia. La raigambre de la creación artística es, a la vez, el análisis de todos los símbolos sociales que en ella se cristalizan y que ella cristaliza en su cometido. Pero este arraigo en la experiencia colectiva no es una simple constatación, un carácter secundario que se le atribuyera «además» a la creación. Forma parte de su existencia misma y no podemos separarlo de ella¹². Además —continúa manifestando—, es necesario para medir el arraigo de la creación imaginaria, definir doblemente a la misma en función de las posturas artísticas conscientes o implícitas y en relación con la función que el arte asume dentro de un tipo particular de sociedad. La sociología de la creación artística se sitúa, así, en el punto de intersección entre las *posturas* y las *funciones* del arte (Duvignaud:1969, 59-60). Cándido Pérez Gallego, por su parte, expone la comprensión de la literatura —se puede hacer extensible al arte en general— en su relación con la sociedad de un modo similar. Para él, «la literatura irrumpe en la sociedad, y la sociedad se adentra en la literatura». Las relaciones de la literatura y la sociedad quedan, pues, delimitadas como un modelo de interferencias recíprocas. Así pues, según este autor, la literatura y la sociedad son los primeros protagonistas de la escritura, el primer diálogo de cualquier texto¹³. De la aproximación social al texto dice que es mucho más dilatada y que coloca a la escritura en el lugar que le corresponde, haciéndola signo y dato, de tal modo que, merced a ella, «redescubre» la imagen de la sociedad en aquel texto y aquella época. Así, este método nos da una alegoría viva del marco social. En suma, lo que nos propone C. Pérez Gallego es que la misión de un análisis objetivo de los hechos textuales es saber qué correspondencia tuvo en su época esa visión de la realidad y saber integrar también los distintos diálogos del texto en el «diálogo plural» de la época (Pérez Gallego:1989, 496-503).

La segunda parte de la estructura diseñada para estudiar el arte y la literatura hace referencia a la *Forma*. Juan Bonta distingue entre *forma física* del objeto o

¹¹ Tal y como le ha criticado Pierre FRANCASTEL en su *Sociología del Arte*.

¹² Una opinión similar mantiene Robert K. MERTON en *La Sociología de la Ciencia*, págs. 54 y sig. También E. MORIN piensa de un modo parecido, Véase su libro *El Método. Las Ideas*, pág. 19.

¹³ Pienso que si se lee «obra artística» en lugar de «texto» su teoría resultará también válida para el arte.

lugar, que es el «conjunto de todas sus características perceptibles, directa o indirectamente —forma, color, textura, olor, sonido, temperatura, peso, propiedades mecánicas, químicas, eléctricas, etc— y *forma significativa*, que «es la abstracción de la forma física» (Bonta:1984, 292). Por mi parte, considero forma y significado de un modo inseparable y han sido múltiples los autores y diversas las disciplinas utilizados como guías para tal aseveración. Como dice Alvaro Delgado-Gal, aunque la forma es el sujeto principal de la esencia del arte, es imposible hacer una historia de la forma sin hacer una historia de la cultura o, lo que es lo mismo, la forma está inextricablemente unida a su contenido (Delgado-Gal:1996, 12 y sig.). También la semiótica ha conducido a tal tesis¹⁴ e igualmente el pensamiento marxista, que establecía una relación inseparable entre la forma y el contenido¹⁵, aunque priorizaba este último señalando que la forma es social¹⁶ —aspecto en el que también insistía la teoría sociocrítica¹⁷—. L. Goldmann, sin embargo, reconoce en las obras la existencia de la estructura estética, junto a la estructura social, estableciendo entre ambas una homología estructural. Por eso en su opinión, las grandes obras forman una síntesis de la forma y el contenido, del mundo de la obra y del mundo social¹⁸. En una línea similar, P. Francastel reivindica el carácter autónomo y, al mismo tiempo, la función social de las formas artísticas en las que, a través de sistemas de signos, se expresaba, en clave, una visión del mundo¹⁹. Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo se manifiestan de un modo similar, sólo que referido exclusivamente a la literatura. Referimos a las relaciones entre literatura y sociedad —mantienen— debe poner en correlación las producciones culturales con la totalidad social, si bien los fenómenos culturales también deben

¹⁴ Véase, a este respecto el libro *El Lenguaje de la Arquitectura. Un análisis semiótico*, en el que se establece, en repetidas ocasiones, la unión de la forma y el significado. Consúltense igualmente de Yuri LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, págs. 22-23, donde se dice textualmente: «El pensamiento del escritor se desarrolla en una estructura artística determinada de la cual es inseparable»...«El contexto conceptual de la obra es su estructura»...«La idea es inconcebible al margen de la estructura artística».

¹⁵ Para este pensamiento es de importancia básica la consideración de la forma y el contenido, como ha recordado Julio Rodríguez Puértolas. Es G. Lukács el que más se ha ocupado de esta cuestión y le sigue L. Goldmann. Pero en definitiva, para esta corriente, la forma es el contenido ideológico, social, histórico, que se materializa en una forma determinada y apropiada para expresarlo. Así, una forma artística o literaria es una forma social. Por otra parte, la forma y el contenido —es decir, la base y la superestructura— son elementos dialécticamente inseparables de una unidad que, en este caso, se llama producto artístico (RODRÍGUEZ PUERTOLAS:1984, 227-228).

¹⁶ «...no es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino por el contrario, su ser social es el que determina su conciencia», dice MARX en la *Ideología Alemana*. Véase, también el comentario al respecto que efectúa Madeleine GRAWITZ, en *Métodos y Técnicas de las Ciencias Sociales*, pág.16.

¹⁷ Como ha señalado Antonio Chicharro Chamorro, la teoría sociocrítica concibe la forma como portadora de significación social (CHICHARRO:1994, 441).

¹⁸ Véase su «El concepto de estructura significativa en la historia de la cultura», pg. 65.

¹⁹ Tal y como nos ha destacado E. Castelnuovo (CASTELNUOVO:1988, 57).

ser considerados relativamente autónomos. Y en estas relaciones el autor tiene como función la de ser el mediador principal entre el sistema literario y el sistema social. Sin embargo, estos críticos concluyen de una manera en la que pareciera como si la literatura únicamente fuera una cuestión social. En efecto, en palabras textuales de ellos mismos, «la hipótesis fundamental que desplegará la sociología de la literatura es la del carácter social e histórico de una historia de las formas y procedimientos literarios, la determinación social del surgimiento y difusión de los géneros y los estilos y, conjuntamente, el lento proceso de incorporación de ciertos contenidos temáticos al campo de la literatura» (Altamirano y Sarlo:1977, 11-14). Por eso, mi punto de vista es más cercano a los de L. Goldmann y P. Francastel, ya que estos sociólogos aceptan que la forma es portadora de una significación social y cultural pero, al mismo tiempo, que lo es también de una significación estética —lo que, por lo demás, intuye de algún modo el pensamiento marxista, ya que reconoce que pervive el carácter estético de las obras cuando desaparece la sociedad que las ha generado²⁰—. Sólo que no hay que olvidar que en las obras artísticas también es posible encontrar claves personales que nos trasladan al pensamiento de sus creadores —como se verá a continuación— y que son las que me empujan a establecer las interrelaciones entre la forma artística, el contexto social y cultural y los actores que han participado en su gestación.

Por lo que respecta a la forma artística y literaria, una última e imprescindible cuestión a tener en cuenta es su carácter cambiante —como mantienen los marxistas²¹— y en esto, por tanto, no puedo coincidir ni con el estructuralismo de Altusser²² ni con las sociologías extrínsecas y especializadas²³. En efecto, la forma artística es permanente y cambiante y su proceso de desarrollo es histórico, pero la evolución histórica no se produce ni al azar, ni de un modo caótico, ni en progresión lineal, sino de un modo dialéctico. Ahora bien, no sólo varía esta forma, sino también los criterios de los actores que intervienen en su construcción e igualmente lo hace el contexto social y cultural en

²⁰ Esta apreciación pertenece a Sultana Wahnón y ha sido recogida por Antonio CHICHARRO CHAMORRO, en «La Teoría de la crítica sociológica», pág. 400.

²¹ De acuerdo con la concepción materialista, no existen formas artísticas eternas e inmutables, sino históricas y, por tanto, cambiantes. De tal modo que la forma cambia históricamente cuando cambia el contenido histórico-social (RODRÍGUEZ PUERTOLAS:1984, 227).

²² Un estructuralismo que ha sido denominado «estático» y que imposibilita la comprensión del devenir social, del cambio estructural. Para comprobar tal afirmación, véase al respecto de L. ALTHUSSER, *Curso de filosofía para científicos*, sobretodo la pg. 99, donde describe su teoría en la que no incluye en ningún momento la variable temporalidad.

²³ Estas, siguiendo la nueva concepción de la cultura de los últimos años, repudian la categoría de totalidad en nombre de la diferencia, lo heterogéneo y lo fluido y debilitan la historicidad. Chicharro Chamorro, les critica precisamente que, al perder de vista la totalidad histórica, se convierten así en «un conjunto de abstracciones formales, vacías y extrañas a la realidad» (CHICHARRO:1994, 387-390).

el que han emergido estos productos culturales. Para E. Auerbach, como recuerda A. Chicharro Chamorro, las transformaciones de la realidad social y las de las maneras de pensar y de sentir a las que aquéllas sirven de vehículo, repercuten en el contenido y en la estructura formal de las obras (Chicharro: 1994, 438). Tesis que yo también mantengo siempre y cuando no se olvide que, a su vez, los cambios de las formas artísticas muchas veces traen aparejados desarrollos de la realidad social y de las maneras de pensar y de sentir. En este sentido, en la historia del arte se insiste frecuentemente en que las obras artísticas crean una imagen de la que luego se apropia el pensamiento discursivo convirtiéndola en idea²⁴. Finalmente, la consideración histórica de la estructura de conocimiento de la realidad socio-cultural artística y literaria no sólo nos remite al pasado, sino que constituye una vigencia cultural en la situación actual. Como escribe G. Gadamer, «la tradición histórica no merecería en modo alguno el interés que mostramos por ella si no tuviera algo que enseñarnos y que no estaríamos en condiciones de conocer a partir de nosotros mismos» (Gadamer:1977, 18). La antigüedad sólo se puede entender desde la contemporaneidad y, viceversa, ésta es incomprendible sin encontrar dentro de ella la pervivencia del pasado. Pero con E. Castelnuovo se perfila aún más esta cuestión. Para él, los tres niveles de análisis de una historia social del arte son:

1º) el nivel ontológico o el de la especificidad: la pintura, la literatura, la arquitectura y la música no son objetos intercambiables²⁵;

2º) el nivel histórico que, por lo general, se aborda en los estudios de historia social del arte —condiciones socio-históricas y existenciales en las que el artista ha debido trabajar—;

3º) el nivel de la crítica de las ideologías del presente que permite al investigador considerar de un modo prioritario su situación socio-histórica y existencial y analizar su propio «horizonte», así como el origen y la función de las herramientas que utiliza.

Son las claves segunda y tercera las que interesan aquí especialmente. En palabras de Castelnuovo, «para una historia social del arte, es extremadamente

²⁴ Véase al respecto H. READ, *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*; Susanne K. LANGER, *Sentimiento y Forma*; y P. Francastel —en *Pintura y Sociedad y Sociología del Arte*— que, en el caso concreto de la visión del espacio y el tiempo, viene a decir algo semejante.

²⁵ Yo estoy más cerca de las tesis de M. Bajtin, porque reconoce la especificidad artística pero dentro de la unidad de la cultura. Véase, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, pág. 10.

necesario que sea lo más amplia posible y no reductora, que la interacción entre el segundo y el tercer nivel, entre el horizonte del objeto indagado y el del investigador y de su tiempo, se haga de manera correcta y consciente» (Castellano:1988, 106-108).

Los **Actores** son los hombres vivos y también su pensamiento, es decir los intelectuales que intervienen directa o indirectamente en la conformación de las obras artísticas y literarias. Son varios los asuntos que interesa comentar sobre ellos. El primero, se refiere a la tesis marxista según la cual no es la conciencia del hombre la que determina su ser, sino que, por el contrario, es su ser social el que determina su conciencia. Es una posición que no puedo aceptar en coherencia con la teoría que defiendo; en realidad lo que existe es una interferencia mutua entre el ser y la conciencia. El segundo asunto, está relacionado con la consideración del creador como sujeto individual, es decir que aprecio la importancia del actor individual en la conformación de la obra artística, lo que también manifiesta Arnold Hauser²⁶ —que le reconocía igualmente un importante papel— y que nos distingue de L. Goldmann —que no percibía al sujeto como individual sino como colectivo²⁷—. Ahora bien, como ha desvelado P. Francastel en *Pintura y Sociedad*²⁸, el actor individual interesa en cuanto que ha entrado a formar parte de nuevo en la sociedad, siendo asumidas sus obras por otros actores y convirtiéndose, por tanto, en un lenguaje social. En este sentido, también parece conveniente ajustarse a la perspectiva humanista y no determinista de la sociología que propugna Peter L. Berger²⁹. Así pues, cuando se analizan cada uno de los protagonistas que han colaborado en el desarrollo del arte o de la literatura, se hace necesario encontrar lo que muestran de la sociedad así como lo que la sociedad exhibe de ellos.

En este último sentido, es también muy útil la perspectiva que E. Morin mantiene sobre los actores. Este pensador francés sostiene, en primer lugar, que todo conocimiento está enraizado en un contexto cultural, social e histórico. Y, en segundo, que el problema consiste en saber si puede haber una cierta autonomía del conocimiento y de la idea. Sobre el primer aspecto, señala

²⁶ Estela Ocampo y Martí Perán encuentran que A. Hauser le da un cierto papel al sujeto creador (OCAMPO y PERÁN;1993, 198-201).

²⁷ Consideración debida a Raman SELDEN, en *La Teoría literaria contemporánea*, pág. 51.

²⁸ P. Francastel niega la validez de una historia de los movimientos y tampoco cree en las cualidades estéticas individuales. En su opinión, una crítica del arte basada en el culto a las personalidades es frágil. Para él, el verdadero objetivo consiste en descubrir, entre la multitud de obras realizadas en una época determinada, aquéllas que contienen principios de expresión susceptibles de proporcionar a los hombres medios para expresarse y entenderse. Véase, *Pintura y Sociedad*, pág. 91.

²⁹ Véase su obra *Introducción a la sociología. Una perspectiva humanística*, los capítulos correspondientes.

que la cultura y la sociedad mantienen una relación generadora mutua y en esta relación las interacciones entre los individuos regeneran a la sociedad, la cual regenera a su vez a la cultura. Por tanto, defiende que existe una unidad primordial en las fuentes de la organización de la sociedad y en las de las ideas, creencias y mitos, lo que sugiere que existe un tronco común indistinto entre conocimiento, cultura y sociedad. Sobre la segunda cuestión, insiste en que la sociología del conocimiento no puede detectar sólo los determinismos sociales, culturales e históricos que inmovilizan al conocimiento. También debe considerar las condiciones que permiten la autonomía del pensamiento y para eso hay que preguntarse cuáles son las condiciones de debilitamiento de esos constreñimientos. Y en su opinión son tres: a) la existencia de una vida cultural e intelectual dialógica, b) lo que define como el calor cultural y c) la posibilidad de expresión de desviaciones. Es concretamente en el régimen de la ciudad, con sus intercambios marítimos, con el comercio de las ideas, donde se introduce la pluralidad. Allí, lo político y lo religioso, aún cuando siguen estando conectados, se diferencian. Sin embargo —precisa E. Morin—, el conocimiento autónomo se desarrolla contra la presión social, pero de forma sociológicamente condicionada. La verdadera creación es individual, pero sólo puede realizarse en condiciones culturales permisivas o no prohibitivas. De este modo, hace una interpretación que él mismo considera como ni idealista ni sociologista en la que los sistemas de ideas disponen de una relativa autonomía en el seno de las sociedades complejas que comportan pluralismos/dialógicas culturales y en la que el entorno de estos sistemas de ideas, constituido por la cultura, la sociedad y los propios individuos, puede ser considerado como su ecosistema (Morin:1992, 17-88). Me parece que las sugerencias de E. Morin son sumamente atrayentes y encajan perfectamente en la estructura de la que se viene hablando en este artículo.

En conclusión, por lo que respecta al contexto social y cultural de las obras artísticas y literarias, es conveniente tomar la sociedad como punto de partida y como punto de llegada y estudiar, pues, al arte y a la literatura en la sociedad y a esta última en aquéllas, tratando de encontrar las interferencias mutuas. Y es que —como ha dicho Jean Duvignaud— la raigambre de la creación imaginaria es, a la vez, el análisis de todos los símbolos sociales que en ella se cristalizan y que cristaliza en su cometido, formando este arraigo parte de su existencia. Además, para medir este arraigo se debe definir doblemente a la creación imaginaria desde las posturas artísticas conscientes o implícitas y desde la función que asumen las obras. Así pues, se podría decir —parafraseando a Cándido Pérez Gallego— que el arte y la literatura permiten establecer un auténtico diálogo plural con la sociedad —el primer diálogo—, con la cultura de la época en que se desarrollan y con los protagonistas que las crearon. De este modo, el arte

y la literatura se muestran como signo y como dato y merced a ellos «redescubrimos» la imagen de la sociedad que exhiben.

Por lo que se refiere a la Forma artística y literaria considero, en primer lugar, que ésta está profundamente unida al significado y, en segundo lugar, que es cambiante, puesto que también lo es el contenido histórico social.

Y finalmente, en relación a los actores, pienso que la conciencia y el ser social se interrelacionan y que el creador es un sujeto individual, si bien interesa especialmente de él aquella parte de su creación que se convierte en lenguaje social. En definitiva, siguiendo a E. Morin, se puede decir que existe una cierta autonomía de la creación que surge contra la presión social, pero de forma sociológicamente condicionada.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos y SARLO, Beatriz: «Introducción» en *Literatura y Sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.
- ALTHUSSER, L.: *Curso de filosofía para científicos*, Barcelona, Editorial Laia, 1975,
- BAJTIN, Mijail: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1988.
- BERGER, Peter L.: *Introducción a la Sociología. Una perspectiva humanística*, México, Editorial LIMU, 1990.
- BONTA, Juan: «Notas para una teoría del significado en el diseño», en *El Lenguaje de la arquitectura. Un análisis semiótico*, México, Editorial Limusa, 1984.
- BOUDON, Raymond: *La crisis de la sociología*, Barcelona, Editorial Laia, 1974.
- CASTELNUOVO, Enrico: *Arte, Industria y Revolución. Temas de Historia Social del Arte*, Barcelona, Ediciones Península, 1988.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio: «La Teoría de la crítica sociológica», en *Teoría de la crítica literaria*, Madrid, Editorial Trotta, 1994.
- DELGADO-GAL, Alvaro: *La esencia del arte*, Madrid, Taurus, 1996.
- DUVIGNAUD, Jean: *Sociología del Arte*, Barcelona, Península, 1969.
- FRANCASTEL, Pierre: *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1990a.
- FRANCASTEL, Pierre: *Pintura y Sociedad*, Madrid, Cátedra, 1990b.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y Método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- GOLDMANN, L.: *El Hombre y lo Absoluto. El dios oculto*, Barcelona, Península, 1985.
- GOLDMANN, L.: «El concepto de estructura significativa en la historia de la cultura», en *Literatura y Sociedad*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977.

- GRAWITZ, Madeleine: *Métodos y Técnicas de las Ciencias Sociales*, Barcelona, Editorial Hispanoeuropea-Edita mexicana, 1984.
- KHAN, J.S.: *El concepto de cultura: Textos fundamentales*, Barcelona, Anagrama, 1975.
- LANGER, Susanne K.: *Sentimiento y forma*, México, Centro Estudios filosóficos, 1967.
- LOTMAN, Yuri: *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1982.
- MANNHEIM, Karl: *Ensayos de Sociología de la Cultura*, Madrid, Aguilar, 1962.
- MERTON, Robert K.: *La sociología de la ciencia*, Madrid, Alianza, 1985.
- MORIN, Edgar: *El método, las ideas*, Madrid, Cátedra, 1992.
- MORIN, Edgar: «Epistemología de la complejidad», en *Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad*, Buenos Aires, Paidós, 1994.
- OCAMPO, Estela y PERAN, Martín: *Teorías del Arte*, Barcelona, Editorial Icaria, 1993.
- PÉREZ GALLEGO, Cándido: «Literatura y sociología», en *Métodos de Estudio de la Obra Literaria*, coord. José M^a. Díez Borque, Madrid, Taurus, 1989.
- READ, H.: *Imagen e idea. La función del arte en el desarrollo de la conciencia humana*, México, F.C.E., 1965.
- ROCHE CÁRCEL, Juan Antonio: *La escena de la vida. Estudio sociológico, antropológico y cultural de la arquitectura teatral griega*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998.
- RODRÍGUEZ PUERTOLAS, Julio: «La crítica literaria marxista», en *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, editorial Playor, 1984.
- SELDEN, Raman: *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona, Ariel, 1987.