

Arturo RODRÍGUEZ MORATÓ
Álvaro SANTANA ACUÑA

LA NUEVA SOCIOLOGÍA DE LAS ARTES. UNA PERSPECTIVA HISPANO-HABLANTE Y GLOBAL

Barcelona: Gedisa. 2017. 366 pp.

Que los autores mejor reputados impulsen la obra de los más jóvenes no constituye una obligación pero sí es muestra de que el interés por la ciencia se curte alentando la continuidad de la investigación. En este caso, el libro que comentamos agrupa una serie de estudios compilados por sus dos editores. Uno de ellos, el menos veterano, Álvaro Santana Acuña, es autor de uno de los trabajos. Por su parte, quien escribe la introducción, Arturo Rodríguez Morató, es sin duda, ya desde hace muchos años, uno de los grandes especialistas españoles, tanto en sociología de la cultura como en sociología de las artes. Dos especialidades conexas. Recordemos que -aparte de otros trabajos- sobre la primera de ellas ya se ocupó en el año 2007 de editar, en Ariel, una colección de textos. Sobre la segunda, hace un par de años, cuando Javier Noya Miranda editó, en este caso en Tecnos, la *Sociología de la música* de Max Weber, tuvo el buen criterio de solicitar la colaboración de Rodríguez para poner al día el artículo que éste había publicado en *Papers*, 1988, sobre aquel tema.

Pues bien, ambos editores nos ofrecen una excelente y ambiciosa compilación de artículos cuya diversidad tanto de temática como de perspectivas contribuye en buena medida a su interés. No debemos, además, dejar de agradecer que su trabajo como editores haya incluido una clara pero no rígida homología estructural -básicamente, introducción, metodología, exposición, conclusiones, bibliografía- que contribuye a evitar la mera agrupación. Los autores, además, como indica Rodríguez en su introducción, han sido elegidos en sintonía con el subtítulo del libro. Lejos de cualquier provincianismo, los investigadores que participan en esta recopilación escriben en este caso en español pese a haberse formado y/o desarrollar su actividad en muy diversos países. Sus objetos de estudio se refieren a fenómenos que tienen lugar en Norteamérica, Iberoamérica, Europa y Nueva Zelanda. La mirada fresca que aportan se alimenta del conocimiento y la proximidad a desarrollos recientes de la sociología que, por otra parte, les anima a despojarse del seguidismo reverencial que pudieran tener sobre ellos clásicos de la especialidad como Howard S. Becher, Pierre Bourdieu, Jeffrey Alexander o Randall Collins. No desprecian, obviamente, el rico legado proporcionado por éstos y otros muchos autores y corrientes de la sociología. Como consecuencia, sus aportaciones lo son tanto por los asuntos tratados como, en muchos casos, por su iniciativa al proponer o complementar líneas de investigación o marcos teóricos. La complementariedad de los ensayos ofrecidos deriva, como indica Rodríguez, por una parte, de los ámbitos afrontados, los cuales no sólo incluyen artes como la música, la literatura, la arquitectura o la pintura sino también fenómenos como la alta cocina, las subastas o los museos. Por otra parte, en conexión con lo anterior, el abordaje va mucho más allá del terreno clásico del artista entendido individualmente o de la obra para enfocarse en el triángulo producción- distribución-recepción a través de procesos de institucionalización, evaluación o mercantilización. Es interesante también que varios de los autores han considerado necesario, por otra parte,

matizar o forjar conceptos que les ayudan a analizar su objeto de estudio pero que pueden ser útiles para trabajos de otros investigadores.

El título que presentamos es también notable en la bibliografía española en la medida en que la sociología de las artes se halla, al menos en España, en un proceso de consolidación. En un país como el nuestro, con una tradición artística de primer orden, y en un mundo donde la cultura y las artes ocupan un relevante lugar en la vida colectiva, no deja de ser sorprendente comprobar cómo los planes de estudio incorporan a menudo aquella materia dentro de los estudios optativos. En contrapeso, los congresos de las diversas sociedades de sociología sí que incluyen ya desde al menos hace una década una sección dedicada a esta especialidad en combinación frecuente con la sociología de la cultura. A este respecto, sin embargo, resulta significativo que la iniciativa promovida en 1990 por varios profesores, entre ellos Rodríguez, de fundar la Asociación Española de Sociología de la Cultura y de las Artes (AESCA) tuvo un recorrido meritorio que no condujo, sin embargo, a su posterior consolidación. Esperemos que este libro cuente con la positiva recepción que merece al tiempo que contribuya a impulsar esta área de la sociología. A continuación, nos aproximaremos a los diversos capítulos teniendo en cuenta la clasificación de los mismos que Rodríguez comenta en su ensayo. Pero, antes de ello, nos referiremos precisamente a la imprescindible introducción realizada por este profesor de Sociología y actual director del Centro de Estudios de Cultura, Política y Sociedad (CECUPS) de la Universidad de Barcelona.

Para entender la nueva sociología de las artes, Rodríguez parte de la constatación de que éstas constituyen una práctica ubicua de gran relevancia social. El hecho de que los términos “creatividad” y “creativo” se hayan hecho cotidianos, incluyendo su sentido evaluador, en áreas muy diversas de la cotidianidad es un buen ejemplo de ello. Rodríguez repasa la evolución de la sociología de las artes desde sus inicios ligados a las humanidades y a la filosofía hasta su constitución en una especialidad imbricada netamente en la sociología. Desde las estéticas sociológicas y las historias sociales del arte en buena parte ligadas a los productos artísticos más prestigiosos al interés por estudiar de modo empírico, por ejemplo, aspectos organizativos e institucionales de muy diversas actividades como las que ya hemos adelantado se analizan en el libro que reseñamos.

La presentación de Rodríguez pone de manifiesto los factores que han intervenido en los avatares de la disciplina tanto en el contexto internacional como en el caso español. Es significativo, por citar un caso, que en los años sesenta la financiación estatal de algunas prácticas artísticas y la creación de ministerios de cultura demandara la realización de estudios sociológicos capaces de orientar a las administraciones públicas. De modo destacado, especialmente en los años ochenta, se consolidaron académicamente y sirvieron de inspiración dos líneas de trabajo bien distintas pero igualmente fructíferas como fueron las lideradas por Howard Becker, desde el interaccionismo simbólico, y la de Pierre Bourdieu, desde el estructuralismo genético. Dos paradigmas enormemente enriquecedores que algunos de los autores del presente volumen en ocasiones continúan con mayores o menores matizaciones. En ambas, en cualquier caso, se desborda la indispensable atención por el artista o la obra para tener en cuenta, respectivamente, las redes de cooperación o el estudio del campo artístico; en definitiva, como indica Rodríguez, al espacio de relaciones sociales en los que se genera la obra.

Su introducción, como no podía ser menos en un libro como el que presentamos, dedica un apartado a la sociología de las artes en el mundo hispanohablante en el que se aclaran las razones del retraso que la investigación empírica ha tenido en este ámbito. Pero también otro en el que se explica la aparición de nuevos parámetros de investigación -a veces beligerantes entre sí- y las polémicas suscitadas por los mismos. Mencionemos, por ejemplo, el análisis de los públicos o de los contextos prácticos de uso de las obras. O la atención en los noventa, hacia la capacidad de la producción artística para generar realidades sociales o por la estetización de las mismas en contextos geográficamente situados. Desde luego, la sociología de las artes no podía dejar de tener en cuenta lo globalización. Nos parece conveniente, por último, mencionar la implícita presencia de la teoría del actor-red y la importancia que en ésta toma como actante la materialidad de los objetos; un aspecto que está claramente presente – por ejemplo, las camisetas de fútbol, la conservación de las obras contenidas en los museos, o el uso del hormigón- en varios de los artículos que, brevemente, presentaremos a continuación confiando en suscitar el apetito de nuestros lectores y servir de trampolín para leer este interesante libro.

MATERIALIDAD Y AGENCIA DE LAS OBRAS

Comenzaremos nuestra presentación haciendo referencia a un artículo relacionados con el arte actual: “Cómo se evalúa el arte contemporáneo: los criterios de calidad artística del Consejo de Artes y Letras de Quebec” de Marián Misdrahi y “Materiales para una nueva sociología de las artes” de Fernando Domínguez Rubio. Este último trabajo, analiza cómo dos tipos de objetos –los “dóciles” y los “rebeldes”- influyen en las formas institucionales y organizativas del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA). Este caso pone de manifiesto situaciones novedosas de gran calado que el arte moderno y, sobre todo, contemporáneo se está viendo obligado a afrontar. No es la menor, desde luego, que quede en entredicho la capacidad del museo –que le legítima como tal- de preservar la conservación, e inteligibilidad, de las piezas que alberga. Es decir, precisamente, lo que se considera habitualmente como su razón de ser. Homenajando quizá a la noción de “obra abierta” con la que en 1962 Umberto Eco sintetizó las dinámicas del arte de vanguardia, Domínguez resalta cómo las obras de arte son susceptibles siempre de cambios por lo que concierne a su interpretación como a los cambios materiales que pueden afectar a su sentido. La dificultad de conservar la pintura al óleo, quizá la más prototípica de los museos, constituyó siempre un desafío para la conservación museística que, en el primer tercio del siglo XX, consiguió convertir a este tipo de piezas en “objetos dóciles”, es decir, define Domínguez, aquellos que ocupan diligentemente las posiciones-objeto que les han sido asignados facilitando su inteligibilidad y clasificación. Sin embargo, como indica, una obra “es inseparable de su circunscripción material” (95). De ahí, la pertinencia de proponer el concepto de “objetos rebeldes” para aquellos que no sólo se resisten a cumplir a aquellas expectativas sino que, al mismo tiempo, obligan a los centros museísticos a replantearse cómo aquéllos deben ser clasificados y conservados. La obsolescencia de materiales modernos como, por ejemplo, el látex en una obra de 1969 de Eva Hesse, o diversos mecanismos de reproducción en obras de videoarte como las que inauguró en 1993 Nam June Paik obliga a replantear tanto sus formas de conservación, clasificación y reproducción, como incluso a crear nuevos departamentos de investigación, o a cuestionar las jerarquías existentes entre comisarios y conservadores.

Misdrahi se ocupa el sistema de evaluación de las artes en una institución de Quebec. Su estudio de campo le permite establecer una serie de tipologías resultantes tanto de la

identificación de criterios de calidad artística como de los mecanismos evaluativos que llevan a cabo los jurados al otorgar becas de creación. Éstas juegan, a su vez, un destacado papel en la siempre difícil consolidación de una carrera artística y en la adquisición del carácter de profesional. Misdrahi contextualiza, además, que la financiación pública representó en 2006 un promedio de casi el 80 de los ingresos de los artistas visuales de aquel territorio. Obviamente, esta cuestión plantea el tema de la autonomía y libertad de los artistas así como definición misma de esta figura. ¿A quién puede considerarse como artista profesional? Analizando las formas de justificación de las posiciones de los miembros del jurado Misdrahi identifica una lógica de evaluación *formal*, básicamente estética, y otra *sustantiva*, en la que se incorporan aspectos de tipo social como edad, género o número de subvenciones obtenidas anteriormente. A partir de ahí, la autora establece una serie de categorías con las que son, de hecho, evaluadas las trayectorias artísticas de arte considerado contemporáneo mostrando –en lo que Rodríguez denomina una sociología posbourdiana de la evaluación artística– la importancia de distintos argumentos usados tales como la originalidad, la autenticidad o la coherencia.

Claudio Benzecry escribe “Objetos, emoción y biografía o cómo volver a amar la ópera y las camisetas de fútbol”. Esta llamativa equiparación tiene en común el modo en que “los objetos ayudan a dar forma a las identidades, las acciones y la propia subjetividad” (59) convirtiéndose en poderosos lazos con los que se conforma el gusto. La compenetración entre objetos y sujetos propicia que cuando los primeros cambian –ya sean auditorios de ópera o diseño de atuendos deportivos– los segundos desarrollen estrategias para reestabilizar los réditos identitarios que aquellos les proporcionaban suscitando un peculiar tipo de apego emocional. Benzecry propone una alternativa teórica en la que se defiende el carácter dinámico de los objetos así como su capacidad de generar representaciones culturales cuya estabilidad es siempre relativa. Pueden pasar de determinada estabilización a su desestabilización y posterior recomposición. Esto es, buscando un ejemplo fuera del texto que comentamos, algo que sería interesante, por ejemplo, observar en relación a la catedral de Notre-Dame y su incendio de 2019. Benzecry muestra cómo la ópera en cuanto espectáculo de fuerte connotación trascendente está ligada al modo en que los propios seguidores se perciben a sí mismos. Los aficionados son los mediadores que hacen que la música perdure. Pero con la crisis económica de 2001 desaparecieron solistas internacionales de las temporadas musicales bonaerenses. El autor identifica varias estrategias con las que los fans intentaron reestabilizar el papel que la ópera jugaba en sus vidas: intentos de recuperar la ópera tal como era, deriva hacia la audiofilia o movimientos hacia el circuito secundario. Con mayor presencia en el imaginario popular, también una camiseta de fútbol ayuda a configurar identidad y puede adquirir dimensiones totémicas. Por ello, cuando las camisetas cambian queda en cuestión su autenticidad tanto como la de los seguidores. El problema central cómo sintetiza el autor es: “¿qué sucede cuando cambia uno de los elementos estéticos centrales de un objeto cultural que fue central en la generación del apego emocional a éste?”. En la respuesta a esta cuestión, el autor muestra la importancia de los relatos y de las interacciones que los sujetos realizan. Estabilizaciones que tienen en buena medida carácter temporal y dotado de ambigüedad; cierres temporales, señala citando a Ernesto Laclau

En “Dispositivos en la sociología de los mercados del arte: los catálogos de subastas”, Marta Herrero plantea la importancia en el cálculo del valor del arte de los catálogos como

herramienta promocional. También en este caso, un tipo de objeto como los catálogos tiene capacidad actante de acuerdo con la teoría del actor-red sin desprestigiar, por ello, la teoría de Bourdieu sobre los campos artístico y cultural plasmada especialmente en *Las reglas del arte*. Sin embargo, Herrero considera que la consideración del *habitus*, como mecanismo principal de la realización de elecciones, deja en un lugar pasivo a las obras de arte, cuya materialidad tiene, por el contrario, un papel decisivo en el cálculo del valor. Pues bien, retomando la teoría de del actor-red de Latour, Herrero considera que ha de tenerse tanto la intervención de los seres humanos -incluyendo la insistencia bourdieuana de la competencia entre los mismos- como la de los dispositivos de mercado. Entre estos, como centro del artículo, los catálogos de subastas. El artículo analiza las herramientas de promoción de las casas de subastas, a saber, emplazamientos de venta y catálogos, teniendo en cuenta, los distintos tipos de capital y el análisis de las posiciones en este peculiar campo del mercado del arte. El artículo muestra de modo convincente el influjo de los catálogos sobre la conducta y la percepción de los posibles compradores.

El título del artículo de Matías I. Zarlenga plantea directamente su tema de investigación: “Escenarios creativos: la incidencia del lugar en los procesos de creatividad cultural urbana”. Se propone, además, ofrecer una teoría capaz de clarificar “invariantes que estructuran las dinámicas de interacción social específicas en las que se define la creatividad cultural y cómo afectan y son afectadas por el lugar” (337). Teniendo en cuenta la noción de procesos de creatividad cultural de Randall O, Zarlenga propone los conceptos operativos de “rituales de creatividad”, “Marco creativo” y “escenario creativo”. Analiza diversos casos de creación artística en el barrio de Poblenou (Barcelona) elaborando una tipología de escenarios creativos cuyas características divergen en función de ser escenarios abiertos, cerrados o disonantes así como de los marcos creativos más experimentales o más profesionales que constituyen. La tipología que propone el autor aspira a “entender mejor la compleja dialéctica entre interacción social, lugar y creatividad cultural” (357). No es poco.

PRÁCTICAS COLECTIVAS DE CREACIÓN

En “El *habitus* en la danza: las habilidades sociales y artísticas de un ensayo” Dafne Muntanyola-Saura se propone “explicar cómo funciona un ensayo de danza como práctica artística y social” en su contexto de producción (141). Muntanyola aporta un estudio empírico microsociológico concluyendo que en los procesos decisivos que se toman en un estudio de danza “emergen principios de organización social basados en la intersubjetividad y la interacción” (142). Los cuales no se limitan al ámbito lingüístico sino que incluyen también la interacción recíproca a través de la mirada y del cuerpo. En efecto, afirma, sin expectativa de reciprocidad no existe interacción real entre sujetos. El estudio de danza es un marco en el que se toman decisiones artísticas y se constituyen *habitus* que se transmiten a través de la acción. Muntanyola tiene en cuenta, además de otros autores, los trabajos de Alfred Schütz (1971) esenciales en el análisis de la práctica musical al tiempo que propone conceptos como “marcaje”, o “agarre” en los que el tiempo actúa como base de la interacción cara a cara. Detalla como el *habitus* de una compañía de danza está ligado a habilidades sociales que implican la fisicalidad, la escucha y la musicalidad.

De modo interdisciplinar en “Representaciones de lo incierto: arte, astronomía y materia oscura”, Paola Castaño desarrolla la confluencia de prácticas artísticas y preguntas artísticas en torno a la denominada materia oscura. El arte es concebido como un proceso ligado a prácticas

en algún caso institucionalizadas como la de los premios internacionales VIDA, de 2014, sobre la investigación artística de la vida artificial. El artista coreano Yunchul Kim, por su parte, realiza obras sobre la materialidad fluida del universo en las que se pregunta por la polaridad existente entre control y caos. Junto con el astrofísico Jaime Forero, la historiadora Lucía Ayala su colaboración se opone al papel subordinado que el arte suele tener en la visualización de datos científicos animando a replantear los análisis sociológicos sobre las relaciones entre ciencia y arte.

PROCESOS Y DINÁMICAS DE PRODUCCIÓN

En “La creación cultural en los campos de la alta cocina: los casos de Nueva York y San Francisco”, Vanina Leschziner sintetiza un extenso trabajo de campo llevado a cabo en las dos ciudades citadas que nos permite comprender las diferencias entre los estilos culinarios de ambas localidades. Leschziner combina la teoría de los campos de Bourdieu, que nos permite estudiar su estructura interna y límites externos, con los estudios organizacionales. Lo hace, además, proponiendo los conceptos de *campo culinario* (39) y de *modo de producción cultural* (49) cuya concreción en la alta cocina tiene que tener en cuenta aspectos como la importancia del chef, el sabor como valor fundamental en juego (*enjeu*) el modo en que las normas permiten el intercambio de conocimientos y el hecho fundamental de que la creación culinaria es una “actividad necesariamente comercial” (50). De singular importancia resulta la atención que los chefs muestran tanto a sus pares como a sus potenciales clientelas.

Cristián Martín Pérez-Colman estudia en “Rock y creatividad: los Beatles y la fórmula generadora del rock discográfico en los años sesenta” el establecimiento del rock discográfico como campo de producción cultural, pudiendo considerarse *Sargeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (1967) como momento paradigmático de esta constitución. Pérez-Colman da cuenta de la importancia en el cambio de las formas de consumo del paso del single al Long Play; especialmente cuando éste adopta, como en el título mencionado, carácter “conceptual”. Se pasaba del disco como objeto de consumo rápido a un objeto apreciado en función de su valor artístico. *Algunos* discos pasaban a legitimarse como “obras” artísticas. La evolución tecnológica contribuyó a la constitución de este campo cuya característica central es la construcción de “*géneros musicales basados en el sonido grabado*” (270). También en el caso de este artículo el marco teórico bourdieano se complementa con la teoría del actor-red – especialmente la dimensión tecnológica- y con la importancia de la justificación artística en Richard Peterson. El análisis de la evolución de las formas de trabajo de los Beatles resultará interesante no sólo para sus seguidores sino también como caso de las formas de colaboración entre músicos, ingenieros y productores y la modificación de sus posiciones estructurales.

Tampoco está exento de ambición el trabajo “El clásico literario y la desconocida importancia de las expresiones indécicas” de Álvaro Santana Acuña en el que presta atención al *desarraigo* como factor importante en la constitución de una obra artística como clásica. Se refiere con ello al modo en que un “objeto cultural trasciende su contexto original de producción y cómo el contenido del objeto es apropiado por actores y organizaciones ajenas a dicho contexto” (113). Santana trata de modo extenso un tema que Karl Marx apenas, aunque con considerable interés, mencionaba en alguna de sus esporádicas alusiones al mundo del arte: ¿cómo es posible que una obra se consolide como canónica más allá de su contexto de producción? Para ello, Santana incide en la importancia de las expresiones indécicas en la vida cotidiana, como cuando hablamos de un “espectáculo dantesco”. Con ello, se crean “patrones

de significatividad compartidos socialmente que trascienden el contexto original de producción de obras literarias” (115). El uso de una expresión indécica –por ejemplo, “quijotesco”– permite su reconocimiento colectivo más allá de fronteras nacionales o culturales. En su artículo, propone la diferenciación entre las nociones de significatividad y significado aplicándolas, como estudio de caso, a la novela de Gabriel García Márquez *Cien años de soledad* en la que identifica cuatro patrones de significatividad entre los que nos limitaremos a mencionar aquí, a modo de ejemplo, la experiencia vivida como capacidad que los receptores usan para aludir a acontecimientos personales y de actualidad.

INTERRELACIONES ENTRE EL ARTE Y OTRAS ÁREAS DE LA VIDA SOCIAL

Recordemos la Facultad de Ciencias de la Información (UCM) en la que se desarrolla la película *Tesis* (1996) de Alejandro Amenábar. Un marco excelentemente elegido para desarrollar la siniestra y claustrofóbica trama. Puede ayudarnos a comprender el irónico título del ensayo de Eduardo de la Fuente: “Aprender a amar el hormigón: el campus brutalista como problema organizativo, material y estético”. Pese a las apariencias, también los edificios pueden ser considerados como “constructos sociales en flujo” (309) en los que puede estudiarse la interacción entre arquitectura y vida social. De la Fuente muestra en su trabajo la complejidad y evolución de los significados que se han dado en relación al hormigón, especialmente en la denominada arquitectura brutalista. Entre ellos, el modo en que en la vida organizativa se da en este tipo de arquitecturas que suscitan “asociaciones emocionales, estéticas y políticas” (313) poco halagüeñas; en buena medida porque sirven como metáforas de modos de pensar rígidos. El autor repasa la literatura sobre este tipo de estilo en el que un pensamiento utópico –algunos campus universitarios construidos en las afueras de las ciudades pueden servir de ejemplo– ha pasado a ejemplificar distopías en las que se asientan el desasosiego, la frialdad y el aislamiento de la actividad ciudadana. Algo que sucede, como señala Zygmunt Bauman y nos recuerda el autor, en un momento en el que frente a la pesadez y la monumentalidad se prefiere lo líquido y flexible.

Uno de los tópicos más consolidados en las creencias colectivas sobre el trabajo artístico es el del valor de la autonomía. El prototipo del artista bohemio e incomprendido que malvive a costa de la persecución de su vocación se repite incansablemente en el cine. Ignacio Farías nos ofrece un trabajo empírico desde una perspectiva muy distinta: “Heteronomía y necesidad: el ensamblaje de proyectos para concursos de arquitectura”. Un concurso supone la evaluación por parte de un jurado y, si gana, el desarrollo de un proyecto que se tiene interés en realizar. Farías se propone en su trabajo investigar “cómo se practica y fabrica la competencia en los concursos de arquitectura” (265). Los jurados están obligados a fundamentar razonadamente sus decisiones. Farías sostiene, al contrario que otros estudiosos, que la participación en concursos obliga a los arquitectos a depender “de actores y factores externos” (266) lo cual incrementa la heteronomía. En el caso de un concurso, los arquitectos intentan restablecer la condición heterónoma de la arquitectura teniendo en mente no, como es habitual en otros casos, a un cliente sino a un jurado. El alto nivel de incertidumbre al que deben enfrentarse encuentra mediadores a los que los pretendientes pueden recurrir ya sea en las bases del concurso, en maquetas del entorno urbano o en rumores y especulaciones. Los esfuerzos realizados se mueven, como sagazmente observó Aristóteles en su *Retórica*, en el terreno de lo posible y de la persuasión. Algo que, como muestra Farías, se hace patente en todo lo que concierne a la entrega y forma de presentación del proyecto.

La tensión entre autonomía, compromiso y sustento se hace también patente en el artículo

de Marisol Facuse M “La compañía Jolie Môme: sociología del trabajo artístico en el teatro militante”. La autora, de modo alternativo a la percepción habitual, analizó en un extenso trabajo de campo de tres años la creación de dinámicas colectivas surgidas en la interrelación entre militantes y artistas en la que éstos evitan su instrumentalización por los primeros. Al mismo tiempo, Facuse investiga sobre los vínculos creados en una compañía fundada en los años ochenta, incluyendo aspectos como la división del trabajo, lazos personales, y modos de funcionamiento colectivo como la toma de decisiones. No se trata, por otra parte, de limitarse siguiendo a Becker a los aspectos organizacionales sino también al tránsito de la producción a la interpretación y, con ello, en la relación con el público incluyendo el intento de romper la barrera imaginaria entre actores y público conocida como “cuarta pared”. El artículo afronta también temas de tipo económico entre los que resulta enormemente interesante la pretensión de alcanzar ingresos dignos eludiendo los regímenes de subvenciones establecidos estatalmente.

Como conclusión, nos encontramos con un volumen en el que se dan la mano enfoques novedosos, ambiciosos e interesantes. Esperemos haber abierto el apetito hacia su lectura. Los diversos autores ya están realizando grandes aportaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles (1990) *Retórica*. Madrid: Gredos.
Bourdieu, P. (1995) *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
Latour, B. (2008) *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial.
Weber, M. (2014) *Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Madrid: Tecnos.

Rafael GARCÍA ALONSO,
Universidad Complutense de Madrid
rgarc01@pdi.ucm.es