

La balsa de piedra

Revista de teoría y geoestrategia iberoamericana y mediterránea



La balsa de piedra, n.º 3, abril-junio 2013, p. 3.

ISSN: 2255-047X

"Contra la cultura (estatalizada)"

"Against the (statalized) culture"

José Andrés Fernández Leost

Resumen: Este artículo reexpone y analiza el ensayo que el académico francés Marc Fumaroli dedicó a principios de los años noventa a la institucionalización política de los contenidos culturales llevada a cabo en el siglo xx. Pese al tiempo transcurrido, creemos que el libro, titulado *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, conserva su frescura intacta. El trabajo se centra en la puesta en práctica de las llamadas políticas culturales, oficialmente inauguradas con la creación del Ministerio de Asuntos Culturales en 1959 dirigido por André Malraux. Sin embargo Fumaroli no se restringe a estudiar la naturaleza y evolución de este Ministerio, sino que rastrea sus precedentes históricos e identifica los textos y momentos políticos en que fraguó la ideología que va a dotarle de justificación. Esta amplitud de miras permite que su diagnóstico rebase el caso francés y pueda aplicarse a todo país occidental, o cuando menos europeo. Se trata pues de un ensayo que, pese a abordar cuestiones artísticas, está planteado desde un planteamiento histórico y teórico político, que no oculta los presupuestos liberales de los que parte. No es de extrañar que una de las primeras conclusiones a las que se llega acuse el carácter dirigista de las políticas culturales. Ahora bien, lejos de ser criticable, la "impureza teórica" que revela el punto de vista de Fumaroli no solo tiene el mérito de explicitarse desde el principio, sino que acaso se manifiesta como la más adecuada para observar el peculiar acoplamiento entre los planos administrativo y artístico que viene produciéndose en el seno de los Estados europeos desde principios del siglo xx.

Palabras clave: Cultura, Estado de cultura, Ministerio de Cultura, Marc Fumaroli, Europa, liberalismo.

Abstract: This article analyzes and re-exposes the essay that French academicist Marc Fumaroli dedicated, at the beginning of the nineties, about the institutionalization policy of cultural contents carried out in the twentieth century. Despite the time that has elapsed, we believe that the book, entitled *The State cultural (essay on a modern religion)*, it retains its freshness intact. The work focuses on the implementation of the so-called cultural policies, formally inaugurated with the creation of the Ministry of Cultural Affairs in 1959 directed by André Malraux. Fumaroli however is not restricted to explore the nature and evolution of this Ministry, but traces its historical precedents and identifies the texts and political moments in concocted the ideology that justifies it. This breadth allows that its diagnosis exceeds the French case and can be applied to any Western country, or at least European. It is a test that, despite addressing artistic matters, is raised from a historical and theoretical political approach, which did not hide the liberal budgets that part. It is not surprising that one of the first conclusions reached acknowledged the dirigist nature of cultural policies. However, far from being criticized, the "impurity symbiosis" that reveals the point of view of Fumaroli not only has the merit of being explicit from the beginning, but that it might perhaps manifest by itself as the most suitable to observe the peculiar coupling between the administrative and artistic levels taking place in the heart of the European States since the beginning of the twentieth century.

Keywords: Culture, State of culture, Ministry of culture, Marc Fumaroli, Europe, liberalism.

I. La democratización de la cultura o la erradicación de la generosidad

Fumaroli inicia su texto con una reflexión introductoria "*Il mondo nuovo*", realizada desde el presente. Trata de tomarle el pulso a las políticas culturales en Occidente, denunciando el batiburrillo de asuntos que caen bajo tal rótulo. En efecto, tanto el diseño del ocio de masas como la gestión de obras artísticas aparecen mezclados en un mismo dominio político-administrativo. Ahora bien, la crítica de Fumaroli desborda el ámbito ministerial, llamando la atención sobre la deriva estatal hacia un discurso que recurre a la dimensión cultural para justificar su función, o cuando menos para engalanarla. Sin embargo estas tendencias, fruto del impulso cultural oficialmente activado a mediados del siglo XX no ha desembocado en la irrupción de una pléyade de artistas incontestables, sino que, antes bien, ha conocido la proliferación de una jerga conceptual que presenta productos culturales bajo el formato de "espacios", "acciones" y "eventos". La conclusión de nuestro autor, que tendrá ocasión de razonar más adelante, es que nos encontramos ante el resultado de un programa de democratización cultural impuesto por decreto.

Sería erróneo interpretar la consideración negativa que a Fumaroli le inspira dicha democratización presuponiendo que sus juicios se emiten desde un ángulo elitista o encastado. Acaso la lectura más adecuada sea la inversa, siempre que partamos de una definición de la democracia de corte liberal. Una de las líneas de argumentación más reiteradas sobre las que el autor fundamenta su análisis acude precisamente a la idea de liberalidad, análoga a la de generosidad, la cual resulta imprescindible para entender el significado moral de las democracias europeas. En este sentido, la comparación con la democracia estadounidense funciona como un criterio eficaz para calibrar, en términos culturales, el lugar en el que nos

encontramos y las tareas a afrontar. De hecho, este ejercicio es necesario a fin de constatar el contraste que cobran los regímenes demoliberales a ambos lados del atlántico. La particularidad estadounidense, según sostiene Fumaroli, radica en haberse constituido desde su origen como una democracia moderna, en un momento que coincidió históricamente con la consolidación en Occidente de la epistemología científico-positiva y la economía de mercado. Se trata de un entorno en el que triunfa el pensamiento pragmático y utilitario, levantado sobre el tratamiento cuantificado de la realidad. La libertad aparece asociada a la apertura que dicha visión acarrea, puesto que nadie queda excluido de contribuir a la prosperidad, incluso en beneficio propio. Adviértase que dicha participación, inherente al carácter abierto del modo de vida en ciernes, es entendida aquí en términos de competición deportiva. En cambio, los regímenes europeos, aun habiendo propiciado dicho estado de cosas, detentan un pasado histórico no democrático, pero cargado de enseñanzas que conviene conservar. Fumaroli condensa estas enseñanzas en lo que denomina nobleza del *espíritu* (o, si se prefiere, del *ingenio*), como moral de la generosidad. Así, el valor de las repúblicas modernas estribará no solo en preservar este espíritu de los antiguos, sino en propagarlo a toda la sociedad, de modo que la cancelación de los antiguos privilegios no consistirá tanto en suprimirlos cuanto en hacerlos igualmente accesibles. De acuerdo con este razonamiento, las naciones europeas y, en particular, el sistema francés, habrían estado en disposición de integrar el principio de la liberalidad como virtud cívica en la imperante filosofía utilitaria. Francia desaprovecharía su oportunidad pese al buen precedente que supuso la III República (1875-1940), un periodo al que Fumaroli, según veremos, volverá una y otra vez, como verdadero símbolo de excelencia cultural –fruto, y esto es lo esencial, del sistema público de enseñanza.

El desacierto francés, extensible a la Europa continental, residió en desestimar la relevancia del libre comercio, restringido en el Antiguo Régimen a un juego lucrativo deshonesto, pero que a partir del siglo xix, lejos de ganar prestigio como arte liberal, continuará percibiéndose como un asunto opuesto a la lógica de la democracia. Tal equivocación se verá agravada con la emergencia del discurso totalitario, cuyo enaltecimiento de la voluntad de poder, aderezado de una edénica ideología igualitaria, acabará seduciendo a la clase política e intelectual. A principios del siglo xx, el advenimiento de la sociedad de masas, resultante de la revolución demográfica que produjo la industrialización, corre parejo al establecimiento de un nuevo estilo de hacer política, caracterizado por el uso de las nuevas tecnologías audiovisuales. Pese a que las muestras más abusivas de este proceder quedan desacreditadas tras la II Guerra Mundial, sobrevive una vocación política de control mediático, que se nutre de los modernos códigos propagandísticos, situados a medio camino entre el marketing publicitario y la arrogancia intelectual. Dicha vocación, centrada en principio sobre el dominio de la información, terminará afectando ante todo al mundo artístico-cultural, cuyo poder simbólico -siempre, dentro los lindes de la esfera europea- ha ido aumentando hasta convertirse en el estandarte ideológico del Estado.

Quizá no sea improcedente reinterpretar el planteamiento de Fumaroli en términos gramscianos. Bajo esta óptica, la legitimación del Estado se habría robustecido durante la segunda mitad del siglo xx en virtud de su conquista de la hegemonía cultural, logro al que en primera instancia habrían contribuido los gestores culturales tanto como los propios artistas. El concepto de hegemonía cultural, teorizado por el filósofo marxista A. Gramsci, hace referencia a la prevalencia, en el marco histórico del conflicto inter-clasista, de un sistema de creencias, ideas o valores sobre otros. La propuesta no anula el esquema de pensamiento marxista, donde el factor económico determina el discurso ideológico, siempre que el economicismo ceda paso a un planteamiento explicativo más combinado. La singularidad del caso que presenta Fumaroli

estribaría, según nuestra lectura, en la explícita agenciación por parte del Estado de la ideología cultural, mediante la creación de un Ministerio a su cargo.

Dejando ahora de lado las cuestiones de génesis (a las que se volverá más adelante), no hace falta insistir en el carácter intervencionista del proyecto, llamado a cumplir conforme al discurso socialdemócrata un papel de legitimación estatal. Ciertamente, el modelo de convivencia de la Europa de postguerra, caracterizado por la intervención económica del Estado, encontraba justificación en su contribución a la justicia y cohesión social, ejercido a través de la redistribución de la riqueza. La tesis que proponemos sugiere que el intervencionismo económico vino acompañado por un intervencionismo cultural encaminado a consolidar, cuando no a sacralizar, la imagen del Estado. No olvidemos cómo uno de los argumentos tradicionales para justificar la presencia e incluso explicar el origen del Estado -vale decir, del poder político- acudía a la participación divina (“*por la gracia de Dios*”), por lo que no puede sorprender que el espacio artístico cumpla, como religión sustitutiva, una función análoga. El tema cobra densidad debido no solo a las contradicciones internas del Estado social, sino a los interrogantes que genera su viabilidad futura. Desde un punto de vista económico, el dilema procede de la tensión entre la espontaneidad de la inversión privada frente a la programada racionalidad estatal, dirigismo que tiene, entre sus objetivos, garantizar las condiciones de acumulación del capital. Ahora bien, sin perjuicio de las dudas que sobre este punto se ciernen en torno a la acción de Estado (de eficacia o de legitimidad), su presencia salvo hipótesis anarquista no está en juego -dicho de otro modo: es algo más que simbólica-, conclusión que no puede aplicarse con la misma rotundidad sobre el campo cultural.

Probablemente el origen de problema resida en la reconfiguración política que a partir del romanticismo experimentó la noción de cultura, cobrando un siniestro un perfil excluyente, nacionalista e identitario, fácilmente amoldable a las corrientes ideológicas del siglo xx. El resultado de esta tortuosa concepción desemboca, en el caso europeo, en la formulación de una “tercera vía” cultural, distanciada a partes iguales tanto del modelo capitalista como del comunista, pero que no hace sino reunir -a juicio de Fumaroli- lo peor de los dos sistemas: una suerte de capitalismo de Estado reflejado en un entretenimiento de masas al servicio del poder. A fin de eludir a toda costa la mentalidad utilitarista, las políticas culturales han heredado pautas de funcionamiento totalitarias, pero que promulgadas en un contexto socio-económico consumista han acabado recurriendo a un lenguaje *creativo* calcado de las técnicas de reclamo comerciales. Con todo, la mayor mezquindad de esta tercera vía estribaría en su apelación a la democratización de la cultura, cuando realmente privilegia y protege a un pequeño sector subvencionado en el que al cabo se confunden funcionarios y artistas. Y ello no solo en detrimento de una cultura alejada de planteamientos audiovisuales, sino de un modelo de enseñanza orientado a la formación espiritual liberal, esto es, disciplinada y sensible, de la que brotan las verdaderas obras de arte. En definitiva, el desarrollo de la industria cultural se habría compaginado con el asentamiento de la hegemonía doctrinal de la izquierda, a expensas de un concepto de cultura como *cultura animi* (o enriquecimiento del alma).

II. Antes del diluvio

Expuestos los principios de su enfoque, Fumaroli se dispone, en la primera parte de su texto, a examinar los momentos fundacionales que afianzaron la situación institucional en la que nos encontramos actualmente. Como es sabido, el primer Ministerio destinado en exclusiva a la gestión de asuntos culturales se crea el 3 de febrero de 1959, mediada la IV República francesa. Bajo su estructura se aglutinaron las competencias de Bellas Artes y de Cine, extraídas

respectivamente del Ministerio de Educación y de Industria. A su cabeza se situó André Malraux, novelista, resistente tardío, intelectual y tremendo mitómano, quien tras las II Guerra Mundial ocupó la extinta cartera de Información en el gobierno del general Ch. de Gaulle, y fue posteriormente responsable de la propaganda del RPF. Resulta bastante cómico constatar cómo una figura tan fabuladora -hasta el punto de adornar su expediente militar, inventarse heridas de guerra, por no mencionar sus juveniles aventuras arqueológicas por el Reino de Saba- fue la primera en desempeñar dicho cargo público con rango ministerial. Su misión, consistente en hacer aplicar el derecho de todos los franceses a disfrutar de las obras de arte de la humanidad, adolece sin embargo del peligro de confundir la invitación al goce con la imposición del gusto. He aquí la semilla del terror cultural, trasunto del terror intelectual que sobrevolaba el ambiente académico.

No obstante, para entender correctamente su naturaleza es preciso desplazarse temporal y geográficamente a la Prusia decimonónica de Bismarck, cuna de la *Kulturkampf*. Fumaroli traza el perfil de un estadista de acentos totalitarios, inspirado en las prácticas despótico-ilustradas de Federico II tanto como en las aportaciones del marxismo relativas al poder estatal. Benevolente con el nacionalismo sentimental de los primeros románticos, repudia la deriva que este movimiento toma en el pangermanismo de Bismarck, producto de una racionalización perversa del mismo. Una suerte de “romanticismo racionalizado” desde el que se arremete, en forma precisamente de lucha cultural, contra la Iglesia católica, en función de una estrategia política que aspira a desplegar el control del Estado sobre la educación, las costumbres y, en última instancia, la conciencia. No carece de interés advertir que Fumaroli subraya la coincidencia de este proceso al del establecimiento del Estado de Derecho. Así pues, la *Kulturkampf* promovida en la Prusia bismarckiana se nos aparece como el primer modelo de articulación del Estado cultural, del que la administración francesa se sirvió, justamente en un momento en el que a efectos de la descolonización se reducía su presencia exterior.

En este contexto, Fumaroli se detiene en un pequeño libro, *La República y las Bellas Artes*, fechado en 1955, esto es, inmediatamente antes de la creación del Ministerio de Cultura, y firmado por la funcionaria Jeanne Laurent, subdirectora de Teatro en la dirección general de Artes y Letras del Ministerio de Educación Nacional, y figura a la que concede -cuando menos por lo que respecta al ámbito de la gestión cultural- la misma relevancia que a André Malraux. Con ello, Fumaroli sitúa el manejo del mundo del teatro en la primera línea del debate, habida cuenta de la repercusión que tuvo la política de descentralización teatral iniciada por Laurent. Sin embargo, el atractivo de su obra no radica a juicio de nuestro autor en este aspecto, sino en el de su vituperio a la III República, tachándola de estéril a nivel cultural -la expresión precisa es: “desierto cultural”-; crítica que acabó convirtiéndose en lugar común de la progresía intelectual francesa. El limitado papel que jugó la III República en la promoción artística proporciona a Fumaroli la ocasión perfecta para defender la idoneidad del liberalismo político, tanto menos dirigista cuanto más próximo se esté del comercio cultural. Su razonamiento no solo se apoya en la efervescencia artística del periodo; los hechos le valen para demostrar el papel básico que, como contrapeso, corresponde a la educación pública nacional.

En efecto, sostener que la III República fue un periodo estéril resulta equivocado a la luz de la extraordinaria producción cultural que arrojaron tales años, precisamente los mismos en los que florecieron nuevos estilos como el *Art Nouveau* y el *Art Déco*, se consolidó el naturalismo en la novela o el impresionismo en la pintura y emergieron, ya a principios del siglo xx, las vanguardias artísticas. La inhibición estatal respecto a los asuntos culturales no habría sino estimulado el ingenio, vivificado el espíritu transgresor (no subvencionado) y animado el

mecenazgo privado. En compensación, debe subrayarse el esmero con que se cuidan los temas relativos a la instrucción pública y la universidad, verdaderas joyas de la corona de la administración republicana y fuentes -insistimos- de un nervio creador ajeno a una “voluntad de cultura” institucionalizada. La III República se aparta no solo del rumbo dirigista que adoptará el Estado francés a partir de la segunda mitad del siglo xx, sino que asimismo supone un giro de los procedimientos propios del Antiguo Régimen.

En este punto, no obstante, Fumaroli rescata dos categorías antiguas que a su juicio merecen perdurar: la de la diversidad en los gustos, resultantes de la pluralidad -gremial o familiar- inherente a la sociedad civil o cuerpos intermedios; y la de *conveniencia*, principio clásico que habría de presidir tanto la composición interna y armoniosa del objeto cultural como su disposición social. Pero, en lugar de conservar estas ideas, el Estado contemporáneo habría recogido la inclinación escrutadora del Antiguo Régimen -redoblada por una concepción centralista del gobierno-, combinándola con las pocas comedidas tendencias que van abriéndose paso con la estética moderna. Lo más penoso de la cuestión estriba en la institución de este talante como telón de fondo del arte oficial actual, en contraste otra vez con la moderación característica de la III República. Fumaroli, en debate todavía con el texto de J. Laurent, establece aquí una distinción elemental entre el plano del arte académico y lo que denomina el “arte de meditación”, cuya conjunción está condenada a perjudicar a ambos ordenes. Tales consideraciones dan pie para que, más adelante, se detenga en aquellos años fundamentales -década de los treinta y principios de los cuarenta- en los que germinó la ideología del Estado cultural, etapa forzosamente coincidente con el proceso que atestiguó la estetización de la política.

III. 1936-1942: Años/Artes marciales

En este sentido, el autor realiza un pertinente ejercicio de contraste, muy revelador, entre las políticas culturales aplicadas en la última fase de la III República, concretamente, durante el Gobierno del Frente Popular (1936-1939), y las aplicadas durante el régimen de Vichy, entre los años 1940 y 1942. Sin negar el abuso que el Frente Popular sometió al concepto de cultura, Fumaroli -en sintonía en esta ocasión con J. Laurent- presenta una opinión bastante favorable de sus dos máximos responsables políticos (Leo Lagrange, secretario de Deportes y Tiempo Libre, y Jean Zay, ministro de Educación Nacional y Bellas Artes), debido a la atemperada concepción sobre tales cuestiones que acreditan sus ejecutorias. A J. Zay se le debe la reforma acometida en el campo de la educación en 1937, en virtud de la cual se estableció la obligatoriedad de la enseñanza hasta los 14 años; a su vez, en ese mismo año, se organizó desde su Ministerio la Exposición Universal. En ambos casos, tal es el veredicto de Fumaroli, se aprecia en la gestión un acento dirigista que no obstante viene compensado por la propensión racionalista y moderada de Zay, suspicaz -dicho sea de paso- ante las incitaciones de las vanguardias, a la que tilda de “tenebrosas y bizantinas”.

En cambio, el régimen de Vichy acusará una notable simpatía en torno a las actividades culturales, reflejada en un programa entusiástico de explícita ascendencia marcial. La tesis de Fumaroli cobra aquí enjundia al identificar en la ideología cultural de Vichy la raíz del discurso que fundamentará la creación, casi veinte años después, del Ministerio de Cultura. Precisemos que los perfiles de esta ideología se trazaron entre 1940 y 1942, esto es, durante aquel periodo en el que, pese a las condiciones del armisticio de 22 de junio de 1940, la zona libre francesa goza de cierto margen de autonomía y cabe matizar el grado de colaboracionismo de algunos de sus representantes con el III Reich. Sirvan como ejemplo de esta cesura la trayectoria de los

llamados vichysto-resistentes, la creación de la Organización de Resistencia del Ejército francés, tras la ocupación alemana de la zona libre (11 de noviembre de 1942), o el auto-hundimiento de la flota francesa en Tolón el 27 de noviembre de 1942. Tal y como nos explica Fumaroli, la Escuela de cuadros, instaurada en Uriage en 1940, encarna la voluntad política de recurrir a la cultura como aspecto principal para la formación de las nuevas élites. Bajo los auspicios del Ministerio de Guerra y la Secretaría General de la Juventud, su fundador, el capitán de caballería Pierre Dunoyer de Segonzac, se hizo rodear por una serie de intelectuales más o próximos a la Revista *Esprit*, liderada por Emmanuel Mounier, filósofo católico y multiculturalista *avant la lettre*. En conjunción con este emplazamiento, Fumaroli subraya asimismo la relevancia que tuvo la asociación “Joven Francia” auspiciada igualmente por la Secretaría General de la Juventud, y el magisterio de Mounier, e igualmente limitada a apenas diecisiete meses de vida. En estas experiencias nuestro autor contempla el primer ensayo general de lo que advendrá a partir de 1959.

La hipótesis sugerida no deriva tan sólo de argumentos genealógicos –una proporción considerable de colaboradores y condiscípulos de dichos movimientos reaparecerán como figuras eminentes en la Francia cultural de la V República, tanto como sesentayochista (Hubert Beuve-Méry, Jean Marie Domenach, etc.). El postulado nuclear de Fumaroli se centra en el calado y alcance ideológico de lo entonces predicado, esto es, en la consolidación de un discurso de signo totalitario, al confundir lo privado con lo público y girar reiteradamente en torno al propósito de la “voluntad de cultura”. Así, recurre a dos textos elaborados en la órbita indicada, fechados en 1941. El primero de ellos, de carácter anónimo, pero probablemente escrito por Paul Flamand (fundador de la prestigiosa casa editorial Seuil), delinea un programa de acción cultural en el que las bellas artes se confunden con los buenos sentimientos, adecuadamente encauzados mediante tópicos y consignas propagandísticas. Dos rasgos marcan esta manera de entender la cultura: su vinculación a aspiraciones emancipadoras y su enaltecimiento a la naturaleza, próximo al ecologismo, pero que bebe de fuentes medievales y mitos bucólicos, y contribuyen a apuntalar una visión orgánica de la sociedad.

El segundo texto, debido a la pluma de E. Mounier, abunda en una concepción colectiva de la cultura, administrada políticamente. Lejos de interpretarse como una actividad privada, de enriquecimiento personal, esta pasaría a convertirse en materia de formación común, encaminada a constituir un “hombre total”: bajo esta lógica late el objetivo, tanpreciado a comunistas y nacionalsocialistas, del “hombre nuevo”. En todo caso, la principal aportación práctica de Mounier reside en su propuesta de crear un red de centros culturales (Casas de cultura se llamaban entonces) prontas a dispensar un adiestramiento paralelo, cuando no sustitutivo, al proporcionado por las universidades. Se trata de un proyecto emparentado al discurso que Heidegger pronunció en su toma de posesión del rectorado la Universidad de Friburgo en 1933: *La autoafirmación de la Universidad alemana*. El propósito, común a ambos filósofos, pasa por romper con la separación entre el trabajo y el ocio, la razón y el sentimiento (incluyendo en esta noción el aspecto sensorial-motriz) o, vale decir, entre el aprendizaje y su exhibición. De acuerdo con esta mentalidad, Mounier esboza un programa de estudios culturales precursor del que, al parecer de Fumaroli, se ha establecido oficialmente en la actualidad, según un planteamiento que no invita precisamente al ejercicio de la memoria, ni requiere contar con un entorno reservado, propicio a la lectura y la reflexión (verbigracia, bibliotecas).

IV. El totalitarismo intelectual

El repaso al período de esplendor de las ideologías totalitarias, coincidente con el de la gestación de las líneas maestras de las políticas culturales, nos sitúa en una posición privilegiada para comprender el clima intelectual que caracterizó a la Europa de postguerra. Bien es cierto que, ya en 1936, Jean Paulhan había descrito en *Las flores de Tarbes* sus síntomas fundamentales, cuando menos en lo concerniente al campo artístico, englobándolas bajo la expresión de “terror en las letras”. Eminencia gris del mundo literario francés, Paulhan fue uno de los impulsores, junto con André Gide y Gaston Gallimard, de la NRF (redactor jefe y posteriormente director de la misma), a quien se le atribuye la corrección de estilo del *À la recherche* de Marcel Proust. Su obra anticipa la tendencia dominante durante la segunda mitad del siglo xx, consistente en extirpar el recurso “burgués” a los lugares comunes, teorizada más adelante por Roland Barthes en *El grado cero de la escritura* (1953). Paulhan previno en contra de tales inclinaciones, insistiendo en la importancia de los lugares comunes como categoría literaria esencial. Con ello, no se trataba de vindicar el género costumbrista, cuanto de advertir que solo a través del uso y exploración de aquellos es posible acceder al motivo de la ficción, a su trasfondo y razón de ser. Fumaroli no duda en acoger esta mirada toda vez que conecta con su modo natural de entender el arte, dimensión que aspiraría a derrotar al tiempo. A su vez, subraya la complicidad entre la avanzada óptica neutral, futura ideología oficial del arte, y su recepción por parte de un público acrítico, “de encargo” a quien se exime de pensar por sí mismo, dada precisamente la elaborada sofisticación del producto cultural, capaz de hacerlo por nosotros.

El campo está pues abonado para la fértil instauración del Estado cultural. Antes de describir su rendimiento, y examinar los frutos de dicha cosecha, Fumaroli ahonda en la contribución de los llamados intelectuales -entre los que Malraux es fiel exponente-, en la consolidación de tal estado de cosas. Particularmente nuestro autor observa cómo ciertos autores (Antoine de Saint-Exupéry, Jean Guéhenno, Gaëtan Picon) plantean, en relación con la cultura, una distinción elitista, artificiosa y constantemente reiterada entre la clase intelectual y el resto de los mortales. Lo bochornoso del asunto reside en la supuesta barrera que se derivaría del privilegio sensitivo (y, por ende, epistemológico) del que gozarían los primeros, gracias al cual detentarían una extraordinaria facultad de experimentar sensaciones sublimes vedada a los segundos. La benevolencia a la que de inmediato se entregan los intelectuales, apelando a una redistribución universal de la cultura destinada a paliar la desigualdad manifiesta, no solo no compensa sino que acentúa el tono petulante de una distinción que jerarquiza grados de sensibilidad entre los humanos. Lo más grave, con todo, no es que los intelectuales se arroguen las credenciales del buen gusto, cuanto que supediten el desarrollo del juicio artístico a una formación cultural determinada, es decir, ideológicamente sesgada. Por lo demás, el fundamento de tal enfoque, haciendo tabla rasa de nuestras capacidades cognitivas, desconoce la existencia de nuestra predisposición natural hacia la estética.

En este clima, abiertamente anti-liberal, es en el que A. Malraux despliega una actividad encaminada, precisamente, a romper las presuntas fronteras entre el hombre corriente y la clase intelectual, sin poner en cuestión su condición de avanzadilla, vanguardia del hombre nuevo: por-venir. El mandato de Malraux, según lo presenta Fumaroli, pasa por traducir a programa político el “*evangelio gnóstico*” contenido en las páginas de su última novela, de carácter autobiográfico, *Los nogales de Altenburg*. Entroncando con la doctrina herética del cristianismo gnóstico, según la cual la salvación del hombre se logra a través del conocimiento, ahora, el nuevo clero de iniciados que conforman los intelectuales, tiene por humilde misión salvar a la humanidad (“masa en retaguardia”) haciéndola obligatoriamente partícipe de la sabiduría que se alojaría en las obras de arte. La novedad que introduce e instituye Malraux estriba en el recurso a las imágenes como instrumento didáctico primordial. Al contrario que los

libros, con los que nuestro flamante ministro no cuenta, las imágenes poseen la doble virtud de resultar fácilmente digeribles y de activar nuestras emociones elementales, convirtiéndolas, en conjunción con el sonido, en un medio idóneo para orquestar babilónicas ceremonias festivo-comunales (no hay más que pensar en un concierto de rock o en una rave).

Este mismo talante se desprende de la visión del último intelectual/burócrata que invoca Fumaroli: Gaëtan Picon. A la cabeza de la dirección general de Artes y Letras del Ministerio de Malraux entre 1959 y 1966, tuvo ocasión de poner en práctica su concepción organicista de la cultura, inspirada en la noción de religión civil propuesta por Rousseau, concediendo un papel prominente, por razones de *caridad* laica (hoy diríamos, solidaridad) a las élites intelectuales. Promotor de las primeras Casas de la cultura francesas, Picon no oculta su propósito de que estas acaben ocupando, en la estela de lo enunciado por Mounier, el lugar de los liceos y universidades. Este es el panorama en el que nos encontramos recién estrenado el Ministerio, en un contexto político -recordémoslo- marcado por la Guerra Fría y la supremacía en Europa de un pensamiento izquierdista, respaldado por esta misma clase intelectual, plenamente convencido del advenimiento de un futuro redentor que dotará retrospectivamente de sentido al curso de los acontecimientos históricos.

V. Hacia el hedonismo consagrado

¿Qué rumbo enfila a partir de entonces el Ministerio? La respuesta de Fumaroli no puede ser más irónica. Pese a las sublimes pretensiones catequizadoras, acomodadas por encima de dictados mercantiles, un balance expeditivo nos sitúa ante un organismo que sirve de “comité de empresa [pública] encargado del tiempo libre”. El Estado abastece de modo serial al ciudadano con distintas ofertas para el esparcimiento masivo, apropiadamente programadas por los gestores culturales. Para captar la gravedad del asunto se hace preciso no reprobar tan solo el aspecto frívolo de la cultura administrada (aquello que la acerca al entretenimiento capitalista), pero tampoco únicamente su dimensión religiosa. El problema se presenta en la confusión de planos que justamente propicia el Estado cultural, conformando un hedonismo sagrado, en el que -pese a ser su demiurgo- ni siquiera Malraux se reconocerá. Esta confusión de planos, fuente como decimos del hedonismo cultural, culminará en mayo del 68, símbolo de una nueva manera de entender y administrar el ocio, no ya como momento de descanso -aun narcótico-separado del trabajo, sino como dimensión asimismo integrada en la propia vida laboral: un *ocio perpetuo* teorizado por Herbert Marcuse y Guy Debord, y que actualmente conserva su vigencia.

Para explicar cómo hemos llegado a este punto, Fumaroli acude de nuevo la evolución experimentada en el teatro, insistiendo en la relevancia determinante de la política descentralizadora que sobre este ámbito diseñó Jeanne Laurent. Esta vez nuestro autor se remonta a 1913, año en el que se fundó la sala del Vieux-Colombier, de mano de Jacques Copeau, actor, escritor, director y crítico cultural, que también anduvo detrás del grupo inicial de la *NFR*. La argumentación de Fumaroli pasa por constatar cómo existió un tiempo en el que las tendencias culturales apuntaban hacia otras direcciones, alejadas prudentemente tanto del vanguardismo como de la prestidigitación tecnológica. Ciertamente, el “espíritu del Vieux-Colombier” se inspira en el magisterio del empresario ruso Serguei Diaghilev, renovador de la escena de la danza, a través de la compañía de *Ballets rusos*, quien persigue realizar producciones en línea con la noción de wagneriana de la obra de arte total (*gesamtkunstwerk*). En todo caso, la labor de Diaghilev -estrechamente vinculada al país galo- no pretendió rebasar sus dominios naturales, ajustando el impulso innovador a la estricta circunscripción artística.

Así lo entendieron igualmente en el Vieux-Colombier, según se desprende de lo enunciado en el cartel de inauguración del teatro el 15 de octubre de 1913, en el cual se apelaba a la recuperación de obras clásicas; o en el texto del mismo año firmado Copeau: *Un essai de rénovation Dramatique*.

Nos encontramos, pues, ante una disposición abiertamente opuesta a la propaganda cultural (valga recordar el explícito rechazo a la politización del arte manifestada por la NFR) que, pese a nadar contracorriente, logrará una buena recepción -oficial y popular- hasta mediados del siglo. En este contexto se establece, bajo el magisterio de Copeau, el llamado Cartel de los cuatro, asociación en la que cuatro directores de escena (Jouvet, Dullin, Baty y Pitoëff) discípulos de aquel, orquestan una estrategia artística y comercial común. La alianza no es tan consistente como para hablar de una misma concepción estética, sin embargo sí que cabe identificar una sensibilidad similar que concede una importancia nodal a los textos, no opera según doctrinas prefijadas y desconfía de la conciliación entre la libertad artística y la estabilidad material, ante todo de la obtenida a golpe de subvención pública. Reconoce Fumaroli que es en este contexto cuando se pone en marcha su tan denostada descentralización, si bien de lo que entonces se trataba era de expandir la mentalidad del *Cartel* por toda Francia, en virtud de unos principios que todavía en los años cincuenta informaron al superior de Jeanne Laurent, Jacques Jaujard, cuando decidió remplazarla, nombrando en su lugar a Jouvet, y situándole pues al frente del proceso de descentralización dramática (un día antes de su muerte...).

No obstante, era ya demasiado tarde; el espíritu clásico del Vieux-Colombier, que tan bien reflejan las consideraciones de Charles Dullin en sus *Recuerdos*, animando a emular las enseñanzas de la tradición -imitar no lo hecho, sino el talante de búsqueda-, perdía fuelle ante el discurso marxista, en el que, frente al goce tildado de *pequeñoburgués* del público debía prevalecer el objetivo de la concienciación de clase (de la clase universal obrera), un adoctrinamiento de aliento historicista (concienciación obrera) teorizado por Althusser, ejercido por los partidarios de Brecht y administrado por personajes como Jean Vilar -figura díscola, desventurado discípulo de Dullin, según Fumaroli, aunque resulte más preciso tratarle de aventajado. Fundador del célebre Festival de Avignon, Vilar (famoso por demás al proponer ya a finales de los años setenta que el Estado reserve un 1% de sus presupuestos a la partida de Cultura) fue nombrado en 1951, por recomendación de J. Laurent, director del *Théâtre National Populaire*, cargo que desempeñó, no sin inyectarle su buena dosis de ideología socialista (ante todo durante la guerra de Argelia), hasta 1963, año en el que pasó a dedicarse de pleno a la gestión del festival que había creado.

Con todo, Fumaroli identifica en el pequeño Festival Universitario de Nancy, constituido en 1962 y promovido por el entonces proto-doctor en Derecho, Jack Lang, la genuina encarnación de la ruptura con el sello del Vieux-Colombier, y el símbolo definitivo del clima cultural contemporáneo. En el estudio de la evolución del Festival de Nancy, descubre un patrón, estudiado por el sociólogo estadounidense Daniel Bell, que ilustra con nitidez el modelo institucional que ha terminado por cristalizar. De acuerdo con este patrón, todo producto cultural ideado en clave vanguardista y contestataria gana puntos para su posterior integración en la cadena del ocio masivo. El esquema muestra el alcance fagocitador del sistema de libre mercado, pero a su vez desvela los puntos comunes entre ambas lógicas, unidas por su disposición al hedonismo. Nancy, sumergida en la atmósfera contracultural procedente de Estados Unidos (Woodstock, Greenwich Village, etc.), patrocina una nueva bohemia, que caracolea bajo la estela del 68, hasta quedar oficialmente institucionalizada en 1981, cuando Jack Lang es nombrado ministro de Cultura. Esta explicación cierra el circuito argumental de

Fumaroli, al poner de manifiesto la doble naturaleza, elitista y consumista, que caracteriza a la ideología cultural, avergonzadamente comercial (dualidad que el sistema de entretenimiento de masas estadounidense, bien orgulloso de sí mismo en su decidida falta de pretensiones, se evita). Más adelante, Fumaroli retomará de nuevo la transparencia del modelo estadounidense, alabando la impudicia de la ciudad de Las Vegas, cuya obscenidad recreativa no engaña a nadie, en contraste con la recatada, pero al cabo hipócrita, oferta cultural europea, que enmascara bajo la etiqueta de calidad y distinción un bochornoso sentimiento de superioridad, debido a que por debajo del motivo “democratizador” -eufemismo de “comercialización” pública- su concepción originariamente elitista de la cultura posee un alcance lucrativo menor. No puede por lo demás ser de otra forma, al estar destinada al consumo interno de una “pequeña multitud privilegiada”, la ciudadanía europea, de tendencias un tanto arribistas, afanosas por emular la fina pose de la clase ociosa de principios del siglo xx (estudiada por Thorstein Veblen) y sabiamente dirigida por el compás administrativo de los jefes de turno.

El anterior análisis permite a Fumaroli situarse en un ángulo privilegiado para contrastar la confusa ideología cultural de raigambre europea con el concepto clásico de cultura, que se remonta al significado de *colere* (cultivar y, por extensión, construirse un hogar cerca del cultivo: trabajar la naturaleza para habitarla). Lamentablemente, el concepto al que remite la ideología cultural contemporánea conserva poco de su sentido original. De hecho, según observa Fumaroli, el concepto que manejan los tecnócratas así como los artistas de nuestra época estriba en una especie de cruce empobrecido entre la *Kultur* del romanticismo alemán y la concepción académica que instauran los etnólogos a finales del siglo xix. La noción resultante exalta el sentido identitario de las naciones y eclipsa al tiempo toda referencia a la naturaleza humana, cuya misma realidad -portadora de un conjunto de propiedades universales- queda puesta en entredicho. No puede extrañarnos por tanto la indeterminación que la cultura adopta en su aspecto oficial, al promover la producción artístico-nacional tanto como la defensa de sus manifestaciones foráneas, esto es, étnicas.

El prestigio que paralelamente adquiere el término *creación*, forjado en el interior mismo del circuito de conceptos que remueve la idea de cultura, no viene a mitigar, sino a reforzar la ambigüedad de las políticas de “acción cultural”. Coincidiendo con el ocaso de las religiones y la sublimación del arte como ámbito secular sagrado, la actividad del artista recibe un estatuto divino, haciendo de él un sacerdote laico, o más bien gnóstico, que le coloca, junto con los intelectuales y los gestores, en primera línea del frente ideológico. Especial consideración merece la categoría en la que, como vemos, se instalan ya burócratas y políticos, investidos igualmente del halo de creadores, en tanto que erigen direcciones, departamentos y cargos públicos dedicados a la cosa, emulando el fructífero espíritu de los artistas: apuntalan un puente que conecta la creación gnóstica con la voluntad de poder. Este fenómeno ilustra un nuevo modo, ahora orgánico y socialmente tolerado, de “estetización de la política”, cuyo ejercicio ya no se restringe de forma individual al líder del partido, sin que ello implique todavía su extensión al conjunto de la sociedad. Mediado el siglo xx, aún nos encontramos a mitad del proceso de democratización cultural, pero en cualquier caso ya puede darse por periclitada aquella acepción clásica de la cultura, unida a la labranza, a la relación reglada del hombre con la naturaleza que, interiorizada espiritualmente, desemboca en la *cultura animi* de que habla Cicerón: un enaltecimiento de las facultades intelectivas del hombre. Precisamente, son estas facultades las que la ideología cultural, fundamentada sobre la influencia de las imágenes y un tratamiento escenográfico de la educación, son incapaces de desarrollar, al contrario de lo que logra una educación literaria (en el sentido más amplio de esta expresión).

VI. La consolidación del proteccionismo cultural

Tal institucionalización de la cultura ha repercutido pues, externamente, en el diseño de los planes de educación, pero también internamente, en la única labor connatural que, en relación a la cultura, cabe solicitar según Fumaroli al Estado: la conservación del patrimonio artístico. No obstante, antes de detenerse en estas cuestiones, Fumaroli insiste en que, lejos de constituir un factor coyuntural, pre-institucional, el carácter totalitario del Estado cultural permanece activo, debido singularmente al cometido de Partido Comunista Francés -deslumbrado por el papel asignado a la Cultura en el sistema soviético y la labor del Comisario de Instrucción Anatoli V. Lunacharski-, cuyos miembros por cierto se acomodaron con bastante facilidad, cuando menos por lo que toca a este ámbito, en el aparato administrativo gaullista, burgués por antonomasia. Su ascendencia es determinante para comprender la doble naturaleza de la política francesa, entre comercial y elitista, sin terminar de ser ninguna de las dos, ante todo debido a su beligerancia frente al capitalismo estadounidense. Ahora bien, es preciso contextualizar la influencia de Partido Comunista recordando que los acuerdos Blum-Byrnes (a la sazón secretario de Estado estadounidense), firmados en 1946, reabrieron la importación del cine estadounidense, prohibido en Francia desde 1939, fijando una cuota anual de proyecciones, cuyos efectos pusieron a la defensiva al sector cultural francés. Hay que tener en cuenta que, en términos económicos, los acuerdos eran sumamente beneficiosos para las arcas francesas, al aprobar un ventajoso préstamo concedido por Estados Unidos y quedar condonada una parte de su deuda respecto a este país. No obstante, tanto para los sindicatos como para el Partido Comunista, la contrapartidas culturales suponían una afrenta imperialista (llegándose a hablar de una segunda ocupación) a combatir. De hecho, poco después de la firma de los acuerdos y fruto de la presión ejercida por el gremio audiovisual, se crea el Centro nacional de cinematografía, con la misión de defender las producciones nacionales. Nace así el proteccionismo de tinte cultural.

Pero la refriega no acaba aquí: el rechazo a los acuerdos se intensifica en un periodo en el que se fragua el clima de la Guerra Fría y el gobierno francés se desprende de la colaboración comunista que, en forma de ministros, se había integrado en él hasta 1947. Finalmente, y mediando una manifestación convocada en enero de 1948, en septiembre de ese mismo año se consiguen revisar los acuerdos, limitando la presencia de films estadounidenses y estableciéndose un impuesto sobre el precio de las entradas que repercuta en un fondo de desarrollo de la industria cinematográfica –soporte de aquí en adelante del sistema de subvenciones al cine francés. Pero el combate que se está librando por debajo de este proceso, incluso más allá de conflicto ideológico de bloques que lo enmarca, es, al parecer de Fumaroli, de índole estético, vista la competencia de las producciones estadounidenses y su respaldo a una dramaturgia que recoge el legado clásico de los “lugares comunes”. En efecto, nos encontramos en los años dorados del cine clásico, derivado -y esto es lo más mortificante- de la tradición artística y narrativa europea, a menudo de forma directa, vía exilio, frente al cual los ensayos vanguardistas tan solo pueden sobrevivir a golpe de ayudas públicas. Ayudas que, cerrando el círculo, garantizan los burócratas izquierdistas cálidamente guarecidos en el comfortable sistema político francés, sin renegar un ápice de su discurso marxista, cuyo espíritu como subraya Fumaroli ni siquiera se disuelve “*al gozar del lujo*”. Y todo al cabo para acabar replicando, ya bajo la era de J. Lang, las mismas técnicas de marketing procedentes de la otra orilla del Atlántico.

En efecto, durante la década de los años ochenta, se asiste a una reprogramación de la política cultural, aplicando precisamente sobre el único ámbito que había quedado libre de

experimentaciones (el patrimonial: museos, monumentos y bibliotecas) patrones publicitarios, de difusión audiovisual, ajenos a su naturaleza. Así es como se inicia la metamorfosis de tales instituciones en parques de atracciones, a imagen y semejanza de unos grandes almacenes, inundando sus espacios de auriculares y pantallas informativas, los cuales, dispuestos en serie para la pedagogía en masa (en conexión, advierte Fumaroli, con el motivo serial, repetitivo, del *Pop Art*), adquieren mayor atención y protagonismo que las obras en sí. Es asimismo a finales de los años setenta y principios de los ochenta cuando la Dirección del Libro y la gestión de la Biblioteca Nacional, núcleo del *ocio estudioso* que nuestro autor defiende, pasan a depender del Ministerio de Cultura, y el sector se ve inmediatamente envuelto en un torbellino de festivales, ferias y premios absolutamente contrario al estado de silencio, soledad y recogimiento que exige la lectura. Bajo este clima, la gestión del patrimonio, legataria de una disposición más serena y menos activista de la política cultural, tampoco ha podido hurtarse de la corriente transformativa. Así, la labor de los profesionales, según expone Fumaroli, formados tanto en el Instituto francés de restauración de obras de arte, creado, en 1977, como de la Escuela nacional de Patrimonio, de 1990, refundidas en 2001 bajo la denominación de Instituto nacional de Patrimonio, debe atenerse a una interpretación amena del pasado, según dicta la estrategia de la industria del entretenimiento.

VI. El paraguas de la *moderne*

Ya se ha indicado cómo esta mentalidad, en su versión europea, orientada básicamente a la satisfacción de las distracciones elegantes, deriva de una ensalada de propósitos contrapuestos, a la que contribuye -y esto es capital- una explotación del concepto de modernidad, al que a partir de determinado punto el Estado cultural acude sistemáticamente como pretexto para acreditar su cometido. Se trata de una degeneración causada por su uso político, previo acondicionamiento ideológico. Para explicar este proceso, nuestro autor se remonta a la célebre querrela del siglo xvii entre de los antiguos y los modernos, evocando la fábula que Jonathan Swift recrea en *La Batalla de los libros*: las arañas, emblemas de la modernidad, se ufanan de sus habilidades geométricas y su genio compositivo que extraen de su interior; las abejas en cambio, como símbolos de la antigüedad, se sirven de la naturaleza para elaborar su miel. La querrela, todavía vigente a día de hoy, exprimió en su tiempo el talento de ambos bandos, obligándoles a pulir sus argumentos y a enriquecer sus producciones, al punto de robustecer el ideario artístico de dos visiones contrapuestas. De este modo, el concepto de lo moderno se dotó de un programa estético, esbozado impresionistamente en la obra de Baudalaire, tanto como en sus *Salones*. La crítica a la modernidad no se produce, extemporáneamente, desde la óptica de los antiguos -obsoleta incluso para las figuras más reaccionarias, quienes, como es el caso de Joseph de Maistre, no pueden sino incorporar la mirada moderna a su pensamiento, aun a título antitético. El declive del concepto de modernidad se origina, a juicio de Fumaroli, en cuanto se asocia a la idea de progreso, se empantana en el caudal de las nuevas ideas socialistas, para finalmente diluirse en el momento en el que el discurso político, desde los primeros compases del siglo xx, lo absorbe, apropiándose de su significado.

El momento decisivo en el que política y arte se fusionan a través de la electrizante corriente de lo moderno, defendiendo una posición de tierra quemada en relación a toda tradición y pasado, se sitúa en el periodo de entreguerras, en el que se da vida a la forma más acabada y genuina del pensamiento totalitario. Fumaroli, centrado en el examen de las instituciones culturales sobrevenidas en la segunda mitad del siglo, detecta los ecos de esa misma pulsión en la aproximación pública al arte moderno, reflejada en la creación y gestión de los museos de arte contemporáneo y, particularmente en el caso francés, en la reacción ante el desplazamiento del

eje artístico acontecido en aquel entonces, de París a Nueva York. En efecto, con el llamado expresionismo abstracto, representado en la escuela de Nueva York (entre cuyos miembros figuran Jackson Pollock, de Kooning y Rothko), la metrópoli estadounidense hereda el espíritu de las vanguardias históricas y, con él, el título de capital cultural mundial. La retrospectiva organizada en el MoMA en 1969, por Henry Geldzahler “*New York Painting and Sculpture. 1940-1969*”, simboliza este traspaso de poderes, en un momento por cierto en que el *Pop Art* ya ha tomado el relevo estético (sobre tal desplazamiento, que no solo implica una traslación espacial, sino también temporal se ocupó Serge Guilbaut en: *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*).

Francia, herida según Fumaroli en su amor propio, tanteó recuperar su puesto, valiéndose de las ardidés de Malraux. En 1963, el intrépido ministro se lleva a la *Giaconda* de visita a Washington, presentándosela bien emperifollado a los Kennedy; un año después, impulsado por el mismo ánimo grandilocuente envía la *Venus de Milo* a Tokio. A estas demostraciones de fuerza simbólica le suceden, durante de la década de los años setenta un conjunto de iniciativas destinadas a que Francia rivalice en modernidad con Estados Unidos, las cuales, en lugar de ofrecer propuestas artísticas alternativas mimetizan las tendencias vanguardistas neoyorkinas, como ilustra la exposición organizada en 1972 “*Douze ans d’art contemporain en France*”. La construcción del Centro Pompidou, depositario parisino del arte contemporáneo obedece a igual motivo rupturista, explícito desde su mismo diseño arquitectónico, acristalado, industrial y recubierto por estructuras tubulares (inspirado por el grupo Archigram), que contrasta con la diafanidad de su interior. La ascendencia lúdica del proyecto sintoniza con el clima que va a predominar hasta hoy en el panorama artístico, toda vez que los juegos plagiaros de la postmodernidad, basados en el método sin disciplina de la deconstrucción -esta sí, auténticamente francesa, aun inicialmente avalada en las universidades estadounidenses-, vienen a apuntalarlo. La bufonada tendría su gracia de no ser porque está respaldada por instancias oficiales y, por ende, corre a cargo del erario público.

Dejando de lado sus manifestaciones prácticas, la aportación de Fumaroli sobre este punto estriba en el juicio que le merece lo que denomina “leyenda del arte moderno”. Nuestro autor nos previene acerca de lo absurdo que resulta hablar de una idea de arte moderno, por cuanto el arte es ajeno al sentido histórico y por tanto ni progresa ni retrocede. Este anti-historicismo es una de las tesis fuertes de su enfoque y se opone a la influyente línea de pensamiento iniciada en Hegel, que todavía circula a día de hoy –aun informando la idea de la muerte de arte; es la misma desde la que el historiador Robert Rosenblum planteó en su obra *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico: de Friedrich a Rothko* (1975) el eslabonamiento entre los románticos y el expresionismo abstracto. Pero, según Fumaroli, esta interpretación no le hace sino el juego a la visión más comercial del arte, puesto que es acorde a los mecanismos del marketing y resulta propicia para la cuantificación. Además, y por encima de todo, resultaría no estar fundamentada, tal y como probaría la genealogía clásica de las figuras más relevantes de la vanguardia (Manet, Seurat, Degas, Braque y Picasso). Así, si por modernidad se entiende extraer y plasmar escenas cotidianas de la nueva vida urbana, en rigor no se produce una ruptura tan acentuada, siempre que el ejercicio venga animado por la búsqueda de la belleza. La cuestión es que mediado el siglo, el manantial de los hallazgos, de la -en palabras de Fumaroli- “belleza heroica” de lo moderno, se consumió, pese a lo cual quedó establecida, ya oficialmente, una noción de lo artístico entregada a la actualidad, en su sentido más efímero: esto es, aunque resulte paradójico, en su sentido más historicista, como renegación de lo heredado. Un sentido, hay que recordar, al que no es en absoluto ajeno el discurso teórico-político, abandonado a una filosofía de la historia con punto final. El prestigio que desde entonces goza toda actividad

dedicada a la “creación contemporánea” (convenientemente subvencionada), los obstáculos con que se topó la constitución del Museo d’Orsay, o el desinterés por dotarse de un centro de investigación en Historia del Arte, ilustran, entre otros ejemplos, el cínico y muy postmoderno compadreo entre la industria del entretenimiento, el desarrollo tecnológico y la acción estatal.

VIII. La recuperación de las artes liberales

Llegados a los últimos compases del libro, Fumaroli examina dos ámbitos supuestamente contrapuestos, los de la universidad y la televisión, para mostrar cómo en ellos, pese a no formar parte del marco competencial del Ministerio de Cultura, se reflejan con nitidez los efectos de la ideología estato-cultural. En efecto, en ellos se ha aplicado la misma horma confusionaria, germinada en el núcleo del concepto moderno de cultura, que entremezcla el plano de la instrucción con el del esparcimiento, en detrimento de ambos. El estado de cosas resultante, palpable en la situación presente de la enseñanza, resulta poco edificante: nos encontraríamos en un momento en el que los formatos audiovisuales, orientados a activar nuestras facultades sensoriales, se están imponiendo sobre los canales pedagógicos tradicionales, fundamentados sobre nuestras capacidades intelectivas (imaginación, memoria y razón, de acuerdo a la célebre clasificación del canciller Bacon). El problema -quizá el punto básico del razonamiento de Fumaroli- radica en que un tipo de educación así dispensada, a golpe de alegres estímulos tele-transmitidos (en consecuencia: pre-fabricados), es incapaz de procurar aquel enriquecimiento interior contenido en la idea ciceroniana de la cultura animi. Para reequilibrar la balanza, sería preciso recuperar el estudio de unas humanidades depuradas de la entumecedora sombra científico-social. Esta apreciación no pone en cuestión las aportaciones procedentes de los dominios técnicos, científicos, o aun industriales y económicos; tan solo se limita a postular la necesaria preservación de un campo de estudios desinteresado (vale decir, generoso), centrado singularmente sobre el arte y el pasado, y ajeno pues a la mentalidad utilitarista. De este modo, cabría asimismo reconectar la gestión del Patrimonio con el Ministerio de Educación y aflojar los nudos que ensamblan, en virtud de una misma lógica (contable), cuando no bajo una sola etiqueta o embalaje (turismo cultural), el comercio y el conocimiento. Aspiración no obstante complicada dado el predicamento de los dispositivos audiovisuales -empezando por la televisión- sobre la gestión cultural.

La crítica de Fumaroli no apuntaría aquí hacia el ínfimo nivel de la programación televisiva, ni hacia la reformulación en clave espectacular de la propia información, ni siquiera hacia el empobrecimiento perceptual al que se somete el bisoño telespectador, aquel que no toma distancia respecto de la emisión ni, por tanto, es capaz de reinterpretar sus contenidos. La reprobación principal -o así lo entendemos- viene en cambio determinada por la infiltración de los esquemas audiovisuales, cuya comprensión a menudo no exige por parte de receptor un esfuerzo que logre vencer su apacible estado de poltronería, y que se ha colado por así decirlo de matute, en la órbita de las producciones culturales, inoculando al cabo su idiosincrasia al conjunto de la industria cultural. La proliferación de las pantallas en todo medio cultural -desde el museo al monumento histórico, hasta llegar al domicilio privado, e incluso acompañar en forma de móvil al individuo- consume el ideal democratizador del ministro Malraux, fundado sobre la solvencia simbólica de las imágenes como soporte de la sabiduría humana. Aquí, el juicio de Fumaroli toma vuelo, no sin un punto de engalanamiento, tachando a los nuevos tecnócratas de ingenieros del alma. A nuestro parecer su mayor acierto consiste en haber reflejado el alcance completo de la ideología cultural, cuyo efecto no queda restringido a un orden doctrinal sino que afecta al plano práctico, alterando -y esto es prueba de su éxito- nuestras pautas rituales: museos, auditorios, recintos feriales o cines han desplazado a las

iglesias como nuevos templos religiosos en los que, durante los días de asueto, se congregan las multitudes, huérfanas de significación, para fundar nuevas mitologías –narraciones que suplan la caída de los dioses.

No obstante, el exacerbado sentido histórico que remueve el moderno credo cultural (progresista, bienaventurado y laico) o lo que viene a ser igual, la falta del mismo, despreciando el patrimonio de la tradición, precisamente ceremonial, en el que se cifra el acervo cultural de las naciones y equiparando ficción e historia, fábula y realidad, coloca en una situación de vulnerabilidad al ciudadano cultural, consumidor histórico de sensaciones fugaces. Además, la misma lógica historicista, una vez depurada de su farsa teleológica, habría desembocado en una “metafísica del nihilismo”, genuino ideario de un Estado de cultura aprisionado por la actualidad (las exigencias de la moda), fundamentado en fin en la convicción de que el conocimiento del pasado resulta inútil y solo cabe avanzar apoyados sobre el olvido.

Frente a este escenario, la contrapropuesta (“*el antídoto*”) de Fumaroli pasa por reinstaurar una educación de corte liberal, en su sentido más fidedigno, recurriendo al bagaje que proporcionaban las llamadas artes liberales, empezando por la retórica. Y ello, por cuanto su propósito radica en incitar la vida cívica, activa, del individuo, indispensable virtud del ciudadano republicano, sin necesidad de solicitarle mayores servicios al Estado. La retórica, disciplina orientada a desarrollar la memoria, la invención y la argumentación (análogas a las facultades intelectivas de Bacon, o Huarte de San Juan), se nos aparece así como la piedra angular de un programa de enseñanza llamado a liquidar la distinción entre letras y ciencias, dada su mutua complementariedad. La finalidad estriba en desprenderse de los imperativos de la actualidad, resguardando en cambio un ámbito particular desde el que poder discernir libremente, esto es, libre de presiones externas. Solo así, a la luz de una tal mirada crítica, experimentada en belleza, el conocimiento de la historia recobrará su alcance en relación al arte, reconociéndose en ella aquellos motivos que la atraviesan (los lugares comunes, inagotablemente reformulados), venciendo al tiempo. Desde luego, nuestro autor no es tan ingenuo como para no percatarse de la inviabilidad de su proyecto (cuando menos, en términos maximalistas), lo que no le impide concluir su obra reivindicando el *espíritu* (una Europa del espíritu o del ingenio, opuesta a una Europa cultural), como concepto íntimamente ligado al celo por la verdad e inspirador de los *Studium*, centros de enseñanza medievales inmediatamente anteriores a nuestras universidades. Con todo, el interrogante que formulara Tocqueville en el contexto de su estudio sobre la democracia norteamericana subsiste: “¿cuáles son las posibilidades del espíritu frente a la cultura de masas que engendra la cultura moderna?”.

Notas:

(1) No confundir (no todavía) con los *Cultural Studies* (o estudios lésbico-esquimales, como los llama Harold Bloom) que causarán furor a partir de los años setenta en Estados Unidos.

(2) Desde esta posición enaltecerá a unas “*fuerzas de la alegría*”, que no pueden sino evocar el *Kraft durch Freude* de Goebbels, que -por cierto- décadas después tendremos ocasión de revivir en España, a través del lema/canción *Defender la Alegría* propagada por los artistas de la Plataforma de Apoyo a Zapatero.

(3) Dependiente en primer lugar del ministerio de Información, más tarde del de Industria, para acabar colgando, a partir de 1959, del ministerio de Asuntos Culturales.

(4) Según lo ilustra la siguiente cita a Malraux: “... *no pensamos más que lo que la historia nos deja pensar, y sin duda ella no tiene sentido*”.