

VARIACIÓN UNO SOBRE LA ESPECULACIÓN CULTURAL EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO

Por JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD

Mientras viajaba hacia este Congreso salmantino, atravesando las estepas y campos castellanos, el azar quiso que las noticias de las radios españolas estuviesen ocupadas todo el tiempo del viaje en narrar y documentar el último fraude financiero del momento: el caso Forum Filatélico, acaecido en mayo de 2006. Digo el azar ya que yo acudía a este Congreso de comunicación y cultura a hablar de especulación cultural, un concepto aún con poca circulación en los medios de los analistas. Forum Filatélico era una sociedad de bienes tangibles de carácter artístico o simplemente objeto de coleccionismo, como los sellos de correos, que inducía a los inversores, modestos o no, a invertir en este tipo de bienes, susceptibles de grandes alzas en su cotización, y por ello productores de buenas rentas, superiores a las de los simples capitales financieros, sometidos a mercados mucho más estrictos y variables. Por supuesto quienes invertían tenían pocos o nulos conocimientos artísticos, y el valor de los bienes objetos de sus inversiones lo desconocían. Luego supe que algún pintor amigo vendía casi toda su producción a esta sociedad a través de una galería de exposiciones madrileña; a él le convenía vender toda su producción y a la sociedad también, manteniendo la rueda del negocio especulativo en marcha. No entraremos en las razones de la quiebra que como es sabido siempre suelen ser las mismas: el fraude fundado en el desfase entre los bienes reales y las inversiones. Me reía para mis adentros por el camino, mientras oía la infinidad de necedades que vomitaban las emisoras, dado que yo había sido de los pocos en denunciar la íntima conexión entre fenómenos aparentemente lejanos que se están produciendo ante nuestros ojos como son el expolio del museo de Bagdad o el desmantelamiento de los museos de antropología franceses, cuyas razones últimas residen en la mencionada especulación artística (G. Alcantud, 2000a, 2002). El argumento para el funcionamiento del sistema capitalista es fácil: uno de los sectores de más segura inversión son los bienes escasos, y entre estos los artísticos, y entre los artísticos la arqueología y el arte primitivo. La especulación artística como parte de la especulación cultural es un hecho cierto y comprobado.

I. NACIMIENTO DE LA ESPECULACIÓN CULTURAL CONTEMPORÁNEA

A Marx y Engels, los mayores críticos científicos de la especulación capitalista y descubridores de los mecanismos de la plusvalía, obtenida entre el valor de cambio y el de uso de las cosas, no les interesaba grandemente lo que concernía a la especulación urbanística y sus consecuencias para la memoria de las clases urbanas. Consideraban este fenómeno dentro del movimiento general expropiador del capitalismo, y toda alusión a la idea de propiedad preveían que bloqueaba la aparición de la “conciencia de clase”. El análisis de los movimientos especuladores no formaba parte más que del movimiento general de la economía.

No ocurría igual con el sociólogo que descubriría el valor de la memoria urbana y su relación con los movimientos de expropiación de fincas urbanas en el París de la plutocracia más

despiadada, Maurice Halbwachs. Para Halbwachs la memoria de las clases trabajadoras había de ser tenida en cuenta como un factor más en la geografía de los afectos que jalonaba la aparición de la conciencia social (Halbwachs, 1909; G. Alcántud, 2006a). El proyecto haussmaniano de expropiación del París popular para higienizar social y urbanísticamente y especular financieramente, ha sido hasta el presente el ejemplo típico que explica la apropiación por la plutocracia del centro de las ciudades del mundo europeo (Calatrava, 2006). Hoy, sin embargo, sabemos que la expropiación concierne igualmente al mundo de los afectos, amén de al de la economía.

Un ejemplo, bien elocuente entre muchos, que está en el centro del movimiento especulador tanto urbanístico como cultural contemporáneo aconteció en el centro de París, si bien cien años después de la Comuna, movimiento que una vez finalizado desató el frenesí especulador de Hausmann, y a sólo cuatro de la última revolución parisina de importancia: mayo del 68. Se trataba de eliminar los paisajes urbanos de los afectos bohemios, ligados a los mercados centrales de París, Les Halles, renovados arquitectónicamente paradójicamente por aquel Napoleón III, príncipe de todas las especulaciones, gracias a la construcción de los pabellones modernistas debidos al arquitecto Víctor Baltard. Los pabellones no interrumpieron, no obstante, la vida bohemia que rodeaba a los mercados. Se ha escrito de aquel ambiente: “Esto era un paraíso de bistrot a la vez inconfortables y familiares. Los restaurantes fijaban todavía un menú, sobre una pizarra, con tiza, y se le consumía entre el olor de las cocinas, en la misma mesa que un chofer y una jovencita. Este pueblo menudo se agitaba incansablemente, con una guasa que no era más que de él, y un sonriente mal humor que los tiempos modernos no habían dejado subsistir más que allí” (Juin, 1972:3). Estos eran los mercados alegres, imparables, que habían dado lugar a uno de los volúmenes de los Rougent-Macquart de Émile Zola: *Le ventre de Paris* (Zola, 1974). Este era el París popular, que fue descrito por Zola como una suerte de Babilonia. Se imponía higienizarlo tras el 68, culminando un proceso que no había conseguido plenamente Hausmann expulsando a las clases peligrosas de parte de París. Y sobre todo, como en tiempos del prefecto Hausmann, de especular urbanísticamente, a la vez que se expulsaba definitivamente del centro a la incómoda bohemia, *clase dangereuse* donde las hubiera.

“M. Pompidou –escribieron los críticos de los setenta- se reserva el llano de Beaubourg (el lugar de les Halles) para allí hacer elevarse un monumento a su reinado. Los hombres de dinero se frotaban las manos y obtenían las complacencias de los políticos. He aquí lo que dirá la historia. Y tendrá razón. Tanto más razón cuanto que la destrucción de los pabellones Baltard ha constituido el saqueo de la idea más generosa, la más popular y la más espontánea que había nacido en mucho tiempo: era una animación colectiva, inmediata, colorista. Pero hay gentes que no aman la alegría y la consideran malsana: lo han demostrado en esta ocasión. Todavía un pequeño esfuerzo, señores, para cesar de ser republicanos: la transformación de Sainte Eustache en parking de pago. El altar de Santa Rita no consolará más a la jóvenes putas: servirá de caja registradora. Esta proposición es seductora, ¿no es cierto?, para ser tomada en serio allá arriba, entre los poderosos” (Juin, 1972:4). El relato de aquella desposesión del centro de París fue trazado cinematográficamente en clave de metáfora por el director contestatario Marco Ferreri en la película *Pas toucher a la femme blanche* (1975). En ella se ve cómo el general Custer arropado por la plutocracia se enfrenta en batalla épica a los indios de las praderas. Todo el filme transcurre en el enorme socavón dejado por las excavaciones resultantes de la destrucción de los pabellones Baltard, algunos de los cuales aún se podían apreciar en la película, y donde se pensaban construir las actuales les Halles. En el fragor de esta batalla

pos 68 librada en el centro de París, directa consecuencia del movimiento estudiantil de mayo, se puede observar cómo uno de los asesores del general Custer es el antropólogo comedor voraz de palomitas que todo lo justifica y que en su camiseta lleva el letrero bien evidente de "CIA". Expresión directa de para lo que se pensaba ya entonces servían los antropólogos, en especial los estadounidenses.

Destruído implacablemente lo anterior, ahora estaba vislumbrar el destino de lo nuevo. París, al ser una ciudad que no ha sufrido los zarpaos de las guerras mundiales, y cuyos mayores sustos han sido el vandalismo iconoclasta de 1790 y los *communards* de 1870, y que prefirió entregarse a los nazis a hacer una defensa épica que hubiese afectado ineluctablemente a su bello rostro, ha asumido finalmente, y a pesar de las polémicas circunstanciales, la mayor parte de los movimientos de creación urbanística que han afectado a su epidermis. Por ejemplo, tras la polémica suscitada entre los intelectuales de su tiempo por la torre Eiffel, acabó naturalizándose hasta ser convertida en uno de los iconos por la que es conocida la urbe. Sin embargo, cuando la polémica sobre algunas intervenciones urbanas se extendieron en el tiempo y engrosaron el malestar popular, éstas fueron objeto de la furia destructora. Es el caso del antiguo palacio neobizantino de Trocadero, que fue objeto de todo tipo de bromas por su mal gusto y difícil encaje urbano, lo que llevó a su demolición en 1931, para dar paso al actual, modernista, cuyo destino tampoco ha sido feliz (G. Alcantud, 2006c).

Las reformas abruptas de les Halles estuvieron sujetas a esta dicotomía una vez pasada la polémica inicial. Así el centro Pompidou, mitad biblioteca, mitad sala de exposiciones, erigido al lado de les Halles, tuvo un futuro luminoso, que lo ha naturalizado, añadiéndose a las imágenes más conocidas del París actual, y convirtiéndose en el centro de la ingeniería cultural francesa. El proyecto urbanístico trazado en torno a los antiguos mercados de París era una compleja operación sobre la trama urbana que ponía entre sus objetivos la modernización cultural, adoptando formas vanguardistas en todos los ámbitos para suscitar la admiración, y eludir la polémica, que ya había desatado la destrucción de los pabellones Baltard. De esta manera París competía igualmente con otros centros urbanos de vanguardia como eran el Lincoln Center de Nueva York y el Barbican de Londres, evitando que la herencia parisina se dilapidase completamente como consecuencia de la quiebra habida con de la emigración intelectual francesa durante la Segunda Guerra Mundial hacia Estados Unidos, que había hecho de Nueva York el centro de la vida intelectual y artística mundial desplazando a París mismo (Guilbaut, 1990). La planificación del Centro Pompidou comenzó justo tras la el mayo del 68, tras el ascenso al poder de Georges Pompidou. Siendo ministro de la cultura André Malraux se habían llevado a cabo *Maisons de la Culture* en Grenoble y Amiens, sus más directos precedentes. La idea de combinarlas con centros de las artes estaba igualmente inspirada en el Lincoln Center y en la idea de hacer un centro de estas características en el Londres sur. "Mitad biblioteca, mitad centro de las artes, el concepto de Beaubourg nació en diciembre 1969, bajo la autoridad del presidente" (Silver, 1996:2). Como Silver les ha llamado estos eran los "Pompidou's powers".

Treinta años después les Halles como espacio cultural está bajo el signo de su inutilidad, con la que recuerda periódicamente el tamaño del dislate del poder destruyendo los antiguos mercados parisinos. Las autoridades municipales y estatales se han visto obligadas a llevar a cabo renovaciones diversas en les Halles con el fin de intentar convertirlas en el foro urbano que pretendieron ser, sin la presencia del peligro que suponía para sus proyectos la bohemia. Una suerte de foro pero algo más aséptico que el anterior. Ninguna reforma lo ha

conseguido hasta el presente. Ello hace que el malestar por la destrucción permanezca hoy día, incordiando con su memoria a los gestores urbanos de París. De hecho, reinstalado uno de los pabellones Baltard en el distrito veintiuno de París, la propaganda del mismo enfatiza el carácter vanguardista de estas construcciones modernistas en la época de su construcción, alabadas por Eiffel entre otros. Y se vuelve sobre lo inexplicable de su destrucción. Incluso la prensa dirá en el año 2004 ante la inminencia de nuevas reformas: “Se va a ‘dinamitar’ les Halles. De nuevo. Hace una treintena de años se hizo tabla rasa de los pabellones Baltard y del pasado del corazón nutricio de París. Desde entonces, este barrio de alta frecuentación se mueve entre el disfuncionamiento y la mala reputación. La alcaldía de París pretende ahora reorganizar profundamente el sitio que abriga un gran centro comercial, una de las principales estaciones de transporte urbano de la capital y edificios”. Sin lugar a dudas el lugar está marcado por la malditez de haber destruido un espacio a la vez que un estilo de sociabilidad.

II. ESPACIO PÚBLICO Y CRÍTICA DE LA CULTURA

Jürgen Habermas nos ha legado algunos de los análisis más luminosos sobre las transformaciones en el ámbito de la esfera o espacio público. Éste, surgido con la sociedad burguesa moderna, incorpora no sólo la idea de democracia sino también de “publicidad” y de “opinión pública”, vehiculadas todas ellas a través de la transparencia de la comunicación democrática (Habermas, 1992). En ese espacio público la cultura se ha transformado en un medio de conformación de la opinión y de modelación del poder, lo cual lo hace objeto y sujeto de numerosas sospechas de intentos de control.

Antonio Gramsci, en el terreno de la crítica marxista más o menos heterodoxa, había detectado la importancia de este asunto, englobándolo la lucha por el espacio público bajo el concepto de “hegemonía”. En el combate por la hegemonía insertaba la labor trascendente e insustituible de los intelectuales. La definición de intelectual ha sido sujeto de numerosos análisis. Sabido es que como tales en la acepción moderna hemos de considerar a aquellos sujetos, visibilizados en la segunda mitad del siglo XIX conforme al mundo iba secularizándose, que heredaban en buena medida a los antiguos sacerdotes, cumpliendo ahora la función de dar sentido secularizado a las culturas (G. Alcantud & Robles, 2000c). El carácter profético de estos intelectuales les hizo ahondar en muchas ocasiones en la función crítica. Como Walter Benjamin demostró la “crítica” surgió en el mundo romántico alemán como un signo distintivo de los intelectuales que buscaban desembarazarse de los absolutos. “Ser crítico – escribió Benjamin- significaba impulsar la elevación del pensamiento más allá de todas las ligaduras hasta el punto de que, como por encanto, a partir de la intelección de lo falso de las ataduras, vibre el conocimiento de la verdad” (Benjamin, 2006:52). El mismo Benjamin ha señalado que “la crítica moderna nació de una lucha contra el Estado absolutista”, y en ese combate es donde libró sus primeras armas la intelectualidad. Es más, esa óptica, nacida en Novalis y Schlegel, entre otros, aún vibra en el ejercicio de la función crítica intelectual.

Por supuesto, los partidarios acrílicos del mundo contemporáneo, globalizado y epidérmico, marcado por la efimeridad del consumo en todos los ámbitos, acusan a los críticos de este estado de cosas de “románticos”, catalogación en la que aciertan. Y añaden que “a menos que su futuro se defina ahora como una lucha contra el Estado burgués,

podría(n) no tener el más mínimo futuro” (Eagleton, 1999:140). Esto lo observamos a diario en la adecuación a los media, al mercado y al Estado de la mayor parte de los intelectuales contemporáneos, convertidos por necesidad o por vanagloria en comunicadores y/o opinólogos, adaptados de buena o mala gana a las lógicas del poder. Éstos operan sobre el “sentido” como acción comunicativa colectiva de la sociedad secularizada (Habermas, 1994; G. Alcantud, 2000). En la lucha por el sentido la especulación es un factor más. Los principales recursos para la especulación cultural son los Estados, los media y los mercados, a los cuales andan pegados como una lapa los actuales intelectuales, que algunos llamarían “orgánicos” para continuar con la fraseología gramsciana, temerosos de perder sus privilegios.

De ahí que la crítica de Guy Débord a propósito de la “sociedad del espectáculo” tenga tanta vigencia aún. Débord esbozó hace cuarenta años una teoría del mundo contemporáneo que pasaba por el espectáculo, como un nudo central: “El origen del espectáculo –escribió– es la pérdida de unidad del mundo, y la expansión gigantesca del espectáculo moderno expresa la totalidad de esa pérdida: la abstracción de todo trabajo particular y la abstracción generalizada de la producción global se encuentra perfectamente traducidas en el espectáculo, cuyo *modo concreto de ser* es precisamente la abstracción” (Débord,1999:48). Añadiendo una ecuación veraz, que se va afirmando conforme avanza la economía “desmaterializada”: “El espectáculo es el *capital* en un grado tal de acumulación que se ha convertido en imagen”. Para finalizar, Débord y los situacionistas denunciaban ese mundo-espectáculo, pasivo y acrítico, en estos términos: “El consumidor real se transforma en consumidor de ilusiones. La mercancía es la ilusión efectivamente real, y el espectáculo es su manifestación general” (Débord,1999:58). Esta crítica radical tiene como trasfondo el lenguaje utópico que han preexistido sociedades en las que el espectáculo se ha reintegrado si quiera periódicamente con la realidad, mientras que en las sociedades del presente la fractura se ha abierto de manera permanente, el portador de esa fractura es el consumidor de ilusiones. Y a esta tarea ayudan los “intelectuales” de hoy con su renuncia a la función crítica. En una línea parecida de análisis Pierre Bourdieu ha desvelado el “angelismo” al cual se somete la producción cultural, otorgándosele una autonomía creacional excesiva su juicio. Bourdieu, considera, por ejemplo, que tanto la industria editorial moderna, produciendo *best seller*, como las galerías de arte u otras industrias culturales juegan con un capital simbólico fundamental, consistente en haber conseguido acumular ciertos fondos clásicos e incorporar otros nuevos, mientras que los autores son cómplices de esta situación en la medida en que van “haciéndose un nombre” y luego juegan con la rentabilización de éste y con su consagración pública (Bourdieu, 1998:235-ss). Bourdieu hace mucho hincapié en esta complicidad, y en los mecanismos de comunicación simbólica y rentabilidad económica que ocultan. Que no son otros que los de la sociedad del espectáculo, cuyo centro es la esfera pública.

Que la cultura no ha disminuido su importancia en el mundo del capitalismo tardío nos lo indican infinidad de autores. Muy al contrario. Entre éstos, Daniel Bell enfatizó que al desencantamiento del mundo religioso tradicional le siguió la aparición de cultos separados de la órbita de la religión hegemónicos por la cultura. Si ahora las funciones sacerdotales las cumple el intelectual, la religión lógicamente será sustituida por la cultura, el dominio específico de éste. La cultura tendrá en consecuencia sus cultos y sus centros *culturales*. “En el culto –escribe Bell–, uno se siente como si estuviera explorando modos de conducta novedosos o que hasta entonces eran tabú. Lo que define a un culto, pues, es su exaltación implícita de la magia más que de la teología, del vínculo personal con el gurú o con el grupo, más que con una institución o un credo. El suyo es un apetito de ritual y de mito” (Bell,

1987:162). Marc Fumaroli ha ampliado estos argumentos, sobre la importancia cultural de la cultura señalando que al nuevo culto se le ha considerado productor de “necesidades culturales”. El sujeto u objeto del nuevo culto es la población urbana sobre todo, y en el mismo aparece inserto un amplio abanico, a veces de dudosa adscripción cultural, que va desde los deportes y la televisión hasta la cultura de elite. Incluso un nuevo argot ha surgido unido a este “Estado cultural” presentado como depositario de “nuevo Renacimiento”: “Las obras que este renacimiento planificado enumera orgullosamente por su número y por su impacto no son libros, cuadros, obras maestras, sino “acontecimientos”, ‘acciones’, ‘lugares’, ‘espacios’, y estadísticas de frecuentación” (Fumaroli, 1992:20). Todo esto habría producido la supremacía del “partido cultural”, en opinión de Fumaroli, que considera que la cultura es el mecanismo de amalgamamiento social, en evitación de la fractura de clases, como antaño lo fue para ciertos urbanistas las intervenciones reformadoras de la ciudad. Fumaroli considera iniciador de este “partido cultural” a André Malraux, seguido en las décadas posteriores por Jacques Lang y por Claude Mollard. En este sentido se centra Fumaroli en la crítica del último producto en su tiempo del “partido cultural”: la Biblioteca François Mitterrand. En ella la megalomanía del patrón presidencial habría producido la dispersión de fondos, entre el antiguo asentamiento de la rue Richelieu, una biblioteca de estilo decimonónico, y el actual de Tolbiac, un edificio con toques de futurismo fascista. Hoy el investigador que frecuenta la Mitterrand puede comprobar por sí mismo cuánta razón albergaba la crítica de Fumaroli: salas para lecturas reservadas sin cortinas que eviten el filtrado de los rayos de sol, pero de estética diáfana al gusto futurista; váteres con techos de veinte metros de altura donde el usuario se siente anulado y ridículo haciendo sus necesidades, mientras que previamente ha tenido que aguardar largas esperas porque sólo hay unos pocos para cientos de personas; asépticas cafeterías que ofrecen menús prefabricados, mientras que los bocadillos que llevan prudentemente los lectores deben tomarse a hurtadillas; distancias kilométricas, casi imperiales, entre unos lugares y otros de la biblioteca; entradas y suelos resbaladizos pensados sólo para el lucimiento arquitectónico, que han tenido que ser modificados después de mil accidentes, etc. Es decir, una biblioteca que no fue pensada ni para los ciudadanos y tampoco para los libros, sino en función única y exclusiva de los dos demiurgos de nuestro tiempo: el arquitecto y el político. En éste, como en otros muchos casos, aliados.

Triunfo y miseria de la cultura. Miseria, en la medida en que el “Estado cultural” ha iniciado una singular “guerra contra la cultura” en nombre de la modernidad que él mismo encarna. Ésta guerra tendría diferentes frentes que irían desde la sustracción del patrimonio arqueológico a la destrucción de antiguos museos, pasando por la lucha contra las lenguas clásicas en el bachillerato, el cierre de programas culturales y en general la infantilización y conversión de la cultura y sus manifestaciones en un mundo de representaciones didácticas espectacularizadas, mientras los verdaderos objetos y disciplinas que las sustentan son explícitamente escorados. Todos estos elementos fragmentarios del ataque a la cultura encontraría su soporte unitario en neoliberalismo económico-político, y cuya gestión correspondería unas veces a la derecha política y otras a la izquierda, sin grandes distinciones de fondo (Sargent, 2004). Todo este programa sólo es posible por la capitulación de los intelectuales en el ejercicio de la función crítica, engullidos por una modernidad que impide, por antigua y romántica, su existencia tal como fueron paridos.

III. ESPECULACIÓN CULTURAL Y ANTROPOLOGÍA

Un ejemplo de esta capitulación, y la confusión subsiguiente, es bien actual. Entre el 20 y el 23 de junio de 2006 el presidente francés Jacques Chirac vio cumplido un antiguo sueño que le había inspirado un viejo amigo suyo, fallecido cinco años antes: inaugurar un nuevo museo de artes "primeras", a medio camino entre la antropología y al arte. Jacques Kerchache, el amigo inspirador del proyecto, al que Chirac dedicó grandes elogios en los actos de inauguración, era un mercader de obras de arte primitivo que detestaba a los etnólogos. Chirac empleó con profusión en sus discursos una frase afortunada de Kerchache, "todas las obras de arte nacen libres e iguales, y deben permanecer como tales", para justificar una y otra vez su proyecto de poner bajo la tutela de los comerciantes de obras de arte el arte primitivo. Este nuevo museo, cuyo proyecto ha tardado diez años en materializarse, se había consensuado durante los años de cohabitación entre el derechista Chirac y el socialista Jospin. Ha sido llamado después de no pocas dudas, con el nombre neutro de Musée Quai Branly, en alusión a su ubicación en el muelle de tal nombre, emplazado a las orillas del Sena, cerca de la torre Eiffel, y en evitación de cualquier referencia disciplinar. La prensa que había ocultado durante años la existencia de una fuerte oposición a dicho museo, que suponía el desmantelamiento de tres museos etnográficos de París, el del Hombre, el de Artes y Tradiciones Populares, y el de Artes Africanas y Oceánicas, no tuvo más remedio que reconocer que el Branly, debido a la mano de la vedette arquitectural Jean Daniel, surgía en medio de una cruda batalla entre opositores, generalmente antropólogos, arqueólogos y conservadores, y partidarios, por regla general políticos de todas las tendencias.

Chirac el día de la inauguración, armado de razones de procedencia pseudoantropológica, argumentó ufano: "En el corazón de nuestro devenir está el rechazo del etnocentrismo, de esa pretensión nada razonable de Occidente a llevar él sólo el destino de la Humanidad. Está igualmente el rechazo de este falso evolucionismo que pretende que ciertos pueblos estén fijados en un estado anterior de la evolución humana, que sus culturas llamadas 'primitivas' no valgan más que como objetos de estudio para un etnólogo o, a lo mejor, para fuente de inspiración del artista occidental. Estos son prejuicios absurdos y chocantes que deben ser combatidos. Porque no existe jerarquía entre las artes como no existe jerarquía entre los pueblos. Es esta la convicción inicial, aquella de la igualdad de las culturas del mundo, la que funda el Musée del quai Branly". Invocando a Claude Lévi-Strauss, que había visitado de la mano de E. Désveaux el museo en días anteriores, y que fue en la sombra uno de los grandes soportes intelectuales del mismo, Chirac cerró sus intervenciones, en el auditorio que lleva ahora el nombre del anciano antropólogo estructuralista, ante el secretario general de la ONU y otras autoridades. Las reacciones políticas inmediatas más duras contra el Branly fueron las de la esposa del presidente de Perú, antropóloga de profesión, invitada al acto inaugural, las cuales alcanzaron gran difusión en América Latina, y de algún miembro de la oposición política, como la candidata socialista Segolene Royal que sostenía que con declaraciones semejantes el presidente de la República ridiculizaba a Francia, por el inverosímil igualitarismo antijerárquico esgrimido por el presidente francés.

La conexión de este largamente amasado proyecto con la especulación está clara. La prensa de todos los colores ha celebrado que París siendo la capital mundial del comercio del arte primitivo tenía que tener un museo en consonancia con ese comercio. "Le Monde" señalaba: "Frenesí por el arte primitivo. Cuatro ventas, una decena de exposiciones en París: la próxima apertura del Museo de quai Branly suscita una efervescencia internacional". El temor de los miembros del comité "Patrimoine et Résistance", que viene luchando desde hace años contra el cierre del antiguo Museo del Hombre, es qué pasará

con los 400.000 objetos procedentes de los museos clausurados, que no van a ser expuestos en las nuevas galería del Branly, ya que allí sólo estarán visibles 3.500 piezas. Según los denunciantes, asociaciones como “Kaos”, que reúne a los comerciantes parisinos de objetos exóticos, estarían pendientes de su real “desamortización” para engrosar los fondos vendibles en el mercado internacional, siguiendo la tendencia tradicional de los museos norteamericanos de enajenar parte de sus fondos. Paralelamente, como una suerte de malévolos paradoja, la viuda de Kerchache, miembro nato del comité de dirección del Branly, vendió al museo recién inaugurado por 700.000 euros la máscara-serpiente “Bansoyi Nalu”, es decir, según sostienen los críticos, por un valor similar a “57 veces el presupuesto anual de adquisición de etnología del Musée de l’Homme”.

IV. ESPECULACIÓN CULTURAL, FUNCIÓN CRÍTICA Y MODERNIDAD

Entre los espacios existentes para la especulación cultural en la modernidad podemos destacar: primero, los circuitos artístico-musicales ligados directa o indirectamente al Estado o a los media; segundo, los museos como espacios de generación de *marketing* y *événements*; tercero, la literatura como necesidad de satisfacer necesidades de sentido. El ejercicio de la función crítica no supone el rechazo automático de toda aquella producción que proceda de la especulación cultural, que puede lograr niveles de excelencia notables, sino la vigilancia epistémica sobre la cadena de significados y de representaciones emergidas de la obra.

Nada impide pensar que un gran intérprete, un gran proyecto museístico o expositivo o un gran escritor puedan surgir de la “especulación cultural”. Al fin y a la postre, por ejemplo, algunos de los grandes escritores clásicos, como Flaubert, Balzac o Blasco Ibáñez, aprovecharon con mayor o menor fortuna la prensa o la naciente industria editorial de masas para ganar plusvalías con sus propias producciones, y alcanzar mayores cotas de libertad individual y de palabra. Si de algo se arrepentía un autor de éxito que sin embargo pasó las mayores estrechuras, como fue José Zorrilla, es de no haber atado con buenos contratos su obra “Don Juan”. Obra que detestaba por que a la vez que era su mayor éxito público le recordaba los agobios económicos a los que podría haber dado fin de haber conseguido hacer un buen contrato inicial. Lógico y humano.

El apoyo mediático de una influencia enorme en el día de hoy, no garantiza, por el contrario, que una obra o un proyecto se convierta en un mito o una obra maestra. Al respecto cabe recordar la contestación de Claude Lévi-Strauss a unos periodistas cuando le preguntaron por la paradoja de que siendo el intelectual francés más influyente y conocido sin embargo sólo había sido entrevistado en televisión dos veces en su vida, a lo que contestó: “Es que la televisión es un medio muy primitivo”. No se trataba de despecho ni de una “boutade”, aunque suene a ambas cosas, es que Lévi-Strauss como analista del mito que fue es plenamente consciente de que la vida de éste, incluido él mismo como parte del proyecto mítico, responde a estructuras profundas que los “media” por la urgencia del acto comunicativo no pueden comprender ni manipular, ya que necesitarían otro tiempo y otros criterios que la fugacidad le impide aprehender. Todavía el cine clásico, frente a la insustantividad televisiva, pudo levantar con una precariedad de medios técnicos, aunque contaba ciertamente con el apoyo de las finanzas de entonces, mitos que perviven cerca del mito literario. Éste, el mito literario se abre camino con sus propia normas, ajenas en buena medida a la llamada industria cultural.

A pesar de ello sabemos que el mercado de la cultura, como ha sido definido sin pudor, es un sector en expansión económica, relacionado sobre todo con que “la democratización de la enseñanza acrecienta el número de clientes potenciales” (Mollard, 1994:47). Esta misma clientela, variable en su tamaño y gustos, es la que hace que la industria cultural sea un sector frágil sometido a muchas aleatoriedades entre ellas el gusto gestado localmente. Resulta más claro que la globalización no elimina lo local sino que tiende a adaptarse a los valores de éste. Aunque pudiésemos llegar a la conclusión con A. Appadurai que lo local “está en combate” frente al acoso de la globalización (Appadurai, 2005:271), esta lucha es más pasiva que activa, debido a que la globalización es quien se debe adecuar a los gustos locales. Se ha dicho asimismo que “la apariencia de empresas globales oculta tal vez una realidad en la que las estructuras corporativas se ven forzadas a adaptarse a los nuevos mercados y las nuevas tecnologías” (Street,2000:99), y estas tienen una componente sobre todo de fundamento local. Este fenómeno fue comprobado sobre todo en la industria musical.

Para satisfacer la adecuación de lo global a lo local y viceversa han surgido una pléyade de empresas de ingeniería cultural, y profesionales ligados a ella, procedentes de diferentes disciplinas, desde la historia del arte, la comunicación, la socioantropología o la arqueología. Según Claude Mollard, son tres los elementos distintivos de la ingeniería cultural: primero, “simboliza la aparición de la profesionalización en los sectores culturales y paraculturales”; segundo, “las fronteras son fluidas entre la cultura y el turismo, la comunicación, el entorno o los problemas humanitarios”; y tercero, “el método de la ingeniería cultural se aplica a los dominios cercanos a la cultura” (Mollard, 1994:69). La falta de claridad sobre el concepto de ingeniería cultural lleva a Mollard a centrarse en su utilidad empleando para ello metáforas tales como: “El ejercicio de la ingeniería cultural se asemeja a aquel del médico que ayuda al parto”. Pero en medio de tanta banalidad alguna razón puede haber.

De hecho, la crítica frontal de la especulación cultural puede encerrar el discurso crítico en la galería de las “margilánias”. Éstas no son deseables para la creación y el cierre de la sutura entre alta y baja cultura. Lo que hay que introducir en ese medio es la distancia entre falsificación y originalidad. Entre el original y la mala copia. Los éxitos mediáticos en este terreno no son necesariamente éxitos artísticos, y la prueba es cómo se agostan éstos en demasiadas ocasiones. Pero no hay que dejar la puerta cerrada al éxito real. Un ejemplo reciente nos puede iluminar. Se trata de una producción expositiva, por la que no se apostaba mucho, y que acabó convertida en un “événement”. Ha sido la exposición *Mélancolie. Génie et folie en Occident* vista en París, Berlín y Washington durante 2005 y 2006. Evidentemente se trataba de un producto para el cual se habían tenido que recabar grandes apoyos públicos y privados. Producción preparada durante varios años por un celebrado conservador y especialista en arte, Jean Clair, fue presentada, sin embargo, como un producto para minorías. En París, donde fue presentada en primer lugar, creó una gran expectación dado que abordaba un tema clásico como la depresión, considerada por los especialistas como la enfermedad del hombre contemporáneo. La prensa destacó que el éxito de la exposición, con repercusiones internacionales incluso en España, se debió al “bouche à oreille” entre una población susceptible de ser atraída hacia ella por ser sujeto de la depresión (G. Alcántud,2006b). Con este ejemplo queremos sostener que la función crítica no puede ni debe estar refida con la modernidad, y que los renglones de la excelencia cultural se escriben torcidos.

Otra batalla parisina debe ser traída a colación con el fin de evaluar los caminos por los que ha de transcurrir la posmodernidad en su faceta resistente. Volvamos al Musée Quai Branly. Llama la atención el silencio cómplice en todo el proceso de su ideación y construcción, de la mayor parte de la comunidad antropológica parisina. Jean Rouch, entre los antropólogos conocidos había sido el más radical en pronunciarse en su contra considerándolo una operación de Estado de oscuras connotaciones (G. Alcantud & F.Fígares, e.p.). Otros, como Alban Bensa, lo habían hecho en los años de la polémica criticando sólo el dispositivo el museográfico. Maurice Godelier, primer director del proyecto, dimitió sin que se sepan a ciencia cierta sus razones, pero dejando claro el carácter conflictivo del mismo. Otros sencillamente se habían adaptado a lo que la institución le demandaba. Entre estos últimos, un discípulo de Lévi-Strauss, E. Désveaux, sostuvo hasta el final que éste era un proyecto de modernidad, basando su aserto en el presunto antievolucionismo del Branly, acuado por demás al pensamiento estructural y antievolucionista del maestro. Pero la mayor parte de los antropólogos han permanecido pasivos ante un problema que les incumbía completamente, ya que ponía descaradamente la antropología bajo la tutela de los comerciantes de arte primitivo.

Sólo ahora, terminado el museo, ha comenzado a oírse alguna crítica solvente como la expresada por Jean Loup Amselle, esbozando muchas dudas sobre su viabilidad intelectual, aunque dándole al nuevo museo el beneficio de la duda: “No quiero disparar sobre el porvenir, ni denigrar a toda costa este museo. Si el Quai-Branly, por sus exposiciones, sus conferencias, sus manifestaciones intelectuales, permite luchar contra el racismo de nuestra sociedad, habrá cumplido su misión. Si el museo hace comprender a sus visitantes que existen otras culturas, otras maneras de pensar dignas de respeto y atención, será una victoria. Pero ella no se ha ganado con antelación”. La razón última de este silencio puede provenir del deseo francés, y por ende de su comunidad antropológica, de liderar el debate mundial sobre la pluralidad cultural, en el que Francia desearía seguir jugando un papel central, y en ese debate el Branly sería una pieza esencial. Una vez más el “patriotismo” sería la amalgama contra la crítica (G. Alcantud, 2006d). En definitiva, el ejercicio de la función crítica no debe interrumpirse en el umbral del fracaso, sino que debe llevarse al interior de la modernidad. Ahora, en el caso del Branly, hay que devolver el producto a la antropología, ejerciendo la crítica desde el interior. La crítica no puede ser una “marginalia”, sino ir a corazón del discurso. Podríamos convenir ahora, y no antes cuando la batalla fue encarnizada y desigual, en este punto con el mencionado Désveaux, responsable científico durante algún tiempo de Branly, llamando a los antropólogos a salir del encierro de la museografía clásica, ya que en estos momentos “no se debe rechazar en bloque (el Quai Branly) (...), sino ejercer la capacidad analítica para comprender la institución misma y sus ineluctables mutaciones” (Désveaux, 2005:79). Esta es la única manera de desvelar los trucos y encantamientos de la “especulación cultural”. Continuar la batalla por otros medios.

REFERENCIAS

- APPADURAI, Arjun. *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. París, Payot, 2005.
- BELL, Daniel. *Las contradicciones culturales el capitalismo*. Madrid, Alianza, 1987, 2ª.
- BENJAMIN, Walter. “El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán”. In: *Obras, I*. Madrid, Abada eds., 2006.
- BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París, Seuil, 1997.
- CALATRAVA ESCOBAR, Juan. “En los orígenes de la metrópoli moderna: Émile Zola y el

- París de Hausmann". In: Calatrava Escobar, Juan & José Antonio González Alcantud (eds.) *La ciudad: paraíso y conflicto*. Madrid, Abada, 2006.
- DÉBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-textos, 1999.
- DÉSVEAUX, Emmanuel."Le nouveau musée d'ethnographie et la question de l'authenticité". In: González Alcantud, J. A. & Lorente Rivas, M. (eds.). *Actas del VI Congreso de Antropología Aplicada y del Simposio El Sentido Práctico de la Antropología*. Universidad de Granada, 2005: 68-79.
- EAGLETON, Terry. *La función de la crítica*. Barcelona, Paidós, 1999.
- FERRERI, Marco. *Pas toucher a la femme blanche*. Filme, 1974.
- FUMAROLI, Marc. *L'État culturel. Essai sur une religion moderne*. París, Eds, du Fallois, 1992.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. *Políticas del sentido. Los combates por la significación en la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 2000a.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. (ed.) *Patrimonio y pluralidad. Nuevas direcciones en antropología patrimonial*. Granada, diputación, 2000b.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. & ROBLES EGEA, A. (eds.) *Intelectuales y ciencias sociales en la crisis de fin de siglo*. Barcelona, Anthropos, 2000c.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. *El rapto del arte. Antropología cultural del deseo estético*. Universidad de Granada, 2002.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. "La memoria y sus opacidad según Maurice Halbwachs". In: *Historia, Antropología y Fuentes Orales*, no 36, 2006a.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J.A. "Las obras de la depresión en tiempo de melancolía". In: *El Fingidor*, nº 26, 2006b.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. "Horizontes lejanos y conflictos cercanos. Espacios urbanos para la antropología exotista parisina". In: Calatrava Escobar, J. & González Alcantud, J. A. (eds). *La ciudad: paraíso y conflicto*. Op. Cit. 2006c.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A. *La fábrica de los estereotipos. Francia,nosotros y la europeidad*. Madrid, Abada, 2006d.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, J. A & FERNÁNDEZ FÍGARES, M. D.. "Debajo de los adoquines está África. Entrevista a Jean Rouch". In: *Imago Crítica*, no 1, Barcelona, Anthropos, 2006, en prensa.
- GUILBAUT, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*. Barcelona, Mondadori, 1990.
- HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos*. Madrid, Cátedra, 1994.
- HABERMAS, J. *L'espace public*. París, Payot, 1992.
- HALBWACHS, Maurice. *Les expropriations et les prix des terrains a Paris, 1869-1900*. París, 1909.
- JUIN, Hubert. "Histoire d'un crimen. La mort des Halles ou la destruction des pavillons Baltard". In: *La Bibliothèque Volante*, no 5, mai 1972.
- MOLLARD, Claude. *L'ingénierie culturelle*. París, PUF, 1994.
- SERGENT, Bernard. *La guerre à la culture. La logique marchande et les attaques contre l'intelligence*. París, L'Harmattan, 2004.
- SILVER, Nathan. *The Making of Beaubourg. A Building of the Centre Pompidou, Paris*. Boston, MIT, 1996.
- STREET, John. *Política y cultura popular*. Madrid, Alianza editorial, 2000.
- ZOLA, Émile. *Le ventre de Paris*. París, Les Livres de Poche, 1974..

Referencia: Revista El Fingidor, nº20, Granada, España, 2006.