

PODER, PATRIMONIO Y DEMOCRACIA

Mariano Marcos Andrade Butzonitch*

RESUMEN. Basada en un Estado nacional capitalista, burocrático y subalterno, la idea de patrimonio, que guía buena parte de las políticas y los proyectos de gestión culturales en nuestro país, es funcional para la hegemonía y las pautas del mercado. Como se propone en este artículo, construir alternativas de Nación y democracia también pasa por discutir el potencial y los alcances de la gestión cultural, partiendo de la deconstrucción de la categoría de patrimonio que, en su compleja articulación histórica, implica determinaciones sociales, políticas y económicas, que permanecen muchas veces invisibilizadas y al margen de los debates sobre el tema.

PALABRAS CLAVE: Patrimonio cultural, fetichismo de la mercancía, construcción social de significado, capital cultural, capital simbólico, dimensión estética.

Por la vía del derecho romano, el concepto de patrimonio conserva la idea de la herencia del padre, sobre cuya potestad descansaban originalmente los asuntos públicos de la *patria*. Culturalmente, el significante *pater*, puede ser todo menos inocuo en la historia de la civilización occidental y cristiana a la que debemos, entre otras cosas, estas instituciones. En el caso del patrimonio cultural, aquél significante transporta el símbolo de un poder inscrito en la sangre a través de la herencia y trasladado al campo de la ley y el Estado, como modelo cívico y prototipo identitario de la Nación. La idea contemporánea del patrimonio cultural, pasa tanto por estas vinculaciones con ese principio

*Gestor cultural y periodista. Licenciado en Periodismo por la Universidad del Salvador, Argentina y Maestro en Didáctica y Conciencia Histórica por la Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM). Actualmente se desempeña como profesor investigador de la Academia de Comunicación y Cultura de la UACM.

clásico de la legalidad y la herencia, como por otras acepciones que, a través de la modernidad, se han construido alrededor del arte y la cultura. En esta época, podría decirse que, de forma complementaria, Estado y capitalismo continúan la mítica labor pedagógica del *pater*, a través de un poder sometido a formas burocráticas y hegemónicas.

En este artículo, al reflexionar sobre el patrimonio desde la perspectiva del poder, me propongo recuperar algunas de las determinaciones implícitas en el término, frecuentemente dejadas de lado, no sólo por un prurito que evita tratar esos aspectos, considerados extraños en la fundamentación de actividades que, como el arte y la cultura, conservan hasta el presente cierto aura idílica, sino también, por una estrategia general del poder hegemónico, que tiende a naturalizar —deshistorizar y despolitizar— aquellas pautas sobre las cuales ejerce funciones de formación de la subjetividad.¹ Sostengo aquí, que estas funciones pedagógicas de la hegemonía,² siguen siendo fundamentales cuando se discute el concepto de patrimonio cultural, su legislación y su gestión. Esto se mantiene aún cuando, en el campo de las definiciones internacionales, a partir de las últimas décadas del siglo xx y a través de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) principalmente, han entrado a jugar versiones alternativas y críticas del concepto de patrimonio, como un intento de contrarrestar aquellos puntos de vista elitistas y aliados a intereses mercantiles, que históricamente han manejado este terreno.

Lo cierto, es que la relación del patrimonio cultural con esta perspectiva pedagógica, ligada al Estado y a un modelo de sociedad, constituye de cualquier forma —se haga o no visible— un eje central

¹ Es interesante al respecto la crítica que Enrique Dussel hace del “buen salvaje” de Rousseau (Dussel, 1998: 201) como un intento de extirpar la historia del sujeto en formación. Una práctica que de hecho, es central en la construcción de un conocimiento y una cultura reificadas y propuestas como modelo universal.

² Tomo esta relación entre hegemonía y pedagogía de Henry Giroux, quien a su vez cita los *Cuadernos de la cárcel* de A. Gramsci, cuando sostiene que este autor “señala el complejo orden en el que el consentimiento forma parte de un proceso pedagógico activo dentro de la vida cotidiana [...] que debe trabajar y volver a trabajar el terreno cultural e ideológico de los grupos subordinados, para legitimar los intereses y la autoridad del bloque dominante” (Giroux, 1998: 181).

de la discusión sobre el tema. Persiste, por ejemplo, en la perspectiva crítica, ponderada y contemporánea, que plantea Josué Llull Peñalba, cuando define al patrimonio como “ejemplo modélico de la cultura nacional y símbolos de la identidad colectiva” (Llull, 2005: 182). A su vez, Eduardo Nivón Bolán, que entiende que toda identidad es, más que un dato positivo, “un proceso relacional que da cuenta de estadios fragmentarios y evanescentes” (Nivón Bolán, 2006b: 101) debe referir ese “modelo” constituido por el patrimonio, a un dispositivo social que permita fijar esa identidad colectiva, y lo hace relacionando el término con el Estado y el régimen de derecho, explicando que “la recuperación del pasado hecha por el Estado, adquiere un sentido teleológico en el que las obras del pasado tienen como destino el engrandecimiento del presente nacional, la legitimación y la soberanía” (*Ídem*).

Estas relaciones entre el capitalismo, el Estado y la cultura, se remontan a un periodo de la historia que para nosotros es crítico: el Renacimiento, en el que se crearon las condiciones para que, bajo la ideología del humanismo y un conjunto de prácticas protocapitalistas, surgieran relaciones, significados e instituciones que, en los tres campos mencionados, definen la época moderna.

EL PATRIMONIO CULTURAL, REVERSO DE LA RAZÓN DE ESTADO

Buscando el origen del concepto de patrimonio en la infancia de la modernidad, vale la pena detenerse entonces en estas relaciones entre Estado, capitalismo y una forma de la actividad cultural que en ese entonces se construye, en forma incipiente, como patrimonio, es decir: una colección de objetos que constituyen, al mismo tiempo, un capital, una herencia y un modelo. En este sentido, subrayo que esta relación que intento retomar, constituye algo que la modernidad intentó invisibilizar, planteando supuestas autonomías entre estos tres campos y creando así un efecto ideológico que supone desvincular a la cultura de toda relación con las estructuras políticas y económicas, una división que no puede ser sostenida desde ningún análisis íntegro del problema.

Por más que uno pueda considerar la especificidad de lo cultural en el plano de los procesos simbólicos, el hecho de nombrar, de asignar significados —no se diga de construir símbolos y prototipos— constituye un acto de soberanía, es decir, político. Más aún, podríamos decir que, fuera de las conquistas militares, el factor decisivo en la constitución de los estados nacionales, tuvo que ver con el desarrollo, más o menos consciente y organizado, de estrategias culturales —ejercicios a la vez políticos y estéticos (Mandoki, 2007)— con la finalidad evidente de generar imaginarios comunes, con los que pudieran identificarse, por la vía de la hegemonía y el consentimiento, ciudadanos que provenían de etnias, costumbres y lenguas diversas. Todas estas estrategias para el consenso y la hegemonía, que encuentran su vehículo en diversos departamentos del Estado —desde la Secretaría de Cultura, hasta el Ejecutivo—, están estrechamente ligadas con la valorización de la cultura en sus formas patrimoniales.

Es en este sentido también, que el concepto de *capital cultural*, que abordaré más adelante, nos permite ubicarnos en la relación entre estos tres campos: cultura, Estado y capitalismo. No porque la cultura necesariamente deba ser considerada como un capital —lo que considero un equívoco que permite la teoría de Bourdieu—, sino porque ésta es la forma que adopta la cultura dentro del capitalismo y en relación con la institución política que organiza las transacciones del poder dentro de ese sistema, es decir, el Estado.

Esta conexión entre política, economía y cultura, salta a la vista en el Renacimiento, un periodo histórico en que se articula: la formación de estados nacionales, el desarrollo de prácticas protocapitalistas, y el apoyo y acopio por parte de la burguesía, de un capital en forma de colecciones privadas de obras de arte. Esta situación se hace evidente, por ejemplo, en el hecho de que un príncipe y banquero como Lorenzo de Medici (1449-1492) sea reconocido, antes que nada, como mecenas, un patrono de las artes. El humanismo, constituido como discurso e ideología que articulaba estos campos fue, desde un principio, un movimiento literario sostenido desde las clases dominantes. Originalmente este movimiento se organizó en la segunda mitad del siglo XIV, en torno a un grupo de autores ligados a las *bellas letras*, liderados por el poeta Petrarca; pero es continuado con gran vigor, por el propio canciller de

Florenca, Coluccio Salutati, que murió en 1406, dejando toda una nueva generación de cultivadores de las *Humanae Litterae*.³

Esta vinculación entre el poder, la economía y las artes, que comienzan a ser vistas como estandartes de la ideología burguesa, forma parte de la vida cotidiana de los burgueses (habitantes de las ciudades), que se precian de las oportunidades que ofrecen las metrópolis, en las cuales se observan fenómenos de movilidad social que desarticulan la dinámica medieval de los gremios. En este sentido, también es elocuente el ascenso social de los pintores y escultores frente a los artesanos, que se basa tanto en la avidez de los burgueses por encontrar un espacio de representación y un objeto patrimonial con que legitimar su estatus, como por su alianza con los humanistas, que, mejor ubicados en principio que ellos, gracias a su pertenencia al mundo docto de las letras, les sirvieron como ideólogos.

Para los artistas [plásticos], los humanistas eran los fiadores que acreditaban su valor intelectual; por su parte, los humanistas reconocían en el arte un eficaz medio de propaganda para las ideas en que fundamentaban su dominio intelectual. De esta mutua alianza resultó por primera vez aquel concepto unitario del arte que para nosotros es una cosa obvia, pero que hasta el Renacimiento era desconocido (Hauser, 1979, I: 107).

Poco a poco, este bienestar económico que se verificaba en el alto precio con que se vendían ciertas obras, se traslada a un culto de la personalidad del artista, lo que convenía aún más a esta ideología protocapitalista, que ya mostraba en lo esencial, los elementos básicos de la filosofía burguesa —el individualismo y el predominio del mercado como forma de atribuir valor a los objetos (Amin, 2001: 63)—; sobre la que se desarrolló el arte en el Renacimiento. Hauser describe en este sentido

³ “En sus inicios, el humanismo fue un movimiento filológico y retórico, pero se extendió rápidamente a todos los campos de la actividad humana como expresión del optimismo del individuo [...]. Este fue el momento de la gran utopía que permeaba toda la vida; que infundía una exuberante vitalidad al individuo recién nacido de las nuevas prácticas sociales y presenciaba toda la potencia de las fuerzas productivas que el mercado iba liberando de las entrañas del viejo mundo feudal” (Del Búfalo, 1997: 105).

cómo, a diferencia de los pintores artesanos de épocas anteriores, que no firmaban sus trabajos, los pintores del *quattrocento*, no sólo lo hacen, sino que se autorretratan. En el *cinquecento*, ya son ascendidos al rango de grandes señores, y poco después, alcanzan la divinidad del genio, figura inédita en el mundo de las artes, de la que Miguel Ángel es caso paradigmático:

Su importancia es tan marcada, que puede renunciar por completo a honores públicos, a títulos y distinciones, desprecia la amistad de príncipes y papas [...]. Miguel Ángel es el primer artista moderno, solitario, movido de una especie de demonio que aparece ante nosotros [...] el primero que está poseído de una idea, para el que no hay más que su idea; que se siente profundamente obligado para con su talento y ve en su propio carácter de artista una fuerza superior que está por encima de él [...]. Entonces se convierte en genio, tal como se nos presenta desde el Renacimiento [...]. Se realiza la última mutación en su ascenso, ya no el arte, sino él mismo, es el objeto de la veneración: se pone de moda. El mundo, cuya gloria había de pregonar, pregona ahora la gloria de él, el culto, cuyo instrumento era, le es a él rendido, la gracia de Dios pasa de sus favorecedores y protectores a él mismo [...]. Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma [...] (Hauser, 1979, I: 407).

Esta unión ideológica a través del humanismo tiene sin embargo un precio y está dado en que, en su carácter sublime, el artista termina desvinculándose de lo social. Se considera por encima de los aspectos mundanos que provocan todavía mucho escozor en las buenas conciencias. Su función se vuelve entonces “teleológica y modélica”, como la que reclama Nivón Bolán para el patrimonio. No crea para el presente, sino para la posteridad.

A través de la ideología del humanismo, la misma que va a organizar la pedagogía en la era capitalista, el arte abandona tempranamente las funciones políticas, para dedicarse a la práctica de la formación moral y pedagógica, todo un servicio a la hegemonía que consiste en preservar a la vez, un modelo de virtud cívica acorde con los cánones clásicos, e ignorar lo social, como cotidiana construcción de significado: “Los pintores y escultores del Renacimiento les deben —a los humanistas— no sólo su abstracto esteticismo, sino también la idea del artista como héroe del espíritu y la concepción del arte como educador de la humanidad” (Hauser, 1979, I: 425).

Tanto el arte, como la ideología que lo sustenta, se ven contaminados por esta huída de la equívoca y conflictiva realidad que los rodea. Buscan sus fuentes en una antigüedad estetizada y mítica, cultivan en escuelas y academias su virtuosismo y erudición, procuran la elegancia en la expresión, resucitan el idealismo platónico y afirman el derecho del individuo de una clase, la que es capaz de acceder a estos niveles de educación, a realizarse en el mundo. Los políticos y los mercaderes, que siguen siendo el fundamento institucional y económico de su encumbramiento, pueden servirse bien de esas cualidades: precisan educadores que aseguren su prestigio y su herencia a través de modelos impecables. Desean objetos reconocidos como bellos, con los cuales acrecentar su estatus. Necesitan también a alguien que cuente la parte bonita de la historia, algo que les permita sublimar y a su vez legitimar sus intereses excluyentes, impregnados de dinero y poder, ruido y furia. En suma, precisan un patrimonio cultural.

En este sentido, la teoría política del siglo XVI aparece más transparente que el arte y la cultura para dar cuenta de los dispositivos de poder que otorgaron fundamento discursivo a ese momento crítico de la historia. Y esto, gracias a que en ese terreno sí era preferible no entrar en ambigüedades y llamar a cada cosa por su nombre. Esta fue la tarea de Maquiavelo que en *El Príncipe* (1513) denominó por primera vez como “lo Stato” (el Estado), una muy peculiar condición (estática) del poder que, consistía, por una parte, en subsumir —y utilizar a su favor— todo otro campo de la vida social: economía, religión, cultura y arte; y, por otra, en distinguir ciertas razones, las de Estado, por encima de todo otro argumento. De ello se infería que una institución

manejada por el conjunto de profesionales de la política, como administradores de los asuntos públicos, debía prevalecer a cualquier otra demanda popular, pues sólo así, bajo este monopolio del uso de la fuerza, se garantizaba el manejo eficaz de los asuntos de gobierno. Aunque esta separación entre el carácter instituyente y fundacional de lo político, y la política, como el arte de gobierno, con sus propias leyes y saberes, tiene antecedentes en la historia, se consolida en esta época: “son sólo las condiciones históricas de la sociedad ‘burguesa’ las que permitirán y demandarán que esta concepción adquiriera carácter de sentido común. Irónicamente, es la imposición de un cierto estilo de la democracia la que legitima la existencia, en sí misma antidemocrática, de la llamada ‘clase política’ ” (Grüner, 2005: 82). Eduardo Grüner afirma que, este momento originario del Estado, muestra lo que constituye un rasgo específico del modo de dominación del capitalismo: “consiste en la supresión fetichista de lo político por las operaciones de la política. O en otra terminología —la de Antonio Negri, por ejemplo, la ‘borradura’ del poder constituyente por el poder constituido” (2005: 85).

En suma, otro fetiche, para sumar al de la cultura, aunque en este caso, ésta, a través de su forma estetizada y patrimonialista, sirve como coartada, excusa y pantalla de esa borradura. En su afán pedagógico, la hegemonía oculta sus mecanismos, sus medios y fines, y se traviste para ello de “patrimonio cultural”.

CAPITALISMO E INVERSIÓN DE SUJETOS Y OBJETOS

Esta “borradura” del poder constituyente es, precisamente uno de los ejes del pensamiento de Carlos Marx que, de una forma clave para mi argumentación, reúne aspectos económicos, políticos y culturales. Para hacer la crítica de esta formación histórica denominada *capitalismo*, una tarea fundamental de Marx es destacar, como la “principal transformación inaugurada” por este sistema (Amín, 2001: 15), la determinación del valor sobre factores económicos: “Se puede expresar esta inversión del orden de las cosas diciendo que en el capitalismo la riqueza es fuente del poder, cuando en los sistemas anteriores es a la in-

versa, o también indicando que la ley del valor no sólo rige el ángulo económico del capitalismo, sino además todos los aspectos de la vida social” (*Ídem.*).

Por eso, el “fetichismo de la mercancía” (Marx, 1990), categoría que ocupa en la obra central de Marx, *El capital*, un pequeño párrafo en el cuarto apartado de su primer capítulo, puede tomarse como una síntesis de la posición del autor sobre el fenómeno social, cultural y político que aborda como tema principal. Se trata, nada menos, que de un modo peculiar de atribuir valor, legitimar y distinguir (prácticas culturales por antonomasia) caracterizado por una inversión entre objetos y sujetos, de tal suerte que los objetos pierden su valor social —resultado del trabajo socialmente acumulado en ellos— y se tornan autónomos, con un valor en sí, como mercancías. Como contrapartida, los seres humanos, al vender su fuerza de trabajo al mercado, se ubican ellos mismos como objetos, desprovistos de todo poder, expresión y creatividad, es decir, como una mercancía más.

Así, *El capital* puede leerse como “el estudio de la auto-negación del proceso social del hacer humano” (Holloway, 2002). Ni más ni menos, que el mismo proceso que describí en lo cultural, que, a través del culto de la personalidad y de la obra, deja de ser percibido como construcción cotidiana de significación, para ser referido a panteones de genios y vastas salas de objetos exóticos, presentados como piezas arqueológicas en los museos metropolitanos. Vale la pena escuchar al propio Marx, hablando, no del arte, sino de la mercancía, para visualizar las similitudes entre estos dos campos:

Lo misterioso de la forma mercantil consiste sencillamente, en que la misma refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas y por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos existentes al margen de los productores (Marx, 1990: 89).

Marx también percibe cómo los trabajos privados, al servicio del mercado, favorecen el divorcio entre lo social y el mundo de las mercancías:

[...] Los trabajos privados no alcanzan realidad como partes del trabajo social en su conjunto, sino por medio de las relaciones que el intercambio establece entre los productos del trabajo y, a través de los mismos, entre los productores. A estos, por ende, las relaciones entre sus trabajos privados se les ponen de manifiesto como lo que son, vale decir, no como relaciones directamente sociales trabadas entre las personas mismas, en sus trabajos, sino por el contrario como relaciones propias de cosas entre las personas y relaciones sociales entre las cosas (*Ibídem*).

Trasladando este efecto de *fetich*e a la cultura, el antropólogo Gilberto Giménez Montiel rastrea en la etimología de “cultura” dos acepciones, las que se refieren a:

La acción o proceso de cultivar (donde caben significados como formación, educación, socialización, *paideia*, cultura *animi*, cultura *vitae*) y las que se refieren al estado de lo que ha sido cultivado, que pueden ser, según los casos, estados subjetivos (representaciones sociales, mentalidades, buen gusto, acervo de conocimientos, *habitus* o *ethos* cultural en el sentido de Bourdieu, etcétera) o estados objetivos (como cuando se habla de “patrimonio” artístico, de herencia o de capital cultural, de instituciones culturales, de “cultura objetiva”, de “cultura material” (Giménez Montiel, 2005: 38).

El mismo Gilberto Giménez atribuye a la Revolución industrial y la consiguiente división del trabajo, la progresiva constitución del campo cultural “como ámbito especializado y autónomo” relacionado, entre otras cosas con el tiempo libre, no productivo, fuera de las ocupaciones “serias”. En este proceso de autonomización, señala el autor: “se

eclipsan los sentidos activos del término cultura y comienza a privilegiarse el sentido de un estado objetivo de cosas: ‘obras’, patrimonio científico y/o artístico literario, acervo de productos de excepción” (Giménez Montiel, 2005: 35).

Surge de este modo la noción de *cultura patrimonio*, entendida como un acervo de obras reputadas como valiosas. Siguiendo a Pierre Bourdieu (1990), se podría decir que el valor que se les atribuye a estas obras, surge del capital simbólico acumulado en sus respectivos campos, las artes y las ciencias, como efecto de la legitimación de determinados discursos y actores en la lucha por el dominio de esos terrenos.

El patrimonio así considerado posee un núcleo privilegiado: las bellas artes [...]. La producción de los valores que integran este “patrimonio cultural” se atribuye invariablemente a “creadores” excepcionales por su talento, carisma o genio. Existe en efecto, la persuasión generalizada de que la cultura entendida en este sentido sólo puede ser obra de unos pocos [...]. En fin, se supone que la frecuentación de este patrimonio enriquece, perfecciona y distingue a los individuos, convirtiéndolos en “personas cultas” a condición de que posean disposiciones innatas convenientemente cultivadas (como el “buen gusto” por ejemplo) para su goce y consumo legítimos (*Ibidem*).

En consecuencia, el concepto de *fetichismo* de Marx es perfectamente aplicable a una reflexión sobre el poder y la cultura, como lo hace Holloway (2002) cuando afirma que el fenómeno de la mercancía enajena un poder social en nombre de pautas mecánicas y burocráticas que, a través del mercado, sirven a una clase social en el poder. Cuando se sustraen del proceso social que les sirve de fundamento, los productos sociales se tornan *arte-factos*, *fetiches*, y poseen el precio que les brinda el mercado; un artículo de consumo, que alcanzan sólo los que tienen, pertenecen, y gozan de sus privilegios.

Esto sucede con el *patrimonio*, acepción de lo cultural que, con el fin de servir de modelo al Estado, y a los intereses privados en los que

se ha apoyado desde su origen esta institución, es vaciada del proceso histórico que lo construyó. No hay que olvidar que esta historia posee hitos tan traumáticos como los que constituyeron el mismo poder colonial, espacio hegemónico en el que, durante los siglos XVII y XVIII, Europa, en buena parte a través de la manipulación del patrimonio cultural universal, dio forma a su propia versión de la historia, a la democracia liberal representativa y también a la cultura, concebida bajo esta forma funcional a los intereses de los estados centrales y del capitalismo.

Por eso, si de lo que se trata es de dotar al Estado moderno de un instrumento pedagógico más al servicio de su hegemonía, éste debe dejar fuera ciertos aspectos *inconvenientes* para el modelo que se pretende instalar. Es congruente con esta reflexión, la pregunta que se hace Grüner respecto del retraso de la enunciación filosófica de la subjetividad moderna, que proviene del *ego* cartesiano y las construcciones de Leibniz y Hobbes, respecto de los escritos maquiavélicos y los hitos fundacionales de la era: la caída de Constantinopla (1453) y el descubrimiento de América (1492). Su respuesta, no es tranquilizadora:

El nuevo poder hegemónico consolidado en esa modernidad necesita hacer olvidar las huellas del camino sangriento que lo condujeron al poder, necesita borrar la memoria de que ese poder fue obtenido a costa de unos otros a los que se les sustrajo su autonomía, su 'ser', su ontología social, para incorporarlos como propiedad del 'tener' occidental (Grüner, 2005: 106).

Para la argumentación aquí presentada, lo interesante es que, como se ha visto en el recorrido histórico realizado, aún en tiempos protocapitalistas, las prácticas artísticas ya habían sido alcanzadas por esta *reificación*, que se hace patente en la figura del patrimonio y que constituye un elemento clave del capitalismo, pues, como señala Samir Amin (2001:50), el cambio sustancial que impulsa esta formación social, económica y política, está íntimamente relacionado con la subsunción de la cultura al valor de cambio, lo que ya se obser-

va tempranamente en la época mercantilista, entre 1492 y 1789 (Amin, 2001: 63).

EL PATRIMONIO COMO ACUMULACIÓN DE CAPITAL

Esta anulación del proceso social de construcción de significado a través de la designación, por parte de una hegemonía, de un modelo consistente en colecciones de objetos, permite comprender mejor lo que significa el patrimonio acumulado en los grandes museos metropolitanos de Europa, donde se encuentran vestigios de todas las culturas que, de Egipto a México y a pesar de su “barbarie”, aportaron algo a la consolidación del modelo de la actual civilización que contienen las historias oficiales. Siguiendo la pauta de los estados hegemónicos, también en América Latina nuestros nuevos estados definieron el estatus del patrimonio nacional:

Una vez lograda su independencia, la República mexicana creó el Museo Nacional en 1824. El Instituto Smithsonian, de origen fortuito pero de notable trascendencia en la política patrimonial en Estados Unidos, fue fundado en 1846; el museo del Louvre, abierto en 1793, está estrechamente ligado al prestigio de la República francesa (Nivón Bolán, 2006a: 96).

Huges de Varine historiza esta relación entre el Estado, patrimonio y mercado, estudiando tres periodos históricos: el primero, a lo largo del siglo XIX que denomina de *codificación*, donde aparecen una serie de claves y un sistema de referencias que permiten fijar y jerarquizar significados y valores culturales:

Tomando inicialmente por modelo la “herencia europea” que distingue lo distinguido y lo bajo, lo legítimo y lo espurio, lo bello y lo feo, lo civilizado y lo bárbaro, lo artístico y lo ordinario, lo valioso y lo trivial, lo nuevo y lo antiguo. Su resultado es un diseño de círculos concéntri-

cos rigidamente jerarquizados; la alta cultura legítima en su interior, con las “bellas artes” como modelo; la cultura tolerada que abarca del jazz al rock, del arte prehispánico a las religiones orientales, y el círculo exterior de la intolerancia y la exclusión, donde son relegados, por ejemplo, los productos expresivos de las clases marginadas o subalternas (artesanía popular, “arte de aeropuerto”, “arte porno”) (De Varine, 1976: 33).

A partir de 1900, el autor identifica una fase de *institucionalización* de la cultura, en sentido político administrativo, donde el Estado realiza un esfuerzo por tomar el control. Las embajadas incorporan la figura de los agregados culturales, surge como tal la “política cultural”, de la cual la Francia de De Gaulle, en la posguerra, con el ministro André Malraux a la cabeza, es un estandarte y una referencia insoslayable. A la tercera fase, que se consume aceleradamente en nuestros días, el autor la denomina fase de *mercantilización* de la cultura:

Históricamente esta fase, que implica la subordinación masiva de los bienes culturales a la lógica del valor de cambio y por lo tanto, al mercado capitalista, representa la principal contratendencia frente al proceso de unificación y centralización estatal que caracteriza a la fase precedente [...]. Esto significa una cultura jalada simultáneamente por el Estado y por el mercado, no sólo nacional sino también internacional (De Varine, 1976: 33).

Es importante hacer notar que la captura del arte en la lógica de la mercantilización no afecta sólo, como se cree, a las industrias culturales, lo cual puede verse claramente a partir de esta reificación característica del objeto artístico, bajo el modelo del fetichismo de la mercancía. Baudrillard muestra al respecto cómo

El acto mismo de pintar está nombrado por un signo. Imperceptiblemente, pero de manera radical, *la firma* introduce la obra en el mundo diferente del objeto. Y el

lienzo no deviene único —no ya como obra, sino como objeto—, sino revestido de esta firma. Se convierte entonces en un modelo, al cual un signo visible, aporte un valor diferencial extraordinario [...]. Así, la obra pintada se convierte por la firma en un objeto cultural (Baudrillard, 1974: 108).

Sin embargo, esta reificación que se naturaliza en el concepto de *patrimonio cultural*, constituye una violación flagrante de los discursos que predominan en el campo del arte. Para poner un ejemplo de cómo una institución aparentemente libre de toda sospecha capitalista cae en las mañas de la cosificación de una obra, a través de una visión patrimonialista, podemos mencionar la tensión evidente en el proyecto inaugurado recientemente del Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM que, a pesar de enfatizar los aspectos vivenciales en su museografía, por sus determinaciones institucionales como “museo” —esto es, institución depositaria de un patrimonio— resulta incapaz, por ejemplo, de presentar en su versión original la obra “Cascada” de Martha Palau, que consiste en una cortina de tules que debe atravesar el público, debido a la precaución de conservar intacto el valor patrimonial de esa obra.

Volvemos pues, a la idea de patrimonio. Según los lineamientos teóricos aportados por los autores citados, existe una relación eficaz entre el patrimonio, como el modelo cultural propuesto a las futuras generaciones, con las iniciativas hegemónicas del Estado, o los estados en su integración internacional, y las estrategias capitalistas para ubicar a la cultura en un lugar funcional para sus intereses. Al buscar alternativas a este estado de cosas, no basta pues la solución de compromiso que prescribe la distinción entre lo *tangible* y lo *intangible*, como una forma de valorar los aspectos “simbólicos” de lo cultural. Lo intangible, en cuanto costumbres, habla, expresiones tradicionales, etcétera, también puede ser extraído del proceso del hacer social, cosificado y vendido como mercancía.

Es pertinente visualizar esta presunta alternativa desde el punto de vista que nos brinda la teoría de Pierre Bourdieu, que resulta eficaz

para definir precisamente, aquellos aspectos en los que la cultura se *patrimonializa*, es decir, se torna objeto y mercancía. En efecto, para que algo sea propuesto como *modelo*, para que algo presente un valor *teleológico*, tiene que haber sido legitimado, distinguido, puesto de relieve en un área determinada del quehacer cultural. Para ello, previamente debe haber sido extraído del proceso social de construcción de significados, donde los valores y los símbolos representan antes que nada, relaciones entre sujetos, para ser considerados como valiosos en sí mismos, como bienes culturales.

LAS NOCIONES DE “CAMPO” Y “CAPITAL CULTURAL”

Resulta entonces que, por motivos históricos, e intereses de ciertos sectores de poder que convergen en el Estado y en el mercado, como polos antagónicos de un mismo sistema, la cultura y en particular las bellas artes, se nos aparecen como “objetos”, cuando en realidad suponen relaciones entre sujetos (Mandoki, 2006); negando el proceso social que suponen, siempre vivo, de apropiación, subjetivación y objetivación, siempre reciclado a través de la producción y el uso, la expresión y el goce, la transmisión y la recepción, en una transmutación constante de cuerpos y afectos.

La *concepción simbólica de la cultura*, producto de la evolución del concepto desde Edward Tylor, que en el siglo XIX lo relaciona con las costumbres primitivas, hasta la noción de Clifford Geertz, que lo refiere a los procesos sociales de significación, evita las dicotomías entre lo material y lo ideológico, ya que sin producción social de sentido no habría ni mercancía, ni capital, ni plusvalía. Tal concepción también permite visualizar mediaciones —campos, ambientes, grupos sociales— que generan referencias y recepciones divergentes que los usuarios utilizan, consciente o inconscientemente, en el momento de leer un texto. Sin embargo, sería conveniente que antropólogos y gestores no olvidasen, en virtud de este énfasis cultural, los condicionamientos económicos y políticos implícitos en la definición de prácticas y significaciones (Amin, 2001: 70). En relación con el patrimonio, la referencia al carácter simbólico e inmaterial derivada de las acepciones contemporáneas de

la cultura, no elimina el carácter de “objeto mercancía y/o modelo” que las instituciones de la cultura proyectan sobre los objetos, sino todo lo contrario: sirven más bien, para extender la cosificación al terreno de lo simbólico. Así por ejemplo, la estrategia turística y publicitaria sobre las ruinas de Chichén Itzá o los “pueblos mágicos” de Guadalajara, no agrega un ápice al significado cultural y sí, mucho, a su conformación como objeto mercadotécnico.

Entre otras cosas, el énfasis en los aspectos simbólicos de lo cultural permite comprender cómo el mercado mismo se ha convertido en un territorio inmaterial, por así decirlo, donde la construcción de significado es operada desde los medios de comunicación y las industrias culturales. Este manejo es bien conocido por los publicistas, por ejemplo, que reconocen que el *marketing* ha pasado de ser “una guerra de productos, a una guerra de percepciones” en la que las mismas marcas representan valores simbólicos: estilos de vida, estatus, personalidades. Todo un corolario intangible del fetichismo de la mercancía, que, como era de prever, también afecta a la cultura, campo en el que los objetos, emancipados de su carácter material, siguen siendo leídos en la lógica de la mercancía, y en el que las ideas y las obras de arte mismas —para desagrado de los intelectuales y los artistas—, se ven atrapadas por la insoportable levedad de las modas y el mercado.

Este carácter de lo cultural, en esta fase “mercadotécnica” del capitalismo, es bien captado por Pierre Bourdieu, que utiliza el término de “capital simbólico” para definir los campos donde el poder distribuye, otorga y retira la *legitimación*, a determinados actores. Bourdieu percibe que estas estructuras simbólicas o *habitus* que constituyen la cultura, no circulan libremente, sino que conforman “una dimensión de todo poder, es decir, otro nombre de la legitimidad, producto del reconocimiento, del desconocimiento, de la creencia, en virtud de la cual las personas que ejercen la autoridad son dotadas de prestigio” (Bourdieu, 1990: 95). La teoría responde también a la pregunta de cómo son dotadas de prestigio a su vez, las personas que ejercen la tarea de definir el patrimonio, a partir de los *campos*, *los capitales culturales* y *la distinción*. Partiendo de una interpretación del marxismo, sostiene que la confrontación es la manera en que se articulan las luchas por la legitimidad y el poder en cada uno de los *campos*, si bien concluye

que las clases dominantes son las que, a través de la distinción que otorgan son las que definen gustos, modas y tendencias. Estos *campos*, por su parte, son definidos por el *capital cultural* que manejan y la lucha endógena de círculos de profesionales, políticos y académicos que deciden la *legitimidad* y la *distinción* de ciertas concepciones sobre otras:

A lo largo de la historia, el campo científico y artístico, han acumulado capital respecto del cual actúan dos posiciones: la de quienes detentan el capital y la de quienes aspiran a poseerlo [...]. Quienes dominan el capital acumulado, fundamento del poder o de la autoridad de un campo, tienden a adoptar estrategias de conservación (Bourdieu, 1990: 93).

Como en el terreno de las políticas públicas culturales se funden varios campos: arte, academia (antropología e historia), desarrollo, turismo y también el de la política en sí misma, los efectos de legitimación son pues, múltiples y en varios sentidos: las obras son distinguidas en campos que esgrimen un capital cultural constituido por razones políticas, sociales, estéticas o antropológicas; y a su vez, estas obras legitiman a quienes las reconocen en sus respectivos campos, políticos, artísticos, académicos. Así, las obras, que constituyen un producto de ciertas formas del poder, son a la vez, depositarias de un valor simbólico que las ubica en un determinado campo y por otro lado, tienden a legitimar a los grupos que las presentan como testimonio de su distinción. Como resultado, este congelamiento del significado se mantiene asegurado por la correspondencia entre el poder y sus símbolos o, según Bourdieu, entre un estado de los campos en cuestión y el capital simbólico que constituye un determinado *statu quo*. Desde este anclaje teórico podemos definir como patrimonio a la situación de lo que alcanza legitimidad, en relación con el estado del capital simbólico, en un momento determinado de las relaciones de poder, que se establecen en los campos mencionados. El patrimonio es, en suma, consecuencia relativa e histórica de las pugnas por establecer criterios de distinción, ineludiblemente ligadas tanto al poder político y económico, como a las instituciones establecidas, tal como éstas se conforman en una de-

terminada coyuntura. Su valor es, pues, eminentemente cívico y pedagógico, es decir, tiende a legitimar un determinado cuerpo de valores apreciado en función de su carácter modélico, como constructor de identidades que se proponen como ejemplos para las futuras generaciones. A través de la participación del Estado, estos modelos cobran un significado cívico y, como prototipo de identidades nacionales, naturalizadas por los discursos propagandísticos y las políticas públicas, hacen que sus símbolos parezcan eternos, cuando constituyen fenómenos emergentes históricamente determinados por ciertas relaciones de poder.

Pero, además de señalar sus alcances, hay que advertir los límites de la teoría de Bourdieu, que sólo nos permite percibir una alternancia dentro del capitalismo y el limitado juego de fuerzas que aspiran a repartirse el poder del Estado en las democracias liberales. En mi perspectiva, la teoría es óptima para describir un estado de cosas cuya dinámica cerrada no permite ninguna alternativa real. El capital simbólico, así como el *habitus* y la legitimación, pertenecen por entero a la acepción fetichizada de la cultura en el capitalismo. Es por esto que a menudo se reclama al autor su ceguera respecto a manifestaciones culturales que, por su carácter popular, permanecen externas a los campos de legitimación patrimoniales.⁴ Hay que comprender que estos puntos ciegos son lógicos dentro de la estructura de una teoría que no reconoce exterioridad alguna a la pugna que se desarrolla dentro del capitalismo y sus estrategias de valoración. Esta perspectiva endógena hace también que ciertas discusiones en las políticas culturales, en vez de presentar alternativas reales, se queden en agregarle calificativos al mismo concepto de cultura-patrimonio, tal como se presenta en su constitución capitalista. Así sucede, por ejemplo con el agregado de los adjetivos “intangible o inmaterial” al patrimonio, con la excusa de legitimar por ejemplo las artesanías y las tradiciones.

Desde mi punto de vista, está claro que esto no rompe la forma de valorizar a la cultura a través de la lógica del capital, a partir de su sustracción de la fuente viva y social de su producción. Es por esto que, frecuentemente, esas posturas son avaladas —consciente o

⁴ Véanse las críticas que Néstor García Canclini hace a Bourdieu en el prólogo a *Sociología y cultura* (1990).

inconscientemente— por actores que terminan sirviendo a intereses de las industrias culturales o las transnacionales del turismo, pero también, sintomáticamente, a las instituciones del Estado. Esto termina siendo lógico, ya que, insisto, la visión patrimonialista es externa respecto de la cultura y la comunicación estética —aunque endógena y funcional como dijimos, respecto al sistema capitalista—, lo que explica por qué trato de desarticular la lógica de un patrimonio objeto —aunque este objeto se vuelva simbólico e inmaterial— para volver a conectar los procesos de valorización con los procesos sociales de producción de significado. Obviamente, esta acción cultural constituye también una práctica política, en el sentido de favorecer el desarrollo autónomo, colectivo de los procesos de significación y apropiación del mundo de la vida de cada colectivo, grupo y comunidad. Refiriéndose a esta perspectiva, Eduardo Nivón Bolán indica que, si lo que se desea es alcanzar una efectiva democracia, las políticas públicas culturales, en vez de estar basadas en principios legitimadores, mitos, héroes y símbolos patrióticos que canonizan la idea de la *mexicanidad* y desarrollan una función cívica, moralizante y adoctrinadora, deberían estar orientadas hacia la constitución de un *espacio de ciudadanía*, que contribuyera a desarrollar un *arte público* —en contraposición con un *arte cívico*—, en directa relación con el proceso social de la cultura. Postulo aquí que en la transformación de lo patrimonial, agentes y actores de la gestión y las políticas culturales deben considerar una estrategia basada en dos ejes de acción que a continuación trataré brevemente, a modo de conclusión: se trata de la recuperación del *valor de uso* y también, de la *reformulación de los conceptos de nación y democracia*. Si deseamos una verdadera transformación en la cultura, estas instituciones deben cumplir con una apuesta más radical que la que, hasta ahora —y debido a las determinaciones históricas que las lastran—, han sido capaces de sostener en la formulación de espacios de gestión y políticas culturales.

RECUPERAR EL VALOR DE USO

Reconocer el poder como factor en la construcción de un patrimonio, implica, siguiendo a Bourdieu, visualizar la relación entre un capital

simbólico y un campo constituido por académicos, artistas, funcionarios y políticos, que legitiman determinadas pautas para considerar lo que merece ser inscrito en las políticas culturales de cada época. Sin embargo, como sucede con muchos otros pensadores, Bourdieu nos muestra otro camino que él no transitará, y se trata de los límites históricos y sociales de lo cultural percibido como capital simbólico, es decir, producido y valorizado por medio de las leyes del mercado.

Aun sin atrevernos a postular una exterioridad total del capitalismo, que podría ponernos ante una postura utópica o demasiado romántica, sí podemos sostener una acepción de cultura que implica *lo social* como un territorio más amplio y menos definido que el de un campo. Este territorio incluye también, y principalmente, un vasto *arrabal* que, tal como se puede observar en las exuberantes manifestaciones del arte popular latinoamericano, constituye *frentes alternativos* que muchas veces acompañan el devenir de estos campos y otras, negocian con él desde espacios de confrontación y/o resistencia. “No tengo patria, tengo patria, quiero fratria”, dice al respecto el cantautor Caetano Veloso en un tema suyo, denominado *Lengua*, donde se posiciona como parte de la comunidad social del crear y el hacer, frente a los designios del *pater* y los lazos puramente afectivos, familiares, y, podríamos decir, *culturalistas*, de la “matria”.

En los suburbios, en los márgenes de los sistemas de la cultura oficial, crecen, como siempre, flores extrañas: símbolos mestizos, dialectos, relaciones equívocas que resisten y trastocan la ideología y las prácticas hegemónicas. En este arrabal, no es viable definir a los objetos en sí, sino por su situación relacional en un contexto que es a la vez, cultural, social, político y económico. Esto es lo que Giroux, junto con otros, denomina cultura popular, refiriéndose no a un contenido, sino a una actitud y una relación que, en el espectro político y social, toma partido en favor de las minorías y sus posibilidades de abrir espacios de problematización y negociación en sus conflictivas relaciones con la hegemonía:

El principio clave estructurante de la cultura popular no consiste en los contenidos de formas particulares de

cultura [...]. No hay cultura popular fuera del proceso ensamblante de significado, poder y deseo, que caracteriza la fuerza de las relaciones culturales que están trabajando en un determinado tiempo y espacio en la historia. Lo que sugiere más específicamente es que el contenido de la cultura popular no puede ser entendido como contenido predeterminado; en lugar de ello, debe ser interpretado contra las formas en las cuales se cumple determinada función, así como para apoyar las diferencias entre lo que constituye la cultura dominante y lo que no (Giroux, 1998: 184).

Más allá del contenido está, precisamente, el uso y la apropiación de lo cultural como forma de expresión y designación del mundo de la vida. Por eso decimos que la recuperación de la cultura viva y vivificante, debe pasar por subrayar el *valor de uso*, incluso en lo que se refiere al patrimonio cultural. Se trata entonces de construir una acepción de política y gestión cultural que se libere de sus viejos vicios: que rescate su dimensión transformadora, que atienda y estimule los procesos sociales, que desarticule la lógica del objeto fetiche, que brinde la oportunidad a los excluidos de interpelar los conceptos más sacrosantos, privilegiando los movimientos en los que se ponen de manifiesto el *poder hacer colectivo* y los terrenos que, en luchas siempre desiguales, la *dimensión estética*,⁵ como arma cotidiana de los subalternos, gana para la vida, la relación y la construcción de alternativas.

Grupos, colectivos, minorías, muchas veces invisibles o desdénados, marginados o excluidos de la “cultura oficial”, se revelan como parte del devenir social y constituyen en ocasiones el acervo más intenso de propuestas, diferencias y subversiones que enriquecen y

⁵ Tomo la categoría de “dimensión estética” de Herbert Marcuse, en su ruptura del carácter unidimensional del ser humano en la razón instrumental capitalista y su apelación a la forma, como lugar donde es posible actuar en el cómo se hacen las cosas, estrategia usual en los terrenos populares; pero me desmarco de Marcuse en relación con su insistencia en el arte de autor y de las vanguardias. En mi opinión, el arte social, denominado a veces popular, es el camino que permite visualizar esta “dimensión estética” en la vida cotidiana, como verdadero factor transformador de las relaciones humanas.

transforman la vida cultural. En este sentido, el arte del siglo xx en América Latina constituye un cabal ejemplo, pero también las expresiones afroamericanas en Norteamérica y la avidez con que las actuales industrias culturales recurren a la *World music*, son muestras patentes de cómo lo “novedoso” proviene de los márgenes, hasta hace poco excluidos del sistema. El problema del patrimonio entonces resulta desplazado del contenido en sí, al mismo proceso de su conformación. A través de los tiempos, las políticas culturales han sido empleadas para generar consenso y hegemonía, fomentar el desarrollo económico, desarrollar identidades nacionales, o difundir y socializar los bienes culturales, pero no para apreciar el valor diferencial de estos movimientos artísticos y culturales.

La apuesta que nos llevaría a vislumbrar la otra cara de lo cultural, es decir aquella que rompiera la fetichización del objeto/mercancía y restableciera el poder social del hacer, que implica una apropiación y resignificación del mundo de la vida a través de una dimensión estética cotidiana y efectiva —y por lo tanto una apropiación del poder,⁶ por parte de los desplazados del sistema—, pasa por una postura que vuelva a integrar a la cultura con la potencialidad de lo social, reconociendo los conflictos, tensiones y asimetrías que encierra esta denominación. Es claro que el objeto de las políticas culturales supone asociarlas con la transformación democrática de la sociedad, lo cual no consiste simplemente

En la construcción de instituciones democráticas, mucho menos en la realización de elecciones y traspasos pacíficos de la autoridad gubernamental. Es más bien la producción de un nuevo modo de entendimiento entre los tres principales sujetos de la vida pública: el Estado, los partidos o agentes políticos y la sociedad civil, quienes al interrelacionarse producen lo que se llama una “matriz socio-política”; concepto que supone el modo como los

⁶ El sociólogo Roberto da Matta tiene una categoría interesante para designar el potencial de los arrabales y que consiste en el de “poder intrínseco” o “poder del débil” (Da Matta, 2002); muy relacionado con lo que considero la “dimensión estética” de lo cultural.

actores sociales se constituyen como tales y se relacionan entre sí, caracterizando un determinado régimen político [...] (Nivón Bolán, 2006a: 46).

Esto ya viene siendo un lugar común de la gestión cultural al que recurre incluso el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) cuando advierte, desde hace relativamente poco tiempo, que ya resulta políticamente incorrecto el argumento de que “la gente no cuida su patrimonio”. Una letanía que, no obstante, se sigue utilizando para construir vallas, aislar o simplemente cerrar al público espacios históricos, con el sacrosanto objetivo de asegurar su conservación. Entonces, me va perdonar Nivón Bolán, pero se requiere algo más radical que la reivindicación de las instituciones democráticas y las honrosas pero fatalmente escuálidas asociaciones civiles relacionadas con la cultura. La recuperación de un poder hacer social, que implique la utilización a fondo de la dimensión estética en la reformulación de nuestras condiciones de vida, requiere no sólo una readecuación de las políticas culturales, sino también pensar las transformaciones necesarias de las condiciones históricas para que estos cambios tengan lugar. Con esto no hago más que referirme a una conclusión implícita en el principio de este artículo: no es posible vislumbrar un futuro luminoso para la cultura sin considerar cómo se relaciona con los factores sociales, políticos y económicos de los que surge y, al mismo tiempo, en los que incide. Por esto, si queremos ser congruentes con lo planteado, los problemas de gestión y políticas públicas que se presentan, sólo pueden, hasta el momento, recibir respuestas parciales. *Mientras tanto, lo importante es aprovechar las mismas contradicciones de los sistemas nacionales e internacionales de administración cultural, para defender en esos terrenos —los únicos que hoy se nos presentan, en lo institucional— acepciones instituyentes de lo cultural, en diálogo y confrontación con lo instituido.* Se trata también, de reconocer los efectos culturales de los conflictos sociales existentes, *esencialmente el de clase*, que constituye, a pesar de todas sus reformulaciones, el que mejor encarna la idea de una lucha que atraviesa desde la construcción de las significaciones sociales —como lo han mostrado oportunamente muchas expresiones culturales de pueblos marginados y subalternos en América Latina—,

hasta los campos e instituciones donde resuenan las expresiones culturales en el mismo corazón del Estado y sus instituciones.

PATRIMONIO, NACIÓN Y REFUNDACIÓN DEMOCRÁTICA

Decía más arriba que había que discutir el gastado concepto de nación, que como se ha visto a lo largo de este artículo, guarda una estrecha relación con los conceptos de Estado, patrimonio y capital, pero que hoy constituye también, desde América latina al menos, uno de los últimos bastiones posibles, contra la homogenización globalizada de las pautas de mercado que constituyen el modelo de la hegemonía. No se puede contestar a estos proyectos reificadores, folklorizantes y patrimonialistas de la cultura, desde los prototipos identitarios que constituyeron el eje de las políticas culturales durante el siglo xx. En otras palabras, el patrimonio, en su necesaria vinculación con la idea, ya no puede ligarse con la noción de “modelo” de un supuesto “ser nacional”; identidad capturada por un sistema globalizado por el capital y representada por un Estado que está lejos de abandonar su forma moderna, es decir, construida por una clase, para desvincular el monopolio de la fuerza y la ley, de una potencia social.

Por eso Katya Mandoki (2007), a sabiendas de lo utópico que es proponer un Estado “des-estetizado”, guiado por criterios instrumentales y burocráticos, sostiene la necesidad de separar la *matriz de Estado*,

Para administrar bienes, deberes y servicios instituidos en un territorio con reglas claras y por acuerdo común y explícito [de] las *matrices nacionales* que emergen más espontáneamente [...] [y consisten en] las memorias y tradiciones vernáculas, narrativas familiares, temores, valores o precauciones heredadas de una generación a otra, formas culturales de vivir, cantar y entender la vida que se absorben en la *matría* (Mandoki, 2007: 206).

Así, siguiendo el modelo de algunos países europeos como España, mientras el Estado puede velar por una identidad basada sólo en cuestiones cívicas y ciudadanas, correspondería a los pueblos

autóctonos —organizados bajo jurisdicciones regionales— desarrollar de forma autónoma sus múltiples identidades nacionales. Al respecto, no se puede quitar la vista de lo seductor de esa utopía, pero tampoco del riesgo que entraña, como intento culturalista de negar, por una parte, la íntima relación de lo cultural con lo político y lo económico, sobre la que he estado argumentando y, por otra, la conflictividad que estos tres campos vinculados proyectan, tanto en ámbitos regionales como federales, donde la expresión local y hasta individual resulta siempre subsumida bajo los criterios hegemónicos y de clase, por el mercado y los intereses dominantes. Pienso que existen asimetrías que no es posible eliminar mediante el mero proyecto de generar jurisdicciones nacionales para las regiones indígenas. Por otra parte, el peso de la herencia europea y ahora, de la andanada globalizadora, es tal, que debiera ser contemplado con una estrategia general de resistencia y búsqueda de alternativas de expresión, creación y diferenciación.

Atentos a no dejar escapar esta tensión entre lo global y lo local, pero tampoco la que existe entre naciones y clases sociales, ciertos movimientos artísticos, de inspiración “antropófaga”,⁷ plantearon en América Latina la necesidad de buscar en el movimiento, la diferencia y la “devoración antológica” es decir, crítica, de la herencia europea, la reinención de nuestras tradiciones y la formulación de nuevos horizontes de desarrollo. Así por ejemplo, Haroldo de Campos, plantea su reformulación del concepto de tradición, a través del movimiento y la diferencia:

De ahí la necesidad de pensar la diferencia, el nacionalismo como movimiento dialógico de la diferencia (y no como unción platónica del origen y rasura acomodaticia de lo mismo): el des-carácter, al contrario del carácter; la ruptura, en lugar del trazo lineal; la historiografía como gráfica sísmica de la fragmentación subversiva, antes que como homologación tautológica de lo homogéneo. Un rechazo de la metáfora sustancialista de la evolución

⁷ Expresión tomada del *Manifiesto antropófago* (1928) de Oswald de Andrade, citado en el libro de Haroldo de Campos (2000).

natural, gradualista, armónica. Una nueva idea de tradición (antitradición), que opere como contravolución, como contracorriente opuesta al canon prestigioso y glorioso. Aquella tesis de Adorno, recapitulada por Jauss: “Ahí nos deparamos con el verdadero tema del sentido de la tradición: aquello que es relegado al margen del camino, despreciado, subyugado; lo que es reunido bajo el nombre de antiguallas; es ahí donde busca refugio lo que hay de vivo en la tradición, no en el conjunto de aquellas obras que supuestamente desafían al tiempo [...]”⁸ (De Campos, 2000: 6).

Sólo desde esa plataforma, lo nacional puede conformarse como el espacio político, económico, social y cultural donde se desarrolla el conflicto entre las formas de valorización del capital y las posibilidades, siempre reprimidas y excluidas, de lo social, para recuperar formas de expresión y autogestión, que suponen también, procesos y prácticas donde se ponen en juego estrategias de resistencia y diferenciación respecto de la lógica globalizadora del capital. ¿Qué propone la antropofagia para la cultura? Nada menos que un proceso alimenticio, dietético y también digestivo. ¿En función de qué? Del movimiento, de la vida social, lógicamente. Se trata entonces de procurarnos una noción de patrimonio que permita recuperar, en la praxis, la

Restitución de la conflictividad del espacio nacional [...] que, lejos de suponer un no espacio, como efecto perceptivo de la ideología dominante de la globalización, supone precisamente lo contrario: un espacio en disputa en el marco de una puja de fuerzas, y una comunidad con un “sentido de lugar”, de “tierra y lengua”, aún cuando —y justamente porque— ese sentido se encuentra en estado de permanente redefinición, según los avatares de la praxis del poder y el contrapoder (Grüner, 2005: 218).

⁸ T.W. Adorno, *Thesen über tradition* (1966), *apud.* H.R. Jauss, “Geschichte der kunst und historie”, en Jauss (1970), *Literaturgeschichte als provocation*, Frankfurt: Suhrkamp.

Hablamos pues de la *constante construcción de un movimiento, de una diferencia, de un sentido que, sin reclamar esencias ni identidades perpetuas, induzca sí, identificaciones, destinadas a movilizar actores, conciencias, expresiones y deseos en lucha*. He ahí una posible definición de lo que hoy representa una *clase social*, que incluye también su aspecto cultural, como recuperación de espacios de enunciación y expresión. Se trata en fin, utilizando términos de Paulo Freire (1983), de quitarle al patrimonio cultural el supuesto “bancario”, utilizando el potencial creador, interpelador, expresivo y polémico de los pueblos y los arrabales —esos territorios donde el capital no se siente tan a sus anchas—, para continuar y potenciar su capacidad de resignificar su vida cotidiana, sus espacios, su lengua y sus instituciones. Sólo reconociendo este espacio abierto, indeterminado, para la construcción de cultura desde lo social, donde pueda expresarse *el otro*, donde se dé cabida y *expresión a la diversidad* y la diferencia, donde se fomenten intervenciones que permitan la expresión de los sectores marginados y excluidos en el campo económico y político, será posible *restablecer el proceso del hacer social* que suscite una verdadera democracia. Un modo de hacer política que propicie la construcción de autonomía y el desarrollo de diferentes mundos de la vida, amenazados hoy en día por la primacía de una cultura capturada por la lógica de la mercancía y la globalización indiscriminada de factores economicistas, restrictivos y excluyentes.

Reconciliar a la cultura con el hacer social es una clave de esa revolución pendiente que implica también una transformación política, una conclusión que comparto con Samir Amin (2001) cuando señala que, *en el comunismo*, lo cultural debe sustituir a lo económico como fuente de valor y significación. Lo paradójico es que, en nuestro presente cotidiano, sólo ciertos ámbitos de lo cultural permiten atisbar alternativas a la dictadura mercantilista del capitalismo. Es en este sentido en el que subrayo la necesidad de aprender de estos ejemplos, cada vez más escasos, en los que la colectividad y el proceso social de construcción de significado permiten un entramado de prácticas y relaciones transformadoras que abre los corazones y los sentidos a una *dimensión estética* que transmuta cuerpos y afectos. Por fortuna, América Latina es pródiga en estos arrabales, morada de *compadritos, cholos, léperos* y

malandros que *lunfardean* las reglas de la Real Academia y *carnavalizan, rockean, graffitean* o *tanguen* muros, empedrados y asfaltos, recomponiendo las sensibilidades y las relaciones estéticas de su época. Claro que todas estas expresiones rehúyen ser consideradas patrimonio, y es lógico: si patrimonio es igual a *folklore*, entonces resulta letal para cualquier proceso cultural que se precie de serlo, en el cual, como señala Giroux, lo que cuenta no es precisamente un contenido sino una trama de relaciones y prácticas que divergen de lo dado e interpelan los lugares comunes. Por eso, retomando la propuesta aquí presentada, se trata de brindar elementos para que, más allá de los procesos económicos e institucionales que desvelan a funcionarios y políticos, desde los espacios de gestión cultural que todavía queden, intentemos recuperar otras formas de ver la cultura y el arte, más afines con la vida social y sus siempre verdes ansias de abrirse camino, a través de la expresión y el hacer colectivos.

FUENTES CONSULTADAS

- AMIN, S. (2001), *Crítica de nuestro tiempo, a 150 años del Manifiesto comunista*. México: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (1974), *Crítica de la economía política del signo*. México: Siglo XXI.
- BOURDIEU, P. (1990), *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, 1990.
- DA MATTA, R. (2002), *Carnavales, malandros y héroes. Hacia una sociología del dilema brasileño*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DE CAMPOS H. (2000), *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI.
- DEL BÚFALO, E. (1997), *El sujeto encadenado*. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico.
- DE VARINE H. (1976), *La culture des autres*. París: Seuil.
- DUSSEL, E. (1998), *Ética de la liberación en la edad de la globalización y la exclusión*. Madrid: Trotta.
- FREIRE P. (1983), *Pedagogía del oprimido*. Río de Janeiro: Paz e Terra.

- HOLLOWAY, J. (2002), *Cambiar el mundo sin tomar el poder*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- HAUSER, A. (1979), *Historia social de la literatura y el arte*. Barcelona: Guadarrama-Punto Omega.
- LLULL PEÑALBA, J. (2005), “Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 17, pp. 175-204.
- GIMÉNEZ MONTEIL, G. (2005), *Teoría y análisis de la cultura*. 2 vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).
- GIROUX, H. (1998), *Sociedad, cultura y educación*. Madrid-Buenos Aires: Miño y Dóvila Editores.
- GRÜNER, E. (2005), *La cosa política o el acecho de lo Real*. Buenos Aires: Paidós.
- MANDOKI, K. (2006), *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica, 1*. México: CONACULTA-Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA).
- (2007), *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica 3*. México: CONACULTA-FONCA.
- NIVÓN BOLÁN, E. (2006a), *La política cultural. Temas problemas y oportunidades*. México: CONACULTA.
- (2006b), *Políticas culturales en México 2006–2020*. México: Porrúa.
- MARX, C. (1990), *El Capital*. tomo I, vol. 1, México: Siglo XXI.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2009

Fecha de aceptación: 22 de junio de 2009