



El “gran juego” de la distinción a escala global

Alvaro de Giorgi Lageard

RESUMEN

En su monumental obra, *La Distinción*¹, Pierre Bourdieu ilustra magníficamente cómo el mundo aparentemente inocuo de las prácticas de la cultura, entretenimiento, deporte, etcétera, está íntimamente relacionado a la creación y mantenimiento de diferencias que naturalizan las desigualdades sociales en la sociedad francesa. En definitiva, cómo, el campo cultural, al contrario de lo que comúnmente se piensa, no está desprovisto de contenido político sino que más bien es su expresión. Una de las principales críticas hechas al autor refieren a la dificultad de aplicación de su marco teórico fuera de Francia, señalándose por ejemplo, que en otras sociedades nacionales la alta cultura no tiene la misma significación que en dicho país, o que muchas otras naciones (como Estados Unidos), presentan una mayor heterogeneidad cultural lo que impediría delimitar un sector nítido de “cultura legítima” a partir del cual identificar el “juego” de la distinción. Mi propuesta aquí consiste en ejemplificar la utilidad de este enfoque teórico para comprender ya no la persistencia de diferencias sociales entre clases al interior de una nación, sino las diferencias –y su persistencia– entre naciones a escala planetaria, exponiendo una pequeña muestra de cómo sería posible investigar respecto del “gran juego de la distinción”, a escala global.

75

Palabras Clave: Bourdieu - *La Distinción* - Escala planetaria-
Culturas nacionales - Países centrales y periféricos.

1. BOURDIEU, P. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Ed. Taurus. Madrid. 1998.

¿Campo cultural internacional en la “aldea global”?

Con ello incursiono en una unidad de análisis sociológica distinta, muy en boga actualmente dentro de las ciencias sociales: el mundo entero. El abordaje de dicha unidad de análisis remite de modo inevitable hoy día a los debates académicos, ideológicos y políticos sobre lo que se ha dado en llamar “globalización”, noción que no tiene un significado unívoco ni mucho menos, pero que en términos generales puede sostenerse que alude a una nueva fase del capitalismo, caracterizada por la inédita expansión del libre mercado a escala planetaria. Propongo repasar algunos de los antecedentes principales respecto a cómo se está pensando en estos debates académicos y políticos sobre la globalización, las relaciones entre *nación, cultura, desigualdad y escala global*.

En primer lugar, se ubican las corrientes de ideas que grosso modo pueden calificarse como favorables, impulsoras y hasta ideólogas de dicho proceso, para las cuales no existen dichas temáticas en la medida en que no son reconocidas como problemas. Su foco de atención como único tema es la *escala global*, y dentro del mismo, la economía y la tecnología como campos privilegiados en los que se ubican quienes son considerados los agentes principales, los hacedores protagónicos de la “globalización” tales como el capital financiero, las grandes empresas transnacionales, los grandes bloques supra regionales de acuerdos comerciales, las nuevas tecnologías de punta, las redes de comunicación transnacionales creadas a partir de éstas, etc. Los estados-nación no son significativos en tanto no son considerados agentes protagónicos y hasta pueden constituirse en un obstáculo para la globalización y algo semejante puede decirse respecto de la cultura, que sin ser un obstáculo, es irrelevante para la expansión global. En cuanto a la desigualdad, el presupuesto básico de este pensamiento es que la globalización constituye un hecho y proceso inevitables, cuya concreción sólo puede aparejar resultados ampliamente benéficos, es decir, la mejoría e igualación de las condiciones de vida para el conjunto de los habitantes del planeta. El escaso interés en la desigualdad y en las naciones queda manifiesto en cómo se representa la división del mundo para esta perspectiva: los agentes protagónicos de la nueva era son los grandes bloques supra-regionales (ya que ningún país puede sobrevivir por sí mismo), Nafta, Mercosur, Comunidad Europea, ALCA y otros, ninguno de los cuales posee un predominio superior sobre el otro, y cuyo *modus vivendi* consiste en establecer relaciones flexibles entre sí, ya de cooperación o de competencia, adecuando sus tácticas de acuerdo al cambiante ritmo que imponen los vaivenes del mercado global.

Otras aproximaciones más “críticas”, impugnadoras del tipo de discurso reseñado colocan en primer plano del debate los otros tópicos, aunque por lo general, de manera separada. En primer lugar destacan aquellas posturas que conectan *desigualdad y escala global*, sosteniendo que con la expansión del capitalismo lo que persiste y se acelera cada vez más a extremos inéditos es la desigualdad. No obstante, este tipo de perspectiva coloca el énfasis en la desigualdad social entre clases sociales y no tanto entre países, ya que de algún modo se comparte —o se ha introyectado del discurso dominante—, la idea de dominio hegemónico absoluto de los nuevos agentes “globales” (grandes empresas transnacionales, organismos financieros internacionales, etc.) que son los responsables de los cambios contemporáneos, y que consecuentemente han desplazado a los viejos actores, tales como los estados-nación. Por ende le otorgan poco lugar al tema nacional al que consideran “históricamente superado”, apareciendo el planeta representado como una sola unidad política, como si fuera un solo gran estado-nación fragmentado en dos grandes extremos, los grupos dominantes y una gran masa de explotados, marginados, etc. En algunas acepciones de estas tendencias, se le suma a la desigualdad y la escala global la consideración de la *cultura*, pero por lo

general como sinónimo de resistencia, por oposición a la economía (de mercado) que es representada como sinónimo de los agentes poderosos.²

Otra línea de abordaje de la escala planetaria en tanto unidad de análisis sociológico o socio-antropológico, remite a la conexión entre *cultura* y *globalización*, sobre los cuales puede sostenerse algo semejante que la perspectiva anterior. Encandilados por los impulsivos movimientos de interacción permanente y en perpetuo cambio que caracterizarían a los demás circuitos –económico, tecnológico, comunicacional, etc.– del mundo globalizado, parecería que la cultura internacional debe poseer características similares, o dicho de otro modo, para incorporarse al debate sobre la globalización desde la cultura debe verse en ella dichos rasgos: hibridaciones, flujos, desterritorializaciones, deslocalizaciones, glocalización. Pero si todo es hibridación y desplazamiento constante, cuesta poder constatar quiénes son los agentes que interactúan y qué tipo de relaciones establecen entre sí, entre ellas, relaciones verticales de poder. Por ello en estas perspectivas se desdibuja también la nación y las culturas nacionales como tema y sólo se abordan tangencialmente la jerarquía y verticalidad de los flujos culturales.

Por último cabría mencionar cómo se ha pensado los temas de la *nación* y la *escala global*. Por lo general, han sido considerados como polos opuestos, cada uno como la antítesis del otro, idea que en aproximaciones más recientes se empieza a discutir y a proponer alternativamente que “nada es más internacional que el Estado Nacional: sólo se construye en relación con otros Estados, y a menudo en contra de ellos. (...) Es una realidad relacional, la nación es internacional”.³

En suma, con el repaso de estos antecedentes parece difícil poder hablar de interacciones culturales desiguales a nivel global, porque o se concibe que no existen tales, sino beneficio mutuo de la interacción de las partes y la cultura es un mecanismo complementario al verdadero motor de la globalización –la economía–; o la nación y la cultura no son lo central cuando se reconoce la desigualdad estructural del sistema mundial; o porque cuando se reconoce la importancia de lo cultural, resulta difícil ver la desigualdad ya que no hay unidades nítidas de interacción puesto que todo es híbrido, fluido, cambiante. La posibilidad de que lo cultural a nivel internacional sea pensado como un campo de lucha, como un espacio de reproducción de las diferencias entre las naciones, que un eje vertical estructure las relaciones culturales internacionales, no aparece pensado entonces con frecuencia.

Aquí es donde aparece entonces la obra de P. Bourdieu como una referencia ineludible para intentar replantear de otra forma las relaciones entre lo cultural, las naciones y la desigualdad entre las mismas a escala global. Pero como ya se dijo y es sabido, el modelo de este autor fue pensado para analizar sociedades nacionales, por lo que su “transposición” al campo de las relaciones internacionales requeriría de una serie de reformulaciones. En primera instancia, resulta obvio decirlo, en este pasaje de una sociedad nacional a la escala planetaria, cambia también la noción de agente a ser considerada, ya no se trata de clases sociales sino de naciones. Ahora bien, si éstas en su calidad de agentes participan de lo que se podría denominar como el campo cultural global o internacional, lo hacen “ocupando una posición jerarquizada, ya sea alta, media o baja [ya que] si existe una ley que rija el funcionamiento de los campos, ésa es la ley de la gravedad (...) el campo cultural debe ser visto como un espacio caracterizado por una distribución desigual de los recursos culturales y, por lo tanto, por una correlación

2. La economía se ubica en el polo del poder y la homogeneización mientras que la cultura sería el espacio privilegiado de la “resistencia” y de la heterogeneidad.

3. PASCALE CASANOVA citado en SORA, G. Traducir el Brasil. Una antropología de la circulación internacional de ideas. Libros del Zorzal. Buenos Aires. 2003, p.57.

de fuerzas entre dominantes y dominados, como un campo de luchas, en el cual los agentes se movilizan para conservar o transformar esa correlación de fuerzas.”⁴

Este presupuesto teórico requiere, a partir de lo visto en los antecedentes sobre el tipo de clasificaciones predominantes –o pocos agentes cuasi equilibrados (los bloques supra-nacionales), o dos extremos determinados exclusivamente en base al capital económico (agentes hegemónicos “globales” y marginados), o el mundo como una turbulencia constante donde es imposible la identificación de agentes– una representación del espacio social global alternativa, sí dinámica pero también con invariantes, sí con desplazamientos “circulares” –horizontales– pero también con estructuraciones verticales más rígidas, que den cuenta de la existencia de una jerarquía poco flexible, difícil de rebasar. A riesgo de ser acusado de estar fuera de moda, un antecedente que puede retomarse a tal efecto es la categorización propuesta por perspectivas tales como la teoría de la dependencia, con su discriminación entre países “centrales” y “periféricos”.

Pero si esta perspectiva tiene la virtud de iluminar muy nítidamente de quienes se trata en el caso de los primeros, las naciones dominantes, no lo es tanto para los del segundo, integrado por un conjunto muy heterogéneo cualquiera sea los indicadores que se tomen. Para ser fieles con el modelo de Bourdieu debería por lo menos tenerse en cuenta tres tipos de agentes: dominantes, medios y los que ocupan el escalafón más bajo de la jerarquía. Aquí propondré entonces el desdoblamiento de la segunda categoría, en naciones “intermedias” o periféricas pero que cuentan con más recursos para su mejor posicionamiento, y las más bajas, los llamados “países pobres”, los más periféricos dentro de la periferia. A vía de ejemplos: Estados Unidos, Japón o los países de Europa Occidental como casos representativos del “primer mundo” (el G7 podría ser otra buena referencia); Argentina, Brasil, Uruguay de los segundos; Haití o la mayoría de las naciones de Africa sub-sahariana de los últimos.

78

Debido al material empírico que tengo al alcance –Uruguay, Argentina– me concentraré en la siguiente sección de ejemplificación en el comportamiento de las situaciones de interacción “cultural” entre quienes ocupan posiciones intermedias y altas de la jerarquía.

Una segunda medida a reformular del modelo original es que no debe considerarse exclusivamente el consumo como marcador diferencial de la distinción social a través de la cultura, sino también, en primerísimo lugar, la producción de bienes culturales. Como tercer paso, el “gusto legítimo” no debe ser identificado exclusivamente con la “alta cultura” tal como lo entiende Bourdieu para el caso de Francia. Y por último, si bien el traspaso del examen desde las clases sociales a las naciones implica atender fenómenos sociológicos diferentes, no deberían dejarse de lado las homologías que puedan suscitarse entre el funcionamiento del campo cultural a nivel de una sociedad nacional, y el del campo cultural internacional. Dicho de otro modo, parafraseando a Pascale Casanova “nada es más internacional que las altas burguesías nacionales”.

Ejercicio de aplicación empírica: mega-eventos, arte, rituales de asunción de mando

Sin duda que la propuesta posee innumerables facetas y un extensísimo corpus empírico pasible de ser examinado para el breve espacio con el que cuento aquí. Debido a ello debe observarse lo que sigue como un ejercicio ilustrativo de algunas de las posibles vías de aplicación del modelo analítico de Bourdieu en el campo internacional.

4. MECCIA, E. y POZZI, G. “El gusto es un delator. Meditaciones sobre algunas ideas de Pierre Bourdieu para una sociología de la cultura de las clases sociales” en LIFSZYC, S. (comp.), Sociología, Diferenciación y estratificación social. Gran Aldea. Buenos Aires. 2001, p.25.

Si el interés central consiste en examinar la función jerarquizante de la cultura a escala planetaria, entre distintas clases de estados-nación, tal vez uno de los primeros fenómenos socioculturales que habría que analizar críticamente bajo los supuestos teóricos expuestos en “La distinción” deberían ser los principales mega-eventos globales del deporte, el entretenimiento y la cultura en general, en los cuales se participa por nacionalidad o se da algún tipo de cabida a la condición nacional de origen del producto cultural en cuestión. Eventos tales como los Juegos Olímpicos, el Mundial de Fútbol, el circuito mundial de tenis, la premiación del Oscar, los premios Nobel, festivales internacionales de cine como el de Cannes, bienales internacionales de arte como la de Venecia o festivales como el Foro Universal de las Culturas realizado recientemente en Barcelona. Si hay algo que caracteriza el “campo cultural internacional” de la era contemporánea, es este tipo de mega-eventos que conforman un especie de “agenda cultural global” instituida en el calendario, aceptada y celebrada, sin ningún tipo de controversias o impugnaciones.

Lo primero que puede señalarse de este tipo de mega-eventos en relación a la distinción de un “gusto” o “cultura legítima” es lo dicho supra respecto de la primacía de la producción de una disciplina, arte o saber particular, antes que meramente su consumo. Dicho de otro modo, son instancias en que se legitima la competencia –en el sentido de habilidad– legítima, con visos de exclusividad, para crear –lo que a su vez refuerza la legitimidad de su mejor comprensión– determinados productos culturales. Es el caso por ejemplo del campo de la cinematografía, donde en la “celebración del Oscar”, cuyo cometido inmediato aparente es destacar las mejores realizaciones anuales de un país en particular, se monta un ritual que escenifica la condición que por “naturaleza” posee la tradición cinematográfica local –Hollywood, Estados Unidos– para hacer el “mejor cine del mundo”. El conjunto del evento participa de esta finalidad, pero algunos mecanismos en particular le dan mayor consistencia tales como el “Oscar a la trayectoria”, que refuerza la idea de condición esencial atemporal de su “saber superior”, o –el de mayor interés para nuestro tema– el de “Mejor película extranjera”.⁵

Esta condición reservada a una elite de países, ya no en su consumo y participación sino en su producción, de estos mega-eventos globales, tiene su expresión por excelencia en los grandes eventos deportivos: los mundiales del más popular de los deportes y en los Juegos Olímpicos. Antes que comience a rodar la pelota, los primeros “campeones consagrados” de los últimos torneos mundiales han sido los países organizadores, todos del primer mundo –Estados Unidos, Francia, Japón, Alemania y Corea–⁶. Los preparativos y requerimientos para la organización de un Mundial no son para cualquiera. A su vez, se da una competencia mediante la distinción al interior de este conjunto de países privilegiados por hacer de cada nuevo evento el “mejor”, finalidad que tiene su instancia máxima en el “acto inaugural”, donde una combinación de artes, técnicas, cuerpos, nuevas tecnologías y personalidades son conjugadas para “sorprender al mundo” tratando de superar lo puesto en escena en la edición anterior.⁷ Más allá de la apariencia formal de equidad y el llamado a la “sana competencia”, el “fair play” o “la concordia y paz entre las naciones” que pretenden simbolizar estos eventos, tales como

5. Los premios Oscar constituyen un buen ejemplo de que la cultura legítima a escala internacional no es exclusivamente alta cultura, si bien posee algunos toques aristocratizantes (como la denominación “academia de Hollywood”).

6. Corea del Sur obviamente, que si no es considerado del primer mundo, se encuentra en un escalón muy próximo, además de ser socio privilegiado de Estados Unidos y Japón.

7. Este tipo de construcciones “artísticas” también discuten la preponderancia de la alta cultura en el gusto legítimo, y las dicotomías rígidas entre gusto “puro” y popular, puesto que integran de todo un poco a la vez: los “cuatro tenores” y Ricky Martin, elaboradas escenografías y performances posmodernas con el desfile clásico de las delegaciones...

los Juegos Olímpicos, no hay que ser muy sutil para darse cuenta de que hay algo más que deporte en la lucha por los primeros lugares en el medallero.⁸

Pero si este tipo de eventos son útiles para relevar qué ocurre con la asociación/imposición de un gusto/competencia legítima por los países centrales, o la lucha que se produce al interior de los mismos, también lo son para observar el comportamiento de aquellas naciones que se encuentran en posiciones más intermedias e inferiores de la jerarquía. Nada desnuda más la eficacia del campo cultural para naturalizar la jerarquización del orden global que las actitudes de quienes se encuentran en posiciones de inferioridad respecto de estos gustos/competencias instaurados desde los países hegemónicos. Esto queda en evidencia cuando ocurre lo “extraordinario” a partir de que un individuo, grupo o colectivo identificado –ya sea por procedencia, pertenencia o familiaridad– con dichas naciones obtiene un lugar destacado en estos mega-eventos: el triunfo de un tenista en Roland Garrós o Wimbledon o su acceso a los primeros lugares del ranking de la ATP (Asociación de Tenis Profesional), la obtención de un puesto destacado en el Mundial de Fútbol, la obtención del premio a “mejor novela” del Cervantes, etc. Pero también, según sea el caso del lugar ocupado en el “espacio social global” ya el hecho de acercarse mínimamente a estos sitios privilegiados puede constituir el parámetro de “celebración”: el acceso por vez primera a un torneo del circuito mundial de tenis, la sola clasificación al Mundial de Fútbol por parte del seleccionado nacional, la condición de “finalista” del Cervantes de un escritor compatriota... Estos sucesos “extraordinarios” producen verdaderas conmociones en las esferas públicas locales de dichos países, involucrando a todos sus componentes más allá de sus diferencias internas –gobierno y oposición, sociedad civil, clases sociales, – en un acto que unifica la nación y le otorga un estatus mayor –diferencial– por sobre sus pares –otras naciones semejantes en otros planos (económico, grado de desarrollo, etc.) y los acerca –aunque sea provisionalmente– a los grandes protagonistas que pautan la agenda global.

El tenor de las estrategias de “buena voluntad cultural” desplegadas por parte de aquellos que ocupan o pretenden ocupar una posición intermedia de la escala jerárquica son significativos para ilustrar cómo se vive estas diferencias. Un ejemplo sintomático de esto se vivió en Uruguay con la obtención del primer premio “Oscar” para el país por parte del cantautor uruguayo Jorge Drexler que fue calificado como “maracanazo” por el presidente Tabaré Vázquez, electo en 2004, entre otros.⁹ El hecho tiene una serie de condimentos que lo hacen bien gráfico. No solo se trató de un premio menor,

8. Hecho que fue por demás evidente a lo largo de la Guerra Fría en la lucha entre los otrora ex dos bloques principales, pero que en la actualidad se puede extender a otro tipo de conflictividad ente naciones.

9. Transcribo una nota periodística de Internet referida al caso y a una situación semejante en Colombia que resulta muy ilustrativa: “El nuevo “maracanazo” de los uruguayos. Jorge Drexler, uno de los principales compositores uruguayos, sorprendió el pasado lunes a sus compatriotas al llevarse el primer Oscar para el país por su canción para la película “Diarios de motocicleta”. “Al otro lado del río” fue la primera canción nominada en español en la historia del Oscar. Drexler, un otorrinolaringólogo de 40 años, vive en España desde 1994 donde se produjo el despegue de su carrera. El padre del artista dijo estar emocionado por la conquista de su hijo y comparó el logro con la victoria de la selección uruguayana en la final de la Copa del Mundo de fútbol de 1950 frente a Brasil en el estadio de Maracanã, triunfo conocido popularmente como “Maracanazo”. “No vamos a sobrevalorar esto, pero es un Maracanazo, en el sentido de que es otra vez un país chiquito contra el mundo. Un muchacho con su guitarra contra un impresionante despliegue de músicos, coreógrafos y bailarines”, dijo Gunther Drexler, padre del músico.

Colombia no se desanimó por el hecho de que la actriz Catalina Sandino no consiguiera el Oscar a la mejor actriz protagonista al que estaba nominada, y se dedicó a resaltar el hecho de que por primera vez una artista de esta nacionalidad pisaba la alfombra roja de Hollywood. Los medios de comunicación colombianos destacaron, además, la actitud “profesional” de Sandino (“María llena eres de gracia”) en medio de las estrellas de Hollywood. “No se amedrentó y respondió a la prensa de manera correcta y muy profesional”, dijo al público la emisora Caracol. Catalina Sandino se “labró un gran sendero pisando como primera colombiana el tapete rojo”, afirmó por su parte la cadena de televisión RCN, que también destacó la profesionalidad de la actriz al responder a la numerosa prensa extranjera que aguardaba a las estrellas a la entrada del Kodak Theatre.”

sino que Drexler reside en España, lugar donde fue realizada la película “Diarios de motocicleta”, el producto total en la cual el objeto distinguido –la canción– se inserta, y, como aditamento fundamental, una vez nominado en conjunto con otros candidatos para el rubro en cuestión, fue descartado para cantar en vivo en la propia ceremonia y sustituido por una “estrella” más conocida, el actor Antonio Banderas, para la interpretación de su tema. Todo ello no fue obstáculo alguno para que en Uruguay se viviera como un gran logro nacional.

Otra forma de estrategia de los agentes medios altos y medios o con pretensiones de subir en la escala y asemejarse a los verdaderamente superiores, cuando no es suficiente con obtener un lugar menor en el evento original matriz, es “clonar” la estructura tipo del evento para el mismo campo o un campo similar dentro de las fronteras nacionales. Es lo que se hace por ejemplo en Argentina con los premios a la televisión que adoptan el “estilo Oscar”, imitando todos los detalles tales como las formas de entrega de las distinciones, los discursos de agradecimiento o hasta los modos de representar en público las emociones personales.

En los ejemplos expuestos puede notarse que existen dos tipos básicos de mega-eventos globales: aquellos intrínsecamente multinacionales –Mundiales de Fútbol, Olimpiadas, circuito mundial de tenis, foros culturales, etc.– de apariencia más plural en cuanto a la participación de las representaciones nacionales y al carácter rotativo del país organizador; y aquellos que son organizados por un país en particular pero que tienen un alcance global por su impacto en el campo específico en cuestión –Oscar, Nobel, premio Cervantes de Literatura, Feria del Libro de Frankfurt, otros–, los que en su inmensa mayoría están asentados en países del primer mundo.¹⁰

El campo de las artes plásticas

Propongo examinar ahora como segunda vía de entrada en tanto ejemplo de aplicación del modelo analítico del autor para el tema elegido el campo de las “artes plásticas”, y en su interior, sus ramas más prestigiosas como la pintura o escultura. Vale recordar que según P. Bourdieu no existe, para el caso de las luchas simbólicas entre las clases sociales, nada más enclasante que las obras de arte, ninguna otra forma de acumulación de poder simbólico más útil en términos de logro de “distinción” que la adquisición “desinteresada” de este tipo de objetos, y tal vez pueda trasladarse esta afirmación a las luchas simbólicas entre naciones. Una manera de abordar dicho campo para el tema en cuestión es considerar una muestra representativa de distintos países de la jerarquía definida –es decir centrales y periféricos, y dentro de éstos, intermedios y los más pobres– y analizar para cada uno de ellos un museo dentro del tipo de “museos nacionales de artes”. A primera vista nada parece ser más híbrido, transnacionalizado, fugaz, indefinible, hoy día, que el campo de las artes plásticas. Es un lugar común sostener que resulta cada vez más difícil establecer, mantener o estar al tanto de clasificaciones coherentes respecto de la diversidad de productos “artísticos”, y menos aún asignarle una pertenencia por nacionalidad. En el campo museístico concretamente, casos como el MOMA de Nueva York o el MALBA de Buenos Aires, que reúnen dentro de sí obras y artistas de múltiples procedencias, son ejemplos sintomáticos de esta característica. Sin embargo, en coexistencia con ello, no debe de haber otro campo en el que, en otros registros discursivos, se perpetúe y desarrolle una clasificación “estética” absoluta incuestionable en términos de lo que es “superior” y lo que no. Me refiero no al último ensayo del teórico donde es factible encontrar la tesis sobre “el

10. En este sentido, son prácticas culturales globales claramente territorializadas, en contra de la tendencia dominante señalada en el apartado anterior de la mayoría de los enfoques teóricos sobre cultura y globalización.

fin del arte”, sino a los productos dedicados a públicos masivos, que circulan a escala internacional, tales como enciclopedias, fascículos de grandes periódicos, programas de televisión, donde la norma es la existencia de encuadramiento del tema artístico a través de denominaciones tales como “genios de la pintura”, “grandes maestros del arte”, “las obras maestras de la pintura universal”. Los considerados en estos registros como “grandes maestros”, “grandes obras”, “escuelas” y “corrientes artísticas” más importantes –Goya, Picasso, Dalí, Van Gogh, Renoir, Warhol, Rodin, La Gioconda, Guernica, El pensador, escuela italiana, francesa, flamenca, impresionismo, cubismo, surrealismo, etc., etc.–, pueden ser definidos como dentro de la “cultura legítima”, dentro del campo artístico plástico global.

Comenzando con el ejercicio, si se examina el caso de los “museos nacionales” de los países del primer mundo, no será una sorpresa constatar que están estructurados en torno a este tipo de cultura legítima. Si se hiciera un relevamiento de la ubicación geográfica de estos considerados “grandes maestros”, “grandes obras”, principales figuras de las “principales corrientes estéticas”, sin duda que daría por resultado una altísima concentración geográfica en estos países, ya sea como parte de museos públicos o privados.

A su vez, todos estos estados tienen políticas activas de protección patrimonial (resguardo, restauración, impedimento de salida de las fronteras nacionales, etc.), para una cuota parte de las obras de artistas nacionales ubicados en lo más consagrado del campo internacional, al cual consideran patrimonio exclusivo no transferible. A vía de ejemplo, España preserva para sí los Fusilamientos de Goya en el Museo del Prado, o el Guernica en el Museo Nacional Centro de Arte “Reina Sofía”.

82 Y el hecho de que existan hibridaciones entre los museos de estos países, para seguir con el ejemplo, que no toda la obra célebre de Picasso se encuentre en España, sino fuera de fronteras, en algún otro museo de los países centrales, no invalida el argumento sino que lo refuerza, puesto que eso da cuenta de la lucha por la distinción dentro del sector hegemónico de países. Lo que invalidaría la argumentación sería la existencia de alguna de las consideradas grandes obras de Picasso en un museo de un país de escasa relevancia geopolítica. La interpretación de las grandilocuentes colecciones de obras, autores, objetos, corrientes estéticas, de museos como el Louvre, el Museo Británico, o el Metropolitano de Nueva York en tanto formas de apropiación de la otredad cultural que simbolizan el poder de quien tiene la capacidad de realizarlas, es ya un lugar común para la sociología del arte.¹¹ Pero lo que puede llegar a ser novedoso es constatar la existencia del reverso de la situación en los países periféricos.

Museos de arte

Con ello entro en la segunda parte del ejercicio sobre “museos de arte” al examinar la propuesta de museos de este tipo de países intermedios de la escala, tales como Argentina o Uruguay. Para Argentina tomaré como caso uno de los más representativos museos del género, el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires; para Uruguay, tres de los cuatro museos de arte más importantes de Montevideo, dos municipales

11. Uno de los autores que más ha trabajado el tema para América Latina es García Canclini quien en *Culturas Híbridas* bajo el título de “¿Son posibles los museos nacionales después de la crisis del nacionalismo?” sostenía que “es innegable que muchos museos de Estados Unidos, Europa y Japón, son hoy para esos países instrumentos claves en la renovación de su hegemonía cultural doméstica e internacional pero no es ésa la situación en América Latina” (*Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo. México. 1990, p. 160). Posteriormente matizó su posición respecto al “desvanecimiento de las identidades artísticas nacionales” en el capítulo “Artes visuales: de las vanguardias al arte-jet” del libro *La globalización imaginada* (Paidós. Buenos Aires. 1999, p. 145).

–el Museo Municipal Juan M. Blanes y el Museo de Historia del Arte–, y uno privado –Museo Torres García–.¹²

Al observar las presentaciones oficiales del MNBA (argentino) y del Museo Blanes (uruguayo) expuestas en sus páginas web se lee respectivamente lo siguiente:

Las colecciones del museo suman aproximadamente 11.000 piezas entre pinturas, esculturas, tapices, grabados, dibujos y objetos, 1.500 de las cuales se hallan en préstamo en distintas reparticiones estatales. La obra más antigua, una Virgen con niño (Auvernia), data del siglo XII. El patrimonio del museo es de singular riqueza, tanto en el orden nacional como en el internacional. Pueden citarse, entre otras, pinturas de El Greco, Rubens, Tiépolo y van de Velde, además del Tiziano, Zurbarán y Goya. La pintura francesa del siglo XIX tiene una amplia representación: hay obras de Corot, Manet, Boudin, Cézanne, Renoir, Toulouse-Lautrec, Rodin y más. Entre los artistas españoles del siglo XIX y comienzos del XX puede nombrarse a Genaro Pérez de Villaamil, Ramón Casas e Ignacio Zuloaga. Por otra parte, las colecciones de arte argentino son de capital importancia, y abarcan los fundadores (Morel, García del Molino), los maestros del siglo XIX (Pueyrredón, de la Cárcova, Sívori, etc.) y de las primeras décadas del XX (Fader, Pettoruti, Xul Solar, Vitullo), hasta las más recientes promociones. Por último, cabe destacar que las exposiciones temporarias permiten al museo un contacto directo con la obra de célebres creadores contemporáneos del mundo entero, tanto en arte como en arquitectura y diseño. (MNBA transcripción completa presentación)

El acervo actual –integrado mayoritariamente por colecciones nacionales, aunque incluye una reducida pero significativa colección extranjera– posee 2600 obras planas y más de 200 esculturas de origen diversos de Europa entre 1948 y 1959; recientemente restaurados con el apoyo de la Comunidad Europea. Un pequeño núcleo de pinturas europeas (Courbet, Vlaminck, Utrillo, Dufy, Otton Friesz, Romero de Torres y otros), acompaña a más de doscientos grabados originales realizados entre el siglo XVI y el XX –desde Albert Dürer y Rembrandt, hasta Miró y Picasso, pasando por Piranesi, Goya, Daumier, Gauguin, Corot, Rodin y Matisse, entre otros– (Museo Blanes, extracto, cursivas originales)

83

Lo primero que puede afirmarse respecto de ambas instituciones es que a su modo, en otra escala, más allá de su autodefinición como “nacional”, son colecciones híbridas, conformadas por autores y obras de distintas procedencias, a partir de lo que han *podido* acumular. En esto no se diferencian de sus pares europeos o norteamericanos, pareciendo que la cuestión no es entre colecciones heterogéneas u homogéneas, sino respecto de los grados de hibridez alcanzados según las posibilidades del que colecta. En segundo término lo nacional sigue siendo un eje de clasificación importante en el mundo del arte, la reagrupación primaria que poseen ambas colecciones es “nacional”/ “extranjero”, y dentro de este segundo núcleo –que en ambos casos es sinónimo de “europeo”–, se mantienen las clasificaciones por nacionalidad: “pintura francesa del siglo XIX”, “artistas españoles”, etc. Pero sin duda lo más revelador es que tratándose de la promoción de museos “nacionales” aparezca en los espacios más destacados la oferta de obras extranjeras. En el caso del MNBA es sintomático que el texto comience y dedique más espacio a éstas que a las obras nacionales. Ahora bien, al examinar cuáles son las obras de procedencia extranjera que estas colecciones presentan, se advierte que constituyen productos menores, totalmente secundarios, tales como bocetos, trabajos de los primeros tiempos del artista, técnicas en las cuales no se destacó, etc., es

12. El cuarto, el Museo Nacional de Artes Visuales, perteneciente al Ministerio de Educación y Cultura, que es estrictamente el más semejante al MNBA argentino, requeriría un análisis más detallado para el espacio con que cuento aquí por lo que prefiero dejarlo de lado.

decir que lo que entra en juego aquí, es la posesión del nombre, a través de su rúbrica, del “gran maestro”, artista o escuela reconocida: un “Goya”, un “Renoir”, “Rodin” o “Picasso”.

El caso de Joaquín Torres García y el museo homónimo es una variante del tema sobre formas de legitimación en base al eje “nacional”/“extranjero”—esto último como sinónimo de “europeo, consagrado”—. Dicho artista plástico es catalogado por la crítica local como el más destacado artista plástico uruguayo de todos los tiempos, o sea el “gran maestro” a nivel nacional, y el que más alcance fuera de fronteras ha tenido, y así es promovido en la escenificación del museo que presenta su peripecia personal y creativa. Así nos enteramos que nacido de padre catalán y madre uruguaya, vivió la mayor parte de su vida fuera de fronteras, desde los 17 hasta... los 60 años. Entramos en contacto con sus contextos de formación, trabajos e influencias: asistencia a la Escuela Oficial de Bellas Artes de Barcelona, amistad con Picasso, colaboraciones con Gaudí, sus posteriores radicaciones en Nueva York y París

“luego de exitosa exposición de sus obras en la galería Fabre. En 1928 conoce a Theo Van Doesburg quien lo pone en contacto con el neoplasticismo y le permitirá más tarde relacionarse con Mondrian, lo cual será decisivo en su pintura, ya que si bien el uso de la ortogonalidad puede verse en su obra desde 1917, es recién a partir de estas vinculaciones realizadas en París, que Torres García asume otro rigor que le hará desembocar en su teoría constructiva”. (Museo Torres García, extracto)

O sea que, otro tipo de selección digna de destacarse, en este caso no colectiva sino individual dentro de la plástica “nacional”, requiere también de la mediación de la cultura legítima internacional para su elevación a la estatura de obra de relevancia.¹³

84

Por último, toca el turno en esta rápida recorrida por los principales museos de arte montevideanos al Museo de Historia del Arte (MUHAR) promocionado como una gran institución cultural por la Intendencia Municipal. Para describirlo en pocas palabras, está organizado en salas según áreas histórico-geográficas tales como “La Prehistoria”, “Egipto”, “Grecia”, “Roma”, “arte precolombino” y “colonial” cada uno conformado por colecciones de “objetos de arte”... pero con el detalle que, salvo excepciones menores, son calcos y maquetas de obras originales. El recorrido central que propone transcurre entre dos representaciones a escala reducida de la cueva de Lascaux a El Partenón, pasando por la atracción principal, Iso Isis, una pequeña momia egipcia auténtica resguardada con sumo cuidado en una sala especial. Imposible no evocar aquí las reflexiones de Bourdieu respecto a la utilización de emblemas de clase sustitutos ante la imposibilidad de adquirir los auténticos por parte de los sectores medios.

En síntesis, queda en evidencia una lógica que intenta asemejarse por diversos medios, a los grandes museos de los países centrales, sea incorporando obras originales de los grandes artistas, minimizando el hecho de que sean totalmente secundarias, o exhibiendo las grandes obras, sino las auténticas, al menos sus copias.¹⁴

13. Cabe preguntarse si tal vez más allá de los valores estéticos de su obra no sea este itinerario biográfico tan cosmopolita de Torres García lo que haya posibilitado su catalogación como el “gran maestro” de la plástica uruguaya. Blanes es otro ejemplo de la significación del vínculo con la matriz europea, en su caso Italia, donde fue becado por el Estado uruguayo durante cinco años durante los cuales recibió su instrucción (y certificación) en la escuela académica de Florencia.

14. Más arriba planteé que el comportamiento de estos museos podría considerarse como el reverso de los de los países centrales, en función de la proporción de obras plásticas consagradas que logran acumular: un escaso porcentaje en los del sur, un alto porcentaje en los del norte. Pero actualmente, ¿producto de la “globalización”?, una nueva generación de museos como el MALBA intenta reorientar las estrategias de distinción de naciones periféricas intermedias: no pretende traer una cuota menor de lo “auténtico europeo” éste último como sinónimo de lo “consagrado universal”, sino formar una colección de “grandes obras”, de “grandes maestros”, por supuesto originales, de “arte latinoamericano”. A través de ello se plantea una doble disputa, por la hegemonía al interior de Latinoamérica por coleccionar lo mejor de sí, y contra los otros “bloques”—fundamentalmente Europa y América del Norte—disputándole el carácter superior de su arte.

No tengo elementos empíricos al alcance respecto a cómo construyen sus “museos nacionales” de artes visuales las naciones más pobres, tales como una nación del África sub-sahariana: ¿consistirá exclusivamente en “objetos artesanales” de culturas tribales?; ¿exhibirán copias u obras menores de las apropiaciones y readaptaciones que a aquellas les hicieron desde el centro las vanguardias?. Un dato interesante sería conocer cómo representa Tahití en su “plástica nacional” el arte de Gauguin: ¿habrá podido coleccionar en su museística alguna de las grandes obras, o sólo sus copias?

Rituales públicos

Unas breves palabras más para presentar un último caso. Los rituales de asunción de un nuevo gobierno (en puridad de traspaso de gobierno) constituyen una construcción cultural privilegiada para observar esta temática dada la importancia que presentan en los mismos las relaciones internacionales debido a que el gabinete entrante debe ser reconocido y legitimado por sus pares de otros estados. Constituyen entonces momentos privilegiados para analizar las relaciones con el exterior, el “afuera”, del país que está pasando por dicha instancia. Como es sabido, el primero de marzo de 1985 se celebró el acto de asunción del primer presidente luego de doce años de dictadura. El diario El País tituló al día siguiente su crónica sobre tan significativa ocasión “Somos uruguayos porque creemos en la democracia”, frase textual enunciada por Sanguinetti en la Asamblea General. La crónica subraya la presencia en Uruguay de una gran delegación de “ilustres visitantes extranjeros” conformada por representantes de 72 países. Entre infinidad de citas atrae mi atención la opinión de algunos de los protagonistas de la jornada, como las de un novel diputado electo por el Partido Colorado:

“mientras hablaba el Presidente Sanguinetti tuve la oportunidad de mirar a esos dos grandes políticos europeos que son Bettino Craxi y Felipe González, y al propio Dr. Alfonsín advirtiéndome con la simpatía y la admiración con que le miraban. Es más allá del afecto y de la enorme emoción que todos sentimos en ese momento con el presidente electo: habló un gran uruguayo, y habló para el gran país que es el Uruguay.”

85

Luego, un poco más adelante, otro pasaje me atrapa:

*“A los mandatarios visitantes no se les regaló las clásicas piezas gauchescas que existen en el país o las amatistas. No es que se esté contra la artesanía. Pero en esta ocasión se prefirió presentar el escalón más alto del arte uruguayo. Se obsequiaron obras firmadas por Clever Lara, Espínola Gómez, Testoni, Solari, Agueda Dicancro, Jorge Abbonanza”.*¹⁵

Tal vez se pueda interpretar este cambio en el tipo de obsequios otorgado a los visitantes extranjeros por parte del primer gobierno uruguayo postdictadura, como un acto que pretendía simbolizar su raigambre ¿o reinserción? en el concierto de las naciones sensibles para crear y comprender el refinamiento estético —o sea el único “verdadero arte”—, y distanciarse del primitivismo artesanal asociado a América del Sur en tanto “América indígena”. El primero de marzo del 2005, a veinte años de aquel acontecimiento, el mismo ritual se realizó con la sensación de estar nuevamente frente a una instancia extraordinaria debido a que la izquierda accedía por vez primera al gobierno nacional. Chávez, Lula, Kirchner se constituyeron en los invitados extranjeros protagónicos, nada dice la prensa sobre regalos, pero el exterior que importa se hizo presente también de otras maneras, a través de las “felicitaciones por ese maracanazo” que el flamante presidente entrante creyó oportuno realizar a Drexler desde su discurso

15. El País, Montevideo, 02/03/1985.

en las escalinatas del Palacio Legislativo, cuando proponía futuras medidas a aplicar respecto a las políticas culturales en el país. Estos “detalles” de ambos casos, muestran cómo –más allá de lo que dice ser– el campo de las relaciones internacionales no es homogéneo, que el “exterior” que importa no es del todo equivalente. Más allá de afinidades políticas o ideológicas existe una escala de posiciones de una jerarquía dada, “naturalizada”, a la que en este caso el estado nación uruguayo – independientemente del signo ideológico del gobierno de turno– aspira a aproximarse, proclamando “al mundo”, –aunque la mirada aprobatoria que se procura entre 72 países sea la europea o el premio del que se celebra su obtención sea norteamericano–, que los uruguayos son un ejemplo de madurez democrática, que podemos obsequiar (y hacer) arte, o ganar un Oscar.

En conclusión, en este texto se pretendió exponer cómo podía aplicarse el modelo teórico elaborado por P. Bourdieu en “La distinción” para un objeto de estudio más amplio, la escala planetaria. Si bien el globo como un todo, parece ser un objeto bien difícil de situar en el espacio y en el tiempo –dado el febril ritmo que le estaría impregnando la “globalización”– sobre el cual movilizar una pluralidad de métodos de observación y de medida, cuantitativos y cualitativos, estadísticos y etnográficos, el trabajo de P. Bourdieu puede irradiar mucha luz para tamaño desafío.