

Contra la impostura cultural

Vicente Lleó

Marc Fumaroli

PARIS-NEW YORK ET RETOUR. VOYAGE DANS LES ARTS ET LES IMAGES

Fayard, París

¿De cuantas maneras se puede ser hoy día políticamente incorrecto? El profesor Fumaroli, desde luego, las cubre todas y el libro que nos ocupa constituye la más clara evidencia: acérrimo defensor de la Iglesia católica, ultraelitista, fieramente patriótico, desdeñoso de la cultura-espectáculo contemporánea, leer su depurada prosa, de una admirable precisión, constituye un tonificante ejercicio de libertad de espíritu, tanto más por la rareza actual de semejante virtud.

Los libros traducidos al español de este auténtico *maître-à-penser* han sido sobre todo sus obras más polémicas, como *L'État culturel. Essai sur une religion moderne* (1991) o *La Querelle des Anciens et des Modernes* (2000), o como seguramente lo será el que aquí tratamos, de 2008; ello podría dar al lector de nuestro país, sin embargo, una equívoca imagen del autor, la de un feroz debelador casi exclusivamente de las vulgaridades y banalidades que atenazan el debate cultural moderno, secuela del llamado «pensamiento débil». Esa imagen sería, sin embargo, profundamente engañosa: Fumaroli ha escrito multitud de obras de carácter estrictamente académico, en el mejor sentido del término, que a veces nos suenan como el canto del cisne de la otrora gloriosa tradición intelectual francesa. Su propia tesis de Estado, titulada *L'Âge de l'éloquence. Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'Époque Classique* (1980), es una obra verdaderamente prodigiosa, cerca de novecientas páginas de una erudición abrumadora, escrita, además, sobre un tema cuyas fuentes se encuentran mayoritariamente en latín. Otras obras, como las tituladas *L'École du silence. Le sentiment des images au XVIIe siècle* (1994) o *Le loisir lettré a l'Âge Classique* (1997), son otras tantas piezas deslumbrantes, ya sea por la originalidad de sus enfoques multidisciplinares o por su fluido francés, que convierten su lectura, al contrario de lo que ocurre con tantos otros ensayistas contemporáneos empeñados en crear un *newspeak* ininteligible, en un verdadero placer.

Marc Fumaroli, por lo demás, ha alcanzado en el terreno académico todo lo humanamente alcanzable: *maître de conférences* en la Sorbona, profesor en el Collège de France, miembro de la Academie Française (de la que sería presidente) y de la de Inscriptions et Belles Lettres, así como de la romana Accademia dei Lincei, son sólo algunos de los laureles que podemos citar, pero a ellos habría que añadir, además, sus estancias en las más prestigiosas universidades europeas y americanas, así como diversos doctorados *honoris causa* (entre ellos el de nuestra Complutense). Sus polémicos libros, como el aquí comentado, no son, pues, estrategias publicitarias de ningún aspirante dispuesto a alcanzar cierta notoriedad pública, como ocurre con tanta frecuencia en el mundillo europeo de las letras y, muy señaladamente, en el francés. De

hecho, a su edad –nació en 1932–, quizá lo más previsible hubiera sido un discreto retiro en ese Walhalla erudito que es el Collège de France, aureolado por su extraordinario prestigio internacional.

Sin embargo, y aquí nos encontramos con otra rareza para nuestros tiempo, Marc Fumaroli posee un profundo sentido de la responsabilidad personal, de compromiso intelectual; nada que ver, desde luego, con aquel tan notorio como equívoco *compromesso* berlingueriano de hace ya tantos años, sino que se trata más bien de un sentido de exigencia íntima con la cultura o, por mejor decir, con una Cultura, con mayúscula, que para su valedor compendia todo lo mejor de nuestra civilización occidental, o, lo que es lo mismo, de nuestra tradición: de Platón a Cicerón, de Bernardo de Claraval a Diderot, de Baudelaire a Valéry. Un pensamiento *fuerte*, pues, como puede verse, y también escorado claramente a lo francés, de cuya tradición Fumaroli se siente orgulloso heredero, que no podía menos de chocar con la presente «barnumización» cultural, un neologismo con el que el autor designa la trágica banalización de nuestra evolución espiritual, comparándola con los espectáculos circenses de P. T. Barnum en el siglo XIX. Su prosa polémica, llena de sarcasmo pero sutil, verdadero puño de hierro en guante de seda, surge, en efecto, de una genuina indignación ante lo que puede ver en el mundo, ante lo que, sobre todo, ve en las calles de su amado París y, en más de un sentido, esa profunda revulsión no sólo es estética, sino ética. Es la exasperación, en suma, ante el gigantesco fraude que, a su juicio, supone la llamada «industria cultural» actual, la que le hace abandonar cualquier «torre de marfil» y bajar una y otra vez a la arena de la controversia para enfrentarse contra los molinos de viento que representan por igual tanto la burocratización de ese ideal bajo el manto de la «excepción cultural» como su burda mercantilización.

Pero ni la urgencia que se desprende de sus palabras, ni el sentimiento dramático que reflejan, incitan a Fumaroli a abandonar el rigor y la solidez de su pensamiento y de su expresión; como tampoco lo inducen a la menor concesión en busca de una mayor accesibilidad y, en consecuencia, «popularidad» de su texto por parte del público lector: véanse si no, las más de seiscientas páginas en este libro, centrado prioritariamente en el arte –el subtítulo es precisamente *Voyage dans les arts et les images*– sin una sola ilustración, algo que bien podría definirse como erudición *hard-edged* frente al pensamiento *light*.

El libro presenta un formato un tanto indefinible: su primera parte está elaborada, mayoritariamente, sobre la base de impresiones recibidas en el curso de sus viajes, muy en particular en Estados Unidos e Italia, aunque también aquéllas aparezcan al hilo de la lectura de un libro o de la visita a una exposición. Una segunda sección, que titula «Un semestre en París», está dedicada a reflexionar y analizar con un fino bisturí sobre las últimas experiencias culturales de una ciudad a la que ama profundamente. Pero, en ninguno de los casos, se trata de impresiones efímeras, percibidas al paso y recogidas apresuradamente en un cuaderno de notas, al modo del, un tanto más frívolo, Barthes de las *Mythologies*, sino que sus escritos reflejan una profunda elaboración mental posterior, una *meditatio*, sobre los dos momentos, *manducatio* y *ruminatio*, de sus experiencias vividas, al modo de los monjes medievales, a los que dedica también hermosas páginas.

Central al pensamiento de Fumaroli en su libro, y auténtico hilo conductor del mismo,

es la noción clásica de *otium*; hoy día, cuando esa noción se ha degradado hasta devenir en «industria del ocio» -una «barnumización» donde las haya-, nos cuesta trabajo comprender cuánto sentido encerraba en la época clásica. Para los clásicos, el auténtico ámbito vital del hombre verdaderamente libre era el *otium*, identificado con la independencia y autonomía necesarias para desarrollar una vida contemplativa, lejos de los avatares urbanos (que eran designados justamente como *nec-otia* o negocios[1]). Un espacio -una villa pompeyana, un claustro medieval, el *studiolo* de un humanista-, pues, y un tiempo -el de la reflexión y la lectura, el de la *disputatio* con espíritus afines- constituían ese ideal del mundo clásico, que se prolongaría después prácticamente hasta los inicios de la Edad Contemporánea; un ideal, por lo demás, que, en otras obras, Fumaroli ha relacionado con su noción de una «República de las Letras», espacio utópico y ucrónico, en el sentido literal de esas palabras, que, sobre todo en la convulsa Edad Moderna, habría unido almas hermanadas por la literatura y el pensamiento, por encima de los desgarros políticos y religiosos.

Fumaroli contrapone este *otium* clásico a la presente industria de la comunicación y del consumo, del *entertainment* masivo, de la sustitución de los originales por sus clones mecánicos que los «mejoran»: un incesante bombardeo de simulacros que nos asaltan en cualquier punto de nuestro entorno, desde los subterráneos del metro a las paradas de autobús; un inacabable martilleo de figuras que abarca desde las reproducciones de obras maestras del arte -por ejemplo, en los carteles anunciadores de exposiciones que inundan nuestras ciudades, si bien con un nivel de definición que el ojo humano no puede alcanzar ante la obra original, lo que convierte a ésta en obsoleta- hasta los más banales iconos publicitarios, que a su vez devendrán en «obras maestras» del pop y de allí pasarán al museo, en un bucle inverosímil que no puede menos que recordarnos a Escher.

Fumaroli pone en relación este escenario del *marketing-entertainment* cultural con el ya tantas veces citado emprendedor P. T. Barnum, al que atribuye, por lo demás, una aportación esencial para la evolución del arte contemporáneo: la sustitución, o suplantación más bien, como suprema categoría estética, de lo Bello por lo Interesante. Consciente de la imposibilidad de trasplantar a América un museo de arte al modo europeo, Barnum decidió abrir, en 1841, un museo auténticamente «democrático» e inconfundiblemente americano, en el que *naturalia* y *artificialia* patrias -ballenas embalsamadas, un sombrero del presidente Ulysses S. Grant- sustituyeran a los *old masters* europeos, como un gigantesco «gabinete de curiosidades». Resulta difícil enfatizar la trascendencia de este auténtico salto al vacío conceptual, cuyas consecuencias siguen todavía hoy determinando la evolución del arte.

En la elaboración de esta nueva categoría estética de «lo interesante», Fumaroli destaca la participación entusiasta del joven Marcel Duchamp, que desembarca en Nueva York en 1917 y verá cómo sus *ready-made* -auténticos y plenamente conscientes *practical jokes*- serían tomados *au sérieux* y sometidos a laboriosas exégesis, que fueron confiriéndoles un aura de «legitimidad» académica que no dejaba de sorprender al propio artista. Duchamp, al que, en efecto, repugnaba lo que él llamaba la pintura «retiniana», la «cocina pictórica», se convertiría así en el irónico ejecutor de la *tabula rasa* plástica a partir de la cual se hicieron posibles las más extremas «experiencias» del arte contemporáneo, arrinconando como pura arqueología lo que todavía podía ser considerado «pintura», desde el *action painting* de un Pollock hasta la abstracción de

un Rothko o el pop de un Jasper Johns.

El panorama artístico que la actualidad le ofrece a Fumaroli es el de un gigantesco mercado transnacional, engrasado por los ingentes beneficios de una economía especulativa[2], ligada a países emergentes desligados de la tradición europea y ansiosos, sin embargo, de introducirse en ella, y alimentada por una serie de supuestos «artistas» fruto de la más pura mercadotecnia.

Los hermanos Saatchi, no en vano dueños de una de las más importantes empresas de publicidad del mundo, serían los Medici de esta nueva época y, de entre sus protegidos, destacan los así llamados *Young British Artists*, encabezados por Damien Hirst, notorio, entre otros alardes, por su tiburón en formol (expuesto nada menos que en el Metropolitan Museum de Nueva York) o su calavera revestida de diamantes, pero que incluye, además, otras personalidades del género de Tracey Emin, finalista del premio Turner en 1999 con su obra *My Bed* (su propia cama sin limpiar probablemente en años y cubierta de botellas, restos de comida, condones usados, excrementos y ropa ensangrentada) o, en fin, los hermanos Chapman, quienes pasaron de reproducir, a tamaño natural y tridimensionalmente, las estampas de los *Desastres de la guerra* de Goya a, directamente, amputar y manipular un juego completo de esa serie y de la primera edición; es decir, como puede verse, escándalo liofilizado y envasado al

vacío, al modo de la *convenience food* para paladares poco exigentes.

Pero no son los únicos. En América, Fumaroli señala figuras como el «artista-empresario» Jeff Koons, mago del más insustancial «pop-kitsch», que copia las figuras hechas por artistas callejeros con globos hinchados, sólo que a escala gigantesca y que en 2008 tuvo el privilegio de exhibirlas en lugar tan modesto como los salones de Versalles, o bien el fotógrafo Richard Prince, quien practica lo que candorosamente él mismo denomina *Appropriation Art*, es decir, *volver a fotografiar* como propias las fotos de otros artistas, como los anuncios de vaqueros del tabaco Marlboro, que, lógicamente, después de ser expuestos en el Guggenheim neoyorquino, lo llevaron a ser denunciado por plagio por su auténtico creador, Jim Krantz[3].

En la Europa no anglosajona, por su parte, desenganchada de las últimas corrientes de «lo moderno», tampoco han faltado algunas figuras epigonales que han buscado su pequeño minuto de gloria, desde el truculento y multidisciplinar belga Jan Fabre, expuesto cándidamente en el Louvre, hasta el minimalista francés Daniel Buren, cuya instalación en el Palais Royal ha encontrado finalmente un uso como pista para patinadores y *skaters*. Pero Fumaroli distingue muy claramente entre los acontecimientos artísticos producidos en el ámbito anglosajón, especialmente el estadounidense, y aquellos que se dan en la Europa continental y, muy particularmente, en Francia.

En efecto, aunque una lectura apresurada de este libro pudiera hacer creer en un cierto antiamericanismo por su parte, una especie de rechazo a todo lo americano como generador de los males de nuestra vieja civilización (lo cual, por otro lado, suele caracterizar al medio intelectual europeo e incluso a los jóvenes, tan hiperamericanizados, por lo demás, en sus hábitos y costumbres, e incluso en su imaginario), lo cierto es que Fumaroli admira profundamente a Estados Unidos,

plenamente consciente de que el más atroz *yankeeism* convive en ese país con el refinamiento y el sentido de servicio público de los Frick, los Mellon, los Pierpoint Morgan o los Rockefeller, con las mejores universidades del mundo y con un mecenazgo cultural de una escala desconocida en Europa. Pero, además, y esto es particularmente importante, consciente de que esa pedestre neovanguardia contemporánea que exhibe tiburones en formol o fotos plagiadas no es, en definitiva y en el peor de los casos, sino una empresa privada, un negocio más, plenamente integrado en el circuito capitalista, que obedece por tanto a las leyes de mercado, con sus riesgos y ganancias, y no es, en absoluto, el resultado de *política cultural* alguna.

Porque, en el fondo, la cuestión implícita en la mayor parte de este libro de Fumaroli, y motivo recurrente en su obra, es el tema de las *políticas culturales* asumidas en Francia como cuestión de Estado y como, en cierta manera, ingenua vía para intentar recuperar una *grandeur* artística perdida a favor de Nueva York desde los años cuarenta del siglo pasado.

Fumaroli disecciona con sumo cuidado el proceso que siguieron esas políticas culturales impulsadas por el general De Gaulle y concebidas por André Malraux, a partir de finales de los años cuarenta. Políticas que empezaron, antes de implementar este objetivo, por desmontar el *Système des Beaux Arts*, teorizado por Alain en 1920, que había heredado dos instituciones básicas del *Grand Siècle* y fundaba la pintura del siglo XIX: la Academia y la Escuela de Bellas Artes; a ello se dedicaría Malraux con entusiasmo. El éxito de su empresa fue tan rotundo que, hoy día, los meros nombres de Academia y Escuela evocan el mundo de la pintura más *pompier*, obviando el hecho de que algunas de las grandes figuras que protagonizaron las más importantes inflexiones dentro del arte, llamémosle, establecido -Degas, Monet, Renoir o Seurat, por ejemplo- recibieron su formación allí.

Lo que sustituyó a este sistema de enseñanza y regulación de la práctica artística fue el programa diseñado por Malraux. Este personaje que fascinó a De Gaulle, aunque nunca confiara plenamente en él, un excelente escritor, aunque mitómano narcisista y, sencillamente, mendaz fabulador de su propia persona como ha demostrado su biógrafo más reciente, Olivier Todd[4], empezó su carrera en la Quinta República como ministro de Interior y, entre 1958 y 1969, desempeñó el flamante nuevo Ministerio de Cultura (de hecho, creado expresamente para él en 1959). Él fue el hacedor del *État culturel* que sigue aún hoy rigiendo la *política* cultural francesa y, por extensión, y en términos generales, a su imagen y semejanza, la de diversos otros países europeos, el nuestro incluido, lo que no puede menos que traernos a la memoria el célebre *mot* de Marx de que la historia se repite dos veces -la primera como tragedia, la segunda como comedia-, a lo que podría añadirse que la tercera sería como farsa grotesca.

El *État culturel* diseñado por Malraux se asienta sobre dos firmes pilares que podríamos sintetizar en la democratización de la cultura y, simultáneamente, en su más agobiante dirigismo. La noción de la democratización es un *mantra* tan manoseado que ya no somos conscientes del vaciamiento de su significado; sencillamente se antepone como adjetivo a cualquier sustantivo, con lo que, automáticamente, parece quedar a salvo de cualquier crítica. Como se preguntaba Fernández Flórez en uno de sus hilarantes ensayos, en el que recomendaba a los políticos frases biensonantes pero absolutamente carentes de significado para culminar sus discursos, frases del tipo «hay

que estrechar los lazos», ¿quién puede ser tan malvado como para negarse a ello? Hoy día nadie se sorprende, en efecto, de oír o leer constructos como una «cocina democrática» o una «moda democrática», sintagmas perfectamente insustanciales pero que, subliminalmente asociados con otros adjetivos como popular o universal, adquieren súbita respetabilidad.

Pero, ¿cómo se podía *democratizar* la cultura, que, en el caso de Malraux se ceñía principalmente al arte? Fumaroli es demoledor al respecto: sencillamente sustituyendo las obras de arte por sus reproducciones –libros de arte, catálogos de exposiciones o diapositivas– a escala masiva, es decir, destruyendo el «aura» de la obra original y sustituyéndola por lo que él llama sus «facsímiles espectrales». Existe una foto célebre, de 1947, que muestra al ministro en su despacho oficial de la rue Valois y que ilustra con precisión su pensamiento: de pie, con docenas de fotografías de obras de arte, especialmente de detalles, extendidas sobre el suelo en apretadas filas, mientras que él ojea displicentemente una que sostiene en sus manos; se trata de una cuidada *mise-en-scène* destinada a visualizar lo que él llamaba su «Museo Imaginario» o museo sin muros[5]. La imagen, como observa ácidamente Fumaroli, evoca la multitud de fotografías de Jackson Pollock inclinado en pleno *dripping* sobre sus telas dispuestas por el suelo, por más que el aspecto *dandy* del francés contrastase con el rudo del estadounidense.

En efecto, la noción del «Museo Imaginario» malrauxiano, plasmada en esa multitud de imágenes, invitaba al espectador (o lector) a un arbitrario juego de conexiones entre ellas, algo que, evidentemente, sólo podía hacerse a través de reproducciones; así, el detalle de una oreja tomada de un fresco de Piero della Francesca, por ejemplo, podría aparecer yuxtapuesta a otro similar, digamos, de una estatua camboyana, o la sonrisa de una Virgen gótica a la de una doncella eginética. Todo ello, plenamente carente de significado, desde luego, pero capaz de inducir al espectador (o lector) a detectar en esas imágenes una cierta y profunda «afinidad» entre ambas, como una sustancia común capaz de saltar por encima de continentes y siglos, sin necesidad de los engorrosos trámites del estudio detallado, de la investigación o el análisis; en definitiva, se trataba de «democratizar» el arte prescindiendo de disciplinas ¿elitistas? como la historia del arte o, sencillamente, de la historia, pero dejando en el lector un cierto regusto de autosatisfacción por ser capaz de compartir esas brillantes *iluminaciones* malrauxianas, que el resto de los mortales, anclados en métodos academicistas periclitados no llegarían a captar.

Rotas, pues, las constricciones impuestas por el peso de la historia y de la tradición, el *État culturel*, en realidad una perversa metástasis del «Ogro Filantrópico» denunciado por Octavio Paz, pudo expandirse hasta extremos insospechados. Sólo tenemos que repasar por encima la página web del Ministère de la Culture francés para hacernos una idea de la formidable «máquina» burocrática que, como una red capilar que se extiende por todo el país, con sus casas de la cultura, galerías, museos y teatros locales, sus delegados y funcionarios, controla cualquier actividad creativa, de la literatura a las bellas artes, de la danza a la arqueología; subvenciones, ayudas, labores de promoción nacional o internacional han conseguido así que el sueño colbertiano de encauzar la producción artística bajo el control del Estado haya adquirido proporciones literalmente aterradoras.

Y, naturalmente, el ansia por dominar. Ningún dirigente que encontrara a su disposición los poderosos medios de que dispone este ministerio podría dejar pasar la ocasión de «imprimir» el sello de su política en el público: las promociones y las ayudas debían estar, pues, cuidadosamente reguladas y orientadas; el problema es que esa orientación había nacido ya contaminada desde el propio Malraux, con el objetivo político de recuperar el «trono perdido» del arte contemporáneo francés, usurpado por la escena neoyorquina. Para hacer esto posible era preciso crear una nueva «vanguardia» francesa. Aunque, como observa Fumaroli, en torno a 1959, cuando Malraux perfilaba sus estrategias, no había habido la menor necesidad de «promocionar» a figuras como Braque, Matisse o Giacometti, por ejemplo, todos ellos artistas vivos y con proyección internacional adquirida por sus propios medios. Desde el 68, por el contrario, se impondría con carácter obsesivo el objetivo de impulsar y privilegiar un no-arte supuestamente «creativo» (hijo, como no podía ser de otra manera, de la nueva generación de pedagogos «creativos») y, teóricamente, más «vivo», que englobaría, por ejemplo, desde el *body art* a los espectáculos callejeros de los *intermittents du spectacle* y que hiciera a París capaz de medirse con Kassel, Basilea o Zúrich, por no hablar de Nueva York. De hecho, a partir de Malraux, pero intensificándose con sus sucesores, especialmente con Jack Lang, un ministro por el que Fumaroli siente especial antipatía, la palabra «cultura», como afirma el autor, se convertiría en un auténtico *chewing gum* semántico, capaz de estirarse en todas direcciones para abarcar cualquier tipo de contenido, ya se trate de la transformación ¿democrática? del Museo del Louvre en un *shopping mall* que en realidad ha convertido la visión de las obras maestras en redundantes, ya de poner en un mismo plano de igualdad la metafísica de la «muerte de Dios» y el «rock 'n' roll».

La última parte del libro forma una unidad autónoma y constituye una de las más brillantes muestras recientes de apologética del arte católico (y habría que decir que hace falta valor hoy día para emprender semejante tarea). Fumaroli traza la historia del arte cristiano, en primer lugar, sobre la base del aniconismo semítico, oriental; es decir, sobre la repugnancia a *limitar* la omnipotencia divina, otorgándole unos rasgos físicos determinados, aniconismo que sería en buena parte heredado por el imperio bizantino y manifestado violentamente con la dinastía isauria. Esta misma repugnancia se dio también originalmente en la Iglesia latina pero, sin embargo, se esgrimieron argumentos convincentes en sentido contrario. En primer lugar, el «autorretrato» de Cristo, conocido como el *Mandylyon*, enviado por Él por medio del apóstol Tadeo al rey Abgar de Edessa, convertido al cristianismo. En segundo lugar, por la utilidad de las imágenes sacras como *Biblia Pauperum*, es decir, como medio de ilustrar a los iletrados.

El primer argumento influyó decisivamente en la Iglesia de Oriente que, en sus iconos, buscó reproducir lo más fielmente posible el *Mandylyon* o su copia auténtica, el *Keramion*, producida al transferirse la imagen de la primera reliquia a una placa cerámica que la protegía. Pero, justamente por esto, por tratarse de un *Vera Icon*, la capacidad creativa del pintor quedaba limitada; en realidad, el icono pretendió siempre ser un auténtico «grado cero» de la pintura, donde la personalidad del artista desapareciera en la mayor medida posible. En la Iglesia latina, sin embargo, fue la virtud pedagógica de las imágenes la que prevaleció y, además de imágenes hieráticas, como la del Pantokrator, fueron introduciéndose en los lugares de culto las imágenes de la humanidad de Cristo, de su infancia, de su apostolado, de la Pasión. Estas

últimas, especialmente, debían no sólo ilustrar, sino «mover» el alma de quienes las contemplaban; el prestigio del artista estaba, pues, no en su voluntad de fidelidad respecto a un «original» sacro, sino en su habilidad para estimular la piedad de los fieles, y es aquí donde Fumaroli ve las causas del crecimiento exponencial del arte religioso occidental y su *evolución* formal, que nos ha dado la parte del león de lo mejor de nuestra tradición artística a lo largo de los siglos.

Resulta difícil reducir a unas páginas de reseña la desbordante inteligencia del autor de este libro absorbente, capaz de saltar, con la misma maestría, de un oscuro teólogo de la baja latinidad a la más actual *querelle* del debate cultural, pero es un esfuerzo en el que vale la pena insistir. Podría criticársele –alguno lo ha hecho– que a Fumaroli no le guste el mundo actual y que, en consecuencia, vuelque su prodigiosa erudición en la evocación de un pasado más a su gusto, de un mundo más refinado que, quizá, nunca existió. Pero sería una crítica insincera, pues equivaldría a tomarlo al pie de la letra y no parece que Fumaroli camine por esos derroteros; lo que, sin embargo, sí admira son los *ideales* de otras épocas, sus aspiraciones, que conformaron la base de nuestra civilización, algo de lo que tan carente se muestra la sociedad actual.

[1] Curiosamente, esa visión negativa del *otium* se ha invertido en la actualidad, hasta el punto que si uno busca el término *otium* en el *Oxford Classical Dictionary* (edición de 1996) encontrará ahora una escueta indicación: «see *Labour*».

[2] El libro, editado en 2008, todavía no recoge más que leves alusiones al crack que alcanzaría toda su virulencia al año siguiente.

[3] Sobre el increíble escándalo de las fotos plagiadas por Richard Prince de los anuncios hechos por Jim Krantz, véanse las páginas 115-117.

[4] Olivier Todd, *André Malraux. Une vie* (París, Gallimard, 2001).

[5] André Malraux, *Le musée imaginaire*, París, Skira, 1947.