

An abstract painting with a rich, textured background. The top left features bold, vertical strokes of red and orange. The top right is dominated by bright, saturated blue. A horizontal band of yellow and white, resembling a waterfall or a bridge, stretches across the middle. Below this, the background transitions into deep, dark blue and black tones, with some lighter blue and white highlights. The overall effect is one of dynamic energy and complex color relationships.

ERIC HOBSBAWM

UN TIEMPO
DE RUPTURAS

SOCIEDAD Y CULTURA
EN EL SIGLO XX

CRÍTICA

ERIC HOBSBAWM

UN TIEMPO DE RUPTURAS

Sociedad y cultura en el siglo XX

Traducción castellana de
Cecilia Belza y Gonzalo García

CRÍTICA
BARCELONA

Primera edición: junio de 2013
Primera edición en esta nueva presentación: enero de 2019

Un tiempo de rupturas. Sociedad y cultura en el siglo XX
Eric Hobsbawm

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Título original: *Fractured times. Culture and Society in the Twentieth Century*

© Bruce Hunter and Christopher Wrigley, 2013

© de la traducción, Cecilia Belza y Gonzalo García, 2013

© de la traducción del capítulo 20, Gonzalo Pontón, 1999

© Editorial Planeta S. A., 2013
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

editorial@ed-critica.es
www.ed-critica.es

ISBN: 978-84-9199-064-2
Depósito legal: B. 28764 - 2018
2018. Impreso y encuadernado en España

El papel utilizado para la impresión de este libro es 100% libre de cloro y está calificado como papel ecológico.

Capítulo 1

MANIFIESTOS

La mayoría de cuantos participan aquí han escrito manifiestos. Yo no tengo manifiestos que proponer y no creo que jamás haya esbozado siquiera un documento de tal nombre, aunque he bosquejado textos equivalentes. No obstante, llevo leyendo textos llamados «manifiestos» durante casi un siglo e imagino que eso me otorga cierta credibilidad como comentarista, en una maratón de manifiestos. Mi vida intelectual escolar se inauguró en Berlín, a los quince años, con un manifiesto: el Manifiesto Comunista de Marx y Engels. Y tengo una fotografía de prensa donde aparezco, con los ochenta ya cumplidos, leyendo el periódico italiano *Il Manifesto*, que es, según creo, el último diario europeo que se denomina a sí mismo comunista. Como mis padres se casaron en la Zúrich de la primera guerra mundial, entre Lenin y los dadaístas del Cabaret Voltaire, me gustaría pensar que un manifiesto de los dadaístas profirió un sonoro pedo en el momento de mi concepción; pero por desgracia, el primer manifiesto dadaísta se recitó tres meses antes de que esto pudiera suceder.

En realidad, los lectores sistemáticos de manifiestos son una especie del siglo xx. En siglos anteriores se han conocido abundantes declaraciones colectivas de esa naturaleza, sobre todo religiosas y políticas, pero recibieron otras etiquetas: peticiones, cartas y constituciones, llamamientos, etc. Existieron las grandes declaraciones —la Declaración de Independencia de Estados Unidos de América, la Declaración de los Derechos del Hombre—, pero por lo general son textos de gobiernos y organizaciones de lo más oficial, como la Declaración Universal de Derechos Humanos, de 1948. La mayoría de los manifiestos son del siglo pasado.

¿Cómo sobrevivirán los manifiestos en el siglo xxi? Los movimientos y partidos políticos —que, después de todo, fueron uno de los dos mayo-

res focos de producción de manifiestos— ya no son lo que eran en el siglo anterior. El otro foco fueron las artes. De nuevo, con el ascenso de la sociedad empresarial y la jerga de los másteres en dirección de empresas, se han visto sustituidos en su mayoría por ese espantoso invento de la «declaración de misión». Ninguna de las declaraciones «de misión» con las que me he encontrado decía nada que mereciera la pena, a menos que uno sea entusiasta de las perogrulladas mal escritas. Es imposible caminar unos metros entre la maleza de la letra impresa sin tropezarse con algún ejemplo, de sentimiento casi inevitablemente hueco, que nos dice algo parecido a «Que tenga un buen día» y «Nos importa que nos llame».

Aun así, los «manifiestos» están compitiendo con bastante éxito con las declaraciones de objetivos. Google ofrece casi veinte millones de resultados para esa búsqueda, lo que es muchísimo (aun excluyendo a la discográfica Manifesto Records y sus diversos productos). No puedo afirmar que todos ellos encajen con las definiciones de diccionario: «declaración pública de principios o intenciones, especialmente de naturaleza política». O de cualquier otro tipo. Hallarán por ejemplo un manifiesto sobre la lactancia materna, otro sobre jardinería silvestre, un manifiesto «por las colinas» (que trata sobre el ganado en las tierras altas escocesas) y un manifiesto bastante tentador sobre una nueva cultura del paseo, obra de Wrights & Sites, plagado de referencias a los dadaístas, los situacionistas, André Breton y Brecht pero, no poco sorprendentemente, sin ninguna mención al campeón de los paseantes urbanos, Walter Benjamin. Y, por supuesto, hallarán también todos los manifiestos de esta maratón.

No he tenido ocasión de escuchar buena parte de los manifiestos de este fin de semana, pero hay una cosa que me llama la atención: muchos son propuestas individuales en lugar de ser, como sucedía casi siempre en el pasado, declaraciones de un grupo, la representación de algún «nosotros» colectivo, formalmente organizado o no. Sin duda, todos los manifiestos políticos que recuerdo son de esta naturaleza. Siempre hablan en plural y pretenden ganar partidarios (también en plural). También este es el caso habitual de los manifiestos artísticos, que se popularizaron después de que los futuristas introdujeran la palabra en el mundo del arte en 1909, gracias al don de la verborrea del italiano Marinetti. Con ello, se adelantaron unos cuantos años a los franceses. Estoy convencido de que a los cubistas les habría gustado inventar la palabra de marras, pero en aquel momento no estaban mucho por la política y se les daba mejor pensar en términos pictóricos que lingüísticos. Por supuesto, estoy hablando de vanguardias que se reconocían como tales en aquel momento, no de etiquetas

y escuelas creadas *a posteriori* (como el «postimpresionismo») o fruto de la invención de los críticos y, cada vez más, de los marchantes (como el «expresionismo abstracto»). Estoy pensando en auténticos grupos de personas (a veces formados en torno a un individuo, o una publicación periódica, por más corta que fuese su vida), conscientes de contra qué luchaban, así como de lo que tenían en común: dadaístas, surrealistas, De Stijl, LEF o el Grupo Independiente en torno al cual surgió el Pop Art en Gran Bretaña, en la década de 1950. O, para el caso, la primera cooperativa de fotógrafos, Magnum. Por decirlo así, todos ellos son grupos en campaña.

No estoy seguro de para qué sirven los manifiestos puramente individuales, más allá de exponer los miedos de una persona acerca del presente y sus esperanzas sobre el futuro, que pueden (o no) esperar que otros compartan con ellos. ¿Cómo se va a llevar esto a cabo? ¿Se trata principalmente del cultivo de uno mismo y una experiencia compartida, según afirma Vivienne Westwood en su atractivo manifiesto? Los futuristas fueron los primeros en anunciarse a sí mismos. Que la publicidad en los medios sea hoy lo que primero le viene a la cabeza a un potencial manifestante, antes que la tradicional forma de acción colectiva, es un signo de nuestra sociedad caótica y en estado de desintegración. Por supuesto, una persona, individualmente, también puede utilizar un manifiesto para anunciarse y, de esta forma, reclamar cierta prioridad para ciertas innovaciones personales, como en el caso del «Manifiesto literario» de Jeff Noon, de 2001 (*The Guardian*, 10 de enero de 2001). También existe la clase de manifiesto terrorista de la que fue pionero «Unabomber» en 1995; anuncia un intento individual de cambiar la sociedad, en su caso, mandando cartas bomba a enemigos escogidos. Pero no estoy seguro de si esto pertenece al ámbito de la política o del arte conceptual. Ahora bien, existe aún otro manifiesto puramente individual (o viaje al ego) que no tiene a nadie en mente, salvo al solipsista que lo emite. El ejemplo más extremo es un documento extraordinario, el *Manifiesto del Hotel Chelsea* de Yves Klein, en 1961. Klein —quizá se acordarán ustedes— había forjado su carrera pintando con un solo color, un azul oscuro que se reconoce de inmediato. Nada más: sobre lienzos cuadrados y alargados, sobre cualquier cosa tridimensional; principalmente, esponjas, pero también modelos a las que hacía rodar sobre la pintura. El manifiesto explica que se debía a que el cielo azul lo perseguía, aunque el azul de Klein es el menos cerúleo que he visto nunca. Tumbado en la playa, en Niza, nos dice: «Empecé a odiar a los pájaros que volaban adelante y atrás atravesando mi cielo azul y despejado, porque intentaban abrir agujeros en mi obra más grande y más hermosa. Hay que eliminar a los pájaros».

No hará falta que les diga que Klein encontró a críticos que explicasen su profundidad y marchantes que lo vendieran a los clientes. La Galería Gagosian —que se ha reservado los derechos de copia del manifiesto— le ha concedido la clase de inmortalidad que merecía.

Esto me lleva al contenido de los manifiestos proclamados a lo largo de mi vida. Lo primero que me llama la atención, al echar la vista atrás, es que el verdadero interés de esos documentos no está en aquello que reclaman. Esto suele ser obvio, en su mayoría, incluso tópico; o bastarían para construir grandes vertederos rebosantes o están destinados a una rápida obsolescencia. Así le sucede incluso al gran e inspirador Manifiesto Comunista, que sigue tan vivo que, en los últimos diez años, ha sido redescubierto por los propios capitalistas, ante la ausencia en Occidente de una izquierda con verdadera relevancia política. La razón por la que lo leemos hoy es la misma que me lo hizo leer cuando yo tenía quince años: primero, el maravilloso e irresistible estilo y brío del texto. Pero principalmente es la magnífica visión analítica de cómo se transforma el mundo, recogida en las primeras páginas. Buena parte de lo que aconsejaba realmente el manifiesto es de interés puramente histórico, y en su mayoría los lectores se lo saltan hasta el toque de rebato del final: el que afirma que los trabajadores que no tienen nada que perder, salvo sus cadenas, tienen un mundo por ganar. Trabajadores del mundo, uníos. Por desgracia, también esto ha superado con creces su fecha de caducidad.

Sin duda, este es el problema de cualquier escrito que trate sobre el futuro: no podemos conocerlo. Sabemos qué nos disgusta del presente y por qué nos disgusta; por eso, en lo que sobresalen todos los manifiestos es en la denuncia. En lo que atañe al futuro, solo podemos tener la seguridad de que lo que hagamos tendrá consecuencias involuntarias.

Si todo esto es cierto en un texto tan perdurable como el Manifiesto Comunista, aún lo es más para los manifiestos de las artes creativas. Para muchos artistas, tal como me dijo en una ocasión un músico de jazz en un club nocturno, «las palabras no son mi instrumento». Hasta cuando lo son, como sucede con los poetas, incluso con los mejores, la creación no sigue la senda del «pienso y luego escribo», sino una mucho menos controlable. Este es el problema, si se me permite decirlo así, del arte conceptual. Desde la perspectiva intelectual, los conceptos del arte conceptual suelen carecer de interés, a menos que puedan leerse como bromas, al estilo del urinario de Duchamp o las obras —a mi juicio, mucho más divertidas— de Paul Klee.

Por lo tanto, leer la mayoría de los manifiestos artísticos por el signifi-

cado que pretenden es una experiencia frustrante salvo, quizá, como *performance*. E incluso en este caso, son mejores como textos de ingenio y humor que en el modo oratorio. Por eso, probablemente, Dadá —con su estilo de comedia en vivo— sigue siendo el recurso habitual de tantos manifiestos actuales: su humor es al tiempo divertido y negro, como el surrealismo, y no pide una interpretación, sino el juego imaginativo, lo cual es, a fin de cuentas, la base de todo trabajo creativo. Y en cualquier caso, la valoración de las cosas depende de la experiencia que vivamos con ellas, no de cómo se las describa.

Por eso los creadores de arte han alcanzado éxitos mayores que sus manifiestos. En mi *Age of Extremes* escribí: «Por qué los brillantes diseñadores de moda, una raza notoria por no ser analítica, en ocasiones anticipan mejor la forma de las cosas por venir que los profesionales de la predicción es una de las cuestiones más oscuras de la historia y, para el historiador de las artes, una de las más fundamentales».* Aún no sé la respuesta. Al examinar las artes de la década anterior a 1914, podemos observar que había en ellas muchas cosas que anticipaban la caída de la civilización burguesa después de esa fecha. El Pop Art de las décadas de 1950 y 1960 reconocía las consecuencias que la economía fordista y la sociedad de consumo de masas implican y, de este modo, la abdicación de la antigua obra de arte visual. ¿Quién sabe? Quizá un historiador que escriba de aquí a cincuenta años diga lo mismo de lo que sucede en las artes, o lo que se hace bajo el nombre de arte, en nuestro momento de crisis capitalista, y se retire a las ricas civilizaciones de Occidente. Igual que en la extraordinaria película —casi un documental— *Man on Wire*, aunque con mucha mayor inquietud, las artes caminan sobre la cuerda floja entre el alma y el mercado, entre la creación individual y la colectiva, incluso entre los productos creativos reconocibles e identificables como humanos y el asalto que han sufrido por parte de la tecnología y el ruido omnipresente de internet. En su conjunto, el capitalismo tardío ha proporcionado una buena vida a más personas creativas que nunca, pero por suerte no ha hecho que se sientan satisfechas ni con su situación ni con la sociedad. ¿Qué anticipaciones leerá el historiador de 2060 en las producciones culturales de los últimos treinta años? No lo sé ni puedo saberlo, pero mientras tanto se habrán proclamado unos cuantos manifiestos.

* Hay traducción castellana: *Historia del siglo xx, 1914-1991*, Barcelona: Crítica, 1995, 2011. (*N. de los t.*)

Parte I

LOS APUROS DE LA «ALTA CULTURA»
EN LA ACTUALIDAD

Capítulo 2

¿ADÓNDE VAN LAS ARTES?

Sin duda, es inapropiado preguntarle a un historiador cómo será la cultura en el próximo milenio: los historiadores somos los expertos del pasado. No nos ocupamos del futuro y, menos aún, del futuro de las artes, que están experimentando la era más revolucionaria de su larga trayectoria. Ahora bien, como no podemos confiar en los profetas profesionales —pese a las colosales sumas de dinero que los gobiernos y las empresas gastan en sus pronósticos—, quizá un historiador también pueda aventurarse en los terrenos de la futurología. A fin de cuentas, a pesar de todas las convulsiones, pasado, presente y futuro forman en efecto una continuidad inseparable.

Las artes, en nuestro siglo, se caracterizan por depender de una revolución tecnológica única desde el punto de vista histórico, revolución que además las ha transformado, especialmente por medio de las tecnologías de la comunicación y la reproducción. Porque la segunda fuerza que ha revolucionado la cultura —me refiero a la sociedad de consumo de masas— es impensable sin la revolución tecnológica; sin el cine, por ejemplo, o la radio, o la televisión, o el reproductor de música portátil. Pero es precisamente esto lo que permite pocos pronósticos generales sobre el futuro del arte como tal. Las antiguas artes visuales, como la pintura y la escultura, se habían conservado hasta hace bien poco como formas de artesanía pura; simplemente, no se habían industrializado —de ahí, por cierto, la crisis en la que se hallan sumidas hoy—. La literatura, en cambio, se adaptó a la reproducción mecánica hace medio milenio, en los días de Gutenberg. El poema ya no se concibe para la representación pública (como sucedía con la épica, que en consecuencia desapareció tras la invención de la imprenta), ni tampoco (como es el caso, por ejemplo, de la

literatura clásica china) como una obra caligráfica. Se trata, sencillamente, de una compilación mecánica de símbolos alfabéticos. Dónde, cuándo y cómo recibimos ese resultado —sobre papel, una pantalla o cualquier otro soporte— no son cuestiones que carezcan de toda importancia, pero sí secundarias.

Por otro lado, en el siglo XX, y por primera vez en la historia, la música ha cruzado el muro de la comunicación puramente física entre el instrumento y el oído. La gran mayoría de sonidos y ruidos que oímos a modo de experiencia cultural nos llegan hoy de forma indirecta: reproducidos mecánicamente o transmitidos a distancia. De modo que cada una de las musas ha tenido una experiencia distinta de la «era de la reproducción» —según el concepto de Walter Benjamin— y encara el futuro de un modo diferente.

Iniciaré, pues, la charla con un breve repaso de las distintas áreas de la cultura. Como escritor que soy, les ruego me permitan comenzar por la literatura.

Empecemos por tomar conciencia de que, en contraste con el panorama de principios del siglo XX, la humanidad del siglo XXI ya no estará formada principalmente por analfabetos. Hoy ya solo quedan dos partes del mundo en las que haya una mayoría analfabeta: el sur de Asia (la India, Pakistán y las regiones colindantes) y África. Una educación formal implica libros y lectores. Tan solo con que la alfabetización se incremente un 5 por 100, aparecen cincuenta millones de posibles lectores (de libros de texto, al menos). Lo que es más, desde mediados del siglo XX, casi toda la población de las naciones que se consideran «desarrolladas» puede contar con recibir educación secundaria y, en el último tercio de la centuria, un destacado porcentaje de los grupos de edad relevantes recibe educación superior (la proporción, en la Inglaterra actual, ronda la tercera parte). Por lo tanto, se ha multiplicado el público, para todos los tipos de literatura. Y con este, por cierto, el conjunto del «público culto» al que se han dirigido todas las artes de la alta cultura occidental desde el siglo XVIII. Este nuevo público de lectores sigue aumentando claramente, en cifras absolutas. Incluso los actuales medios de comunicación de masas apuntan hacia ellos.

La película *El paciente inglés*, por ejemplo, nos presentó a un héroe lector de Herodoto; y de inmediato, montones de británicos y estadounidenses compran libros de un antiguo historiador griego al que antes, a lo sumo, habían oído nombrar.

Como ya sucedió en el siglo XIX, esta democratización del material escrito conduce necesariamente a una fragmentación, por el ascenso de

las antiguas y nuevas literaturas vernáculas; y —de nuevo como en el siglo XIX— también a una edad dorada de la traducción. Porque ¿cómo, si no a través de las traducciones, pudieron Shakespeare y Dickens, Balzac y los grandes autores rusos pasar a ser propiedad común de la cultura burguesa internacional? Es una situación aún vigente, en parte, hoy día. Un John le Carré puede convertirse en éxito de ventas porque se lo traduce de forma regular a entre treinta y cincuenta lenguas. Pero hay dos aspectos fundamentales que distinguen nuestro momento actual.

En primer lugar, como es sabido, la palabra lleva un tiempo de retirada en comparación con la imagen; y la palabra escrita o impresa pierde terreno frente a la hablada en la pantalla. Hoy, las tiras cómicas y los álbumes ilustrados con un texto mínimo en ningún caso se dirigen ya solo a los primeros lectores que comienzan a deletrear. Sin embargo, lo más importante es cómo las noticias impresas ceden ante las habladas e ilustradas. La prensa, el medio principal de la «esfera pública» de Habermas en el siglo XIX y hasta bien entrado el XX, apenas podrá mantener esta situación en el siglo XXI. Pero, en segundo lugar, la economía global y la cultura global de nuestro tiempo necesitan un lenguaje igualmente global que complemente al local, y no solo para una élite insignificante (en cuanto al número se refiere), sino para estratos más amplios de la población. En nuestros días, la lengua global es el inglés y así seguirá siendo, probablemente, a lo largo del siglo XXI. Ya está apareciendo en esa lengua una literatura especializada internacional. Este nuevo «angloesperanto» guarda poco parecido con el inglés literario; el mismo parecido, de hecho, que el latín eclesiástico medieval tenía con la lengua de Virgilio y Cicerón.

Pero todo esto no puede detener el ascenso cuantitativo de la literatura, esto es: de la palabra en tipos de imprenta; ni siquiera el de las *belles lettres*. De hecho, casi me atrevería a sostener que —pese a todos los pronósticos pesimistas— el que ha sido tradicionalmente el principal medio de difusión de la literatura, el libro impreso, se mantendrá en su puesto sin graves dificultades, salvando solo algunas excepciones como las grandes obras de referencia, los vocabularios, diccionarios, etc.; en suma, los niños mimados de internet. En primer lugar porque a la hora de leer, no hay nada más práctico y fácil que el pequeño libro de bolsillo, portátil y de impresión clara, inventado por Aldo Manucio en la Venecia del siglo XVI; mucho más fácil y práctico que la impresión de un ordenador, que a su vez es de lectura incomparablemente más cómoda que un texto que parpadea en una pantalla. Para confirmarlo, basta con pasar una hora leyendo el mismo texto, primero impreso y luego en pantalla. De hecho, ni tan si-

quiera el dispositivo de libros digitales se publicita apelando a una legibilidad superior, sino a que tiene mayor capacidad de almacenaje y nos evita pasar las páginas.

En segundo lugar, el papel impreso es, hasta la fecha, más duradero que los medios tecnológicos más avanzados. La primera edición de *Las desventuras del joven Werther* todavía se puede leer hoy, pero no sucede necesariamente lo mismo con los textos informáticos de hace treinta años, ya sea porque —igual que las fotocopias y películas viejas— tienen una vida limitada o porque la tecnología queda atrasada con tanta celeridad que los últimos ordenadores no pueden, sencillamente, seguir leyendo aquel formato. El progreso triunfal de los ordenadores no acabará con el libro, igual que no lo consiguieron el cine, la radio, la televisión y otras innovaciones tecnológicas.

La segunda de las grandes artes a la que le va bien en la actualidad es la arquitectura, y así seguirá siendo en el siglo XXI, porque la humanidad no puede vivir sin edificios: la pintura es un lujo, pero las casas son una necesidad. Probablemente se produzcan cambios en quién diseñe y construya los edificios, dónde lo haga, cómo, con qué materiales y estilos, si es arquitecto, ingeniero o un ordenador; pero la necesidad de levantar edificios no cambiará. De hecho, podríamos incluso afirmar que, en el transcurso del siglo XX, el arquitecto —en especial, de los grandes edificios públicos— se ha convertido en el soberano del mundo de las bellas artes. Él —pues por lo general sigue siendo un *él*, no una *ella*— sabe expresar de la forma más adecuada (es decir, la más cara e impresionante) la megalomanía de la riqueza y el poder, así como la de los nacionalismos. (No en vano, el País Vasco acaba de encargarse a una estrella internacional que construya en Bilbao un símbolo nacional —un museo de las artes no convencional— que alojará otro símbolo nacional, el *Guernica* de Picasso, aunque en realidad Picasso no pintase esa obra como ejemplo del arte regional vasco.)

Apenas caben dudas de que la tendencia se mantendrá durante el siglo XXI. Hoy, Kuala Lumpur y Shanghái ya están demostrando que aspiran a un estatus económico de nivel mundial con los nuevos récords de altura de sus rascacielos; y la Alemania reunificada está transformando su nueva capital en un gigantesco complejo de edificios. Pero ¿qué tipo de edificios se convertirán en símbolos del siglo XXI? Algo sí está claro: serán grandes. En la era de las masas, es menos probable que sean las sedes de los gobiernos, ni siquiera las de las grandes empresas internacionales, aunque sigan prestando sus nombres a los rascacielos. Es casi seguro que

se tratará de edificios (o complejos de edificios) abiertos al público. Antes de la era burguesa, cuando menos en Occidente, este puesto lo ocupaban las iglesias. En el siglo XIX fueron por lo general, como mínimo en las ciudades, los teatros de la ópera —catedrales de la burguesía— y las estaciones de ferrocarril —catedrales del progreso tecnológico—. (Valdría la pena estudiar alguna vez por qué, durante la segunda mitad del siglo XX, la monumentalidad dejó de ser un rasgo característico de las estaciones de tren y los espacios que las sucedieron, los aeropuertos. Quizá en el futuro se recupere.) A punto de terminar el milenio, hay tres tipos de edificios o complejos que encajan como nuevos símbolos de la esfera pública: en primer lugar, los estadios y grandes recintos de espectáculos y deportes; en segundo lugar, los hoteles internacionales; y por último, en la más reciente de estas innovaciones, las colosales edificaciones cerradas de los nuevos centros comerciales y de ocio. Si tuviera que apostar por uno de ellos, me decantaría por los estadios y recintos para espectáculos. Pero si me preguntan cuánto durará la moda de diseñar estos edificios con formas inesperadas y fantásticas —una moda desenfrenada desde que se erigió la Ópera de Sídney—, no sabría darles una respuesta.

¿Qué podemos decir de la música? A finales del siglo XX, vivimos en un mundo saturado de música. El sonido nos acompaña por todas partes, sobre todo mientras esperamos en espacios cerrados, ya sea al teléfono, en un avión o en la peluquería. Al parecer, la sociedad de consumo considera el silencio como algo delictivo. Por lo tanto, la música no tiene nada que temer en el siglo XXI. Hay que reconocer que sonará algo distinta, en comparación con la del siglo XX. Ha sufrido una revolución crucial con la electrónica, lo que implica que ahora es bastante más independiente del talento creador y la pericia técnica de cada uno de los artistas. La música del siglo XXI se producirá, principalmente, sin mucha aportación humana; y así llegará también a nuestros oídos.

Pero ¿qué escucharemos? La música clásica vive, en lo esencial, de un repertorio muerto. De las cerca de sesenta óperas que se representaron en la Ópera Estatal de Viena durante la temporada 1996-1997, solo una era de un compositor nacido en el siglo XX, y en los auditorios tampoco mejora mucho la cosa. Debemos añadir que el público potencial de estas representaciones —que aun en una ciudad de más de un millón de habitantes cuenta, en el mejor de los casos, con veinte mil señoras y señores de avanzada edad— apenas se renueva. No durará indefinidamente. De hecho, mientras el repertorio siga congelado en el tiempo, ni tan siquiera los nutridos públicos nuevos de oyentes indirectos de música podrán rescatar el

negocio de la música clásica. ¿Cuántas grabaciones de la sinfonía *Júpiter*, del *Viaje de invierno* de Schubert o de la *Missa solemnis* puede asumir el mercado? Desde la segunda guerra mundial, este mercado se ha salvado tres veces gracias a las innovaciones tecnológicas: por el paso sucesivo a los LP, los casetes y luego los CD. La revolución tecnológica continúa, pero los ordenadores e internet están destruyendo casi por completo los derechos de copia, así como el monopolio del productor, y es probable que esto redunde negativamente en las ventas. Todo esto no significa, en modo alguno, que la música clásica vaya a desaparecer; pero estoy convencido de que, en cierta medida, sí implicará cambios en el papel que interpreta dentro de la vida cultural y, sin ninguna duda, transformará su estructura social.

En la actualidad podemos apreciar también cierto agotamiento incluso en la música comercial para las masas, un campo que ha sido muy activo, dinámico y creativo a lo largo de este siglo.

Ofreceré solo un apunte. En julio, por ejemplo, un estudio realizado por aficionados y expertos en la música rock concluyó que, de los cien «mejores temas del rock de todos los tiempos», casi todos pertenecían a la década de 1960, y prácticamente ninguno, a los últimos veinte años. Pero hasta la fecha, la música pop ha pervivido a todos los cambios y cabe esperar que en el próximo siglo pueda continuar lográndolo.

De este modo, en el siglo XXI seguirá habiendo canciones y marcha, como las hubo en el XX, aunque quizá a veces nos lleguen bajo una forma inesperada.

En lo que atañe a las artes visuales, las cosas se ven ya de otro modo. La escultura vive una existencia triste en las fronteras de lo cultural, porque ha caído en el abandono a lo largo de este siglo, tanto en la vida pública como en la privada, como forma de fijar la realidad o de simbolismo antropomorfo. Solo hay que comparar los cementerios actuales con los del siglo XIX, plagados de monumentos. En la década de 1870, en la Tercera República, se erigieron más de 210 monumentos en París, lo que significa una media de tres al año. Una tercera parte de todas estas estatuas desapareció durante la segunda guerra mundial, y (como es bien sabido) la masacre de estos objetos continuó alegremente, recurriendo a cuestiones estéticas, en tiempos de André Malraux. Además, tras la segunda guerra mundial, al menos fuera del territorio soviético, se levantaron pocos monumentos bélicos, en parte porque los nombres de los nuevos muertos bien podían inscribirse en las bases de los monumentos de la primera guerra mundial. Las antiguas alegorías y símbolos también se han

desvanecido. En resumen, la escultura ha perdido su principal mercado. Ha tratado de salvarse a sí misma, quizá por analogía con la arquitectura, mediante el gigantismo en los espacios públicos —lo grande impresiona, tenga la forma que tenga— y con la ayuda de unos cuantos auténticos genios; con qué éxito, se juzgará mejor en 2050.

La base de las artes visuales de Occidente —en comparación, por ejemplo, con las islámicas— es la representación de la realidad. En consecuencia, el arte figurativo ha sufrido sobre todo desde mediados del siglo XIX por la competencia de la fotografía, que alcanzaba su principal cometido tradicional —representar la impresión de los sentidos sobre el ojo humano— con mayor facilidad, menor precio y mucha más precisión. A mi entender, esto explica el ascenso de las vanguardias, es decir, de una pintura que escapa a las posibilidades de la cámara, a partir del impresionismo: ya sea por medio de nuevas técnicas de representación, del expresionismo, de la fantasía y la visión o, por último, de la abstracción, el rechazo del carácter representativo. Esta búsqueda de alternativas la modificó el ciclo de la moda, lo que dio origen a una búsqueda infinita de lo nuevo que, como cabía esperar, por analogía con la ciencia y la tecnología se consideraba mejor, más progresista y moderno. Esta «conmoción de lo nuevo» (Robert Hughes)* ha perdido su legitimidad artística desde la década de 1950, por razones que ahora no hay tiempo de detallar aquí. Además, la tecnología moderna también produce hoy día arte abstracto, o al menos puramente decorativo, exactamente igual que la artesanía manual. La pintura se halla, a mi juicio, en lo que podemos llamar una crisis desesperada; sin que ello signifique la desaparición de buenos pintores, ni siquiera de los extraordinarios. Probablemente no sea casualidad que el Premio Turner, concedido a los mejores artistas británicos jóvenes del año, haya seleccionado cada vez a menos pintores entre los candidatos, durante los últimos diez años. Este año (1997) no había ninguno entre los cuatro candidatos de la eliminatoria final. La pintura tampoco recibe especial atención en la Bienal de Venecia.

¿Qué hacen, pues, los artistas? Hacen «instalaciones» y vídeos, aunque estas propuestas revisten menos interés que la obra de los escenógrafos y los especialistas en publicidad. Trabajan con *objets trouvés* que a menudo son escandalosos. Tienen sus ideas, a veces malas. Las artes visuales de la última década del siglo están retrocediendo del arte a la idea:

* Referencia a la serie de ocho documentales de historia del arte *The shock of the new*, producida por la BBC en 1980. (*N. de los t.*)

solo los humanos tenemos ideas, a diferencia de la lente o el ordenador. El arte ya no es lo que yo puedo hacer y producir de forma creativa, sino lo que estoy pensando. El «arte conceptual» deriva, en última instancia, de Marcel Duchamp. Y, como Duchamp con su innovadora exposición de un urinario público como arte «*ready-made*», este tipo de modas no pretende ampliar el campo de las bellas artes, sino destruirlo. Son declaraciones de guerra a las bellas artes, o quizá mejor a la «obra de arte», a la creación de un solo artista, un símbolo que busca la admiración y la reverencia del observador y que debe ser juzgado por los críticos atendiendo a los criterios estéticos de belleza. En realidad ¿qué hace hoy día un crítico de arte? ¿Quién utiliza aún la palabra «belleza» en un discurso crítico, si no es con intención irónica? Solo los matemáticos, los ajedrecistas, los periodistas deportivos, los admiradores de la belleza humana, ya sea por su presencia o su voz, son capaces de llegar sin problemas a un consenso sobre la «belleza» o su ausencia. Los críticos de arte no pueden hacerlo.

Lo que ahora me parece importante es que, transcurridos tres cuartos de siglo, los artistas visuales están recuperando el estado de ánimo de la época dadaísta, es decir, el de las vanguardias apocalípticas de hacia 1917-1923, que no pretendían modernizar el arte como tal sino eliminarlo. Creo que, en cierto modo, han reconocido que nuestro concepto tradicional de arte ha muerto. Aún se aplica al antiguo arte de creación manual, que se ha fosilizado en formas clasicistas. Pero ya no sirve para el mundo de los sentimientos y las impresiones sensoriales que hoy inundan la humanidad.

Y esto sucede por dos razones. En primer lugar, porque esta inundación ya no se puede seguir analizando como una serie inconexa de creaciones artísticas personales. Ni siquiera la alta costura puede comprenderse hoy como el feudo de creadores individuales sobresalientes —un Balenciaga, un Dior, un Gianni Versace— cuyas grandes obras, encargadas como piezas exclusivas por patronos ricos, inspiran y por lo tanto dominan la moda de las masas. Los grandes nombres se han convertido en reclamos publicitarios para las empresas mundiales en la industria del embellecimiento general del cuerpo humano. La casa Dior no vive de lo que crea para las señoras ricas, sino del enorme volumen de ventas de cosméticos y ropa *prêt-à-porter* ennoblecida con su nombre. Esta industria, como todo aquello que sirve a una humanidad que ya no se encuentra coaccionada por la mera subsistencia, posee un elemento creativo; pero no tiene ni puede tener el significado que le atribuíamos a «creación» en el antiguo vocabulario del individuo artístico independiente que

aspira a la genialidad. De hecho, en el nuevo léxico de las ofertas laborales, «creativo» apenas significa algo más que un trabajo que no es del todo rutinario.

En segundo lugar, vivimos en el mundo de la civilización consumista, en la que se supone que la estructura de vida se determina por la consecución —a ser posible, inmediata— de todos los deseos humanos. ¿Existe una jerarquía entre las posibilidades de cumplir un deseo? ¿Puede existir? ¿Tiene algún sentido señalar una u otra fuente de este placer y examinarlas por separado? Las drogas y la música rock, por lo que sabemos, van de la mano desde la década de 1960. La experiencia de la juventud inglesa en las fiestas conocidas como «*raves*» no consta por separado de música, baile, bebidas, drogas, sexo y la forma de vestir de cada uno —el adorno del cuerpo al último grito de la moda— frente a la forma que adopta la masa de los otros en estos festivales órficos, sino que consta de todo esto en conjunto, en este momento y no en otro. Y son precisamente estas conexiones las que hoy, para la mayoría de personas, forman la experiencia cultural típica.

La antigua sociedad burguesa fue la era del separatismo en las artes y la alta cultura. Como sucediera antaño con la religión, el arte era algo «más elevado», o un peldaño hacia algo superior: la «cultura». Gozar del arte guiaba hacia una superación espiritual y era una especie de práctica devota, ya fuera privada —como la lectura— o pública —en teatros, salas de concierto, museos o emplazamientos famosos del mundo cultural, como por ejemplo las pirámides o el Panteón—. Se distinguía marcadamente de la vida cotidiana y del mero «entretenimiento», al menos hasta el día en que el «entretenimiento» ascendió al nivel de la cultura; por ejemplo, Johann Strauss dirigido por Carlos Kleiber, en lugar de Johann Strauss interpretado en una taberna vienesa, o cuando los críticos de París elevaron a la condición de arte las películas de Hollywood de serie B. Por descontado que aún existe este tipo de experiencia artística, como demuestra, sin ir más lejos, esta participación nuestra en el Festival de Salzburgo. Pero, para empezar, culturalmente no está al alcance de todo el mundo y, por otra parte, ya no representa la experiencia cultural prototípica, al menos para las jóvenes generaciones. El muro entre cultura y vida, entre reverencia y consumo, entre trabajo y placer, entre cuerpo y espíritu, está siendo derribado. Dicho de otro modo: la «cultura», en el sentido burgués y críticamente valorativo del término, está dejando paso a la «cultura» en el sentido antropológico puramente descriptivo.

A finales del siglo xx, la obra de arte no solo se perdió en la avalancha

de palabras, sonidos e imágenes que inunda el hábitat universal que antes se habría llamado «arte», sino que además se desvaneció en esta disolución de la experiencia estética en una esfera en la que es imposible distinguir entre los sentimientos que se han desarrollado en nuestro interior y los que han llegado de fuera. En estas circunstancias, ¿quién puede hablar de arte?

¿Cuánta pasión de la que despiertan hoy una pieza musical o una pintura proviene de las asociaciones? No de que la canción sea bonita, sino de que sea «nuestra canción». No lo sabemos; y no podremos determinar el papel de las artes vivas —y de sus continuadoras en el siglo XXI— hasta que encontremos la respuesta.