

# NEW LEFT REVIEW 81

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO AGOSTO 2013

## ARTÍCULOS

PERRY ANDERSON	Homeland: La política interna de Estados Unidos	7
YONATAN MENDEL	La nueva Jerusalén	38
FRANCO MORETTI	La desaparición de la burguesía	63
JOACHIM JACHNOW	Trayectorias verdes	98
NANCY FRASER	Triple movimiento	125

## CRÍTICAS

FRANCIS MULHERN	Tiempos de conclusión	140
JACOB COLLINS	¿El nacimiento de la bioseguridad?	152
HUNG HO-FUNG	China se estanca	162

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN,

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE



traficantes de sueños

## CRÍTICA

Eric Hobsbawm, *Fractured Times: Culture and Society in the Twentieth Century*, Londres, Little, 2013.

FRANCIS MULHERN

### TIEMPOS DE CONCLUSIÓN

Eric Hobsbawm fue historiador y amante de las artes, marxista –comunista mientras siguió habiendo un partido con ese nombre al que afiliarse, socialdemócrata declarado, más tarde– e inglés al mismo tiempo que judío vienés de una época determinada. Estas son las subjetividades presentes, en diversa combinación, en los veintidós ensayos, conferencias y reseñas que componen *Fractured Times*. El tema del libro, en las palabras introductorias de Hobsbawm, es «qué le ocurrió al arte y a la cultura de la sociedad burguesa» después de 1914, cuando las formaciones de clase social características de la burguesía europea en el siglo anterior habían desaparecido. De hecho, el libro es más diverso y más variado en sus énfasis de lo que esa pronunciación plana y singularizadora anima a los lectores a creer, y difícilmente podría ser de otro modo, dada su amplitud temporal (de 1964 a 2012) y el carácter ocasional de la mayoría y quizá de todos sus componentes, la mitad de los cuales empezaron siendo conferencias orales en museos, galerías y festivales.

Otra fuerza de diversificación fue la inigualable curiosidad del autor. La «cultura» del título toca todos los significados importantes del término en la actualidad: las clásicas tradiciones cultas de las artes y la literatura en Europa, pero también las vanguardias históricas de comienzos del siglo xx y formas de masas como la música rock y el *western* hollywoodiense; los valores y las tradiciones de la ciencia a mediados de siglo, personificada de manera diferente en las trayectorias profesionales de Joseph Needham y J.

D. Bernal; los cotidianos fenómenos de producción generalizada de mercancías; la mezcla y la remodelación de conductas simbólicas de todo tipo en las grandes migraciones del siglo XX, y la importancia de la globalización en la actualidad; los patrones cambiantes de autoridad pública ejemplificados en los destinos opuestos del intelectual intervencionista «libre» en el mundo metropolitano, y los fanáticos de la «religión pública», fundamentalistas y rigoristas, a partir de la década de 1970.

Con la gran amplitud de temas y la necesidad de generalizar relacionada con las conferencias a las que se le invita ante públicos ocasionales, no especialistas, se produce inevitablemente la selectividad y la estricta economía de ilustración. Europa es el principal ámbito del libro y, en especial, la zona de habla alemana donde se formó el autor. La cultura que le interesa principalmente es estética, no conceptual, y, más que universidades y bibliotecas, abarca los intereses de salas de conciertos, galerías y teatros. Dentro de este sesgo hacia las artes, hay otras gradaciones de énfasis. Así, la ópera está aquí vívidamente presente, pero hay poco sobre literatura o teatro no musical, el brillante retrato de Karl Kraus y *Die Fackel*, su «monólogo vital dirigido al mundo», supone una gran excepción. La música está por todo el libro, pero no así los compositores o intérpretes, observados con relativa poca frecuencia, y a veces solo de manera indirecta: menciona a Beethoven, pero solo como un «nombre», un pedacito del conocimiento general con pocas probabilidades de desaparecer de la base de datos cultural del siglo XXI. El cine es una pieza clave en el argumento general de Hobsbawm, pero rara vez sale a primer plano, mientras que la televisión desempeña un papel increíblemente secundario. En conjunto, sin embargo, junto con estudios más enfocados sobre los judíos europeos y sobre la clase, el género y la importancia de la «juventud» a finales del siglo XIX, estos textos componen un libro rico en refinamiento y aprendizaje, predeciblemente sólida en la aceptación general y lleno de detalles interesantes. Es también un libro con una unidad definida, aunque no tanto en los términos que la introducción de Hobsbawm propone. Porque si observamos que el más antiguo de estos textos, una reseña publicada en *The Times Literary Supplement*, data nada menos que de 1964, necesitamos añadir, para aclarar, que el siguiente más antiguo se publicó tres décadas más tarde, y que la mayor parte de la colección (dos tercios) fue escrita a comienzos del nuevo siglo. Son trabajos tardíos, buena parte de ellos posteriores a las memorias de Hobsbawm, *Interesting Times*, y tardíos en un sentido que va más allá de la cronología, y entra en el fondo de la escritura.

Las «fracturas» del título son multiformes. Incluyen el alejamiento de la pintura de su función histórica de representación, con la consiguiente pérdida de públicos significativos; y el doble aislamiento de los devotos del repertorio de conciertos clásico, que han sido abandonados por la generación

más joven, al tiempo que siguen resistiéndose a un trabajo nuevo y desconocido y centrándose en un pequeño catálogo de favoritos de los siglos XVIII y XIX. Otras fracturas son evidentes en aquellas disciplinas artísticas en las que las tradiciones artesanas no han sido ajustadas a un entorno orientado a la reproducibilidad a gran escala. La aparente inconmensurabilidad del logro entre disciplinas y, más aún, entre registros de la práctica artística es una fractura más general. Sin embargo, a pesar de su posición privilegiada y de su aptitud como metáfora de las condiciones culturales observables, la fractura no es el tropo fundamental del libro al que da nombre. Esa distinción pertenece al abrumador poder natural del agua. El lenguaje de Hobsbawm es insistente: «La actual inundación creativa está ahogando el planeta», es «incontrolable», un «aluvión», una «avalancha», una «inundación»; una sucesión de «tsunamis» pasados y futuros. Este nuevo diluvio es la cultura espontánea del capitalismo desarrollado actual.

Hobsbawm enmarcaba sus análisis como historiador social, no como crítico o teórico de la cultura o de cualquier arte; ni siquiera del jazz, sobre el que escribió en *The New Statesman* en la década de 1950. Lo que le interesan principalmente son los productores y sus públicos, y las cambiantes articulaciones de tecnología y mercado que estructuran sus historias, y todo esto en un espíritu de investigación empírica comparativa. *Fractured Times* es un libro marxista sobre la cultura europea contemporánea que no tiene en el índice entradas dedicadas a Adorno, Marcuse o Williams. Georg Lukács aparece una vez, pero solo como nuevo tipo de burgués: hijo liberado por las subvenciones paternas, que le permiten proseguir una vocación más elevada. Walter Benjamin aparece de varias formas, sin embargo, y de manera más relevante como el teórico del arte en la era de la reproducción mecánica e inspirador de las reflexiones de Hobsbawm sobre las diversas trayectorias de las artes en el siglo XX y después. El argumento general que plantea a este respecto es directo. La reproducibilidad tecnológica en las artes crea la posibilidad de establecer mercados de masas, que, a su vez, se convierten en medio para la viabilidad artística en cualquier ejemplo dado. Cuando estas condiciones encajan bien, el entorno cultural es favorable. Así, la literatura en su sentido más amplio, que desde hace doscientos años se ha ido adaptando a la reproducibilidad a gran escala inherente en el tipo móvil, ha florecido y sigue expandiéndose. La música de cualquier tipo y tradición se ha beneficiado de las tecnologías de grabación y radiodifusión, mientras que el cine es el producto de la reproducción mecánica y, a pesar de los retos planteados por sucesivas formas de reproducción extracinetográficas – televisión, vídeo doméstico y ahora innovaciones digitales e Internet –, ha sobrevivido la forma de arte más próspera del siglo XX, en el nuevo milenio.

La arquitectura monumental prospera en términos especiales, a modo de firma o legado, en los *grands projets* de políticos y la manía de los consejeros

delegados por construir torres en los nuevos centros del capital. No así la escultura, ahora que lo estatuario ha perdido su lugar en la simbología de los espacios públicos. La pintura es la peor parada, después de haber sido sacudida, y de haber vacilado y perdido su camino a partir de finales del siglo XIX. Corriendo objetivamente el riesgo de sobrar, tras la invención de la fotografía, los pintores de caballete y los muralistas han lanzado sucesivos alejamientos de las formas de representación pictórica heredadas, con beneficios decrecientes. Después de todo, «una cámara en la plataforma de una locomotora puede transmitir mejor la sensación de velocidad que un lienzo futurista de Balla». La pintura se aferró a las normas de producción artesanales y a anejas concepciones sobre el artista solitario en condiciones históricas en las que la reproducibilidad masiva y los procedimientos de trabajo en equipo se generalizaban y se convertían en norma, con el resultado paradójico de que ahora sobrevive principalmente como arte de homenaje o autoestima, el retrato al óleo por encargo. (El mercado del arte como inversión es otro asunto completamente distinto). En las artes visuales definidas más en general, el Art Nouveau mostró lo que podía alcanzarse aún, en especial cuando los principios estéticos se asociaban con firmes compromisos sociales, como en el linaje creativo que pasó de William Morris a la Bauhaus. Sin embargo, este no fue el caso típico, y el Art Nouveau fracasó por su resistencia al industrialismo y a las técnicas de este, que la Bauhaus acabó aceptando con argumentos programáticos, al igual que los diversos practicantes del Art Déco, en un espíritu de realismo comercial. Las vanguardias musicales del pasado siglo no han tenido mejores resultados que sus homólogas de la pintura, en opinión de Hobsbawm. Ni Schoenberg ni sus discípulos consiguieron apartar al público de su época de la tradición central de la música clásica, y nunca reunieron un nuevo seguimiento significativo para sus innovaciones; el jazz perdió sus audiencias populares cuando efectuó un giro hacia la música artística; la preferencia de la gran mayoría de entusiastas más jóvenes es el rock y el pop.

Este es un estudio múltiple, disciplina a disciplina y tradición a tradición, y de estilo eminentemente práctico. Va acompañado de una evaluación sinóptica, un análisis del trasfondo, con referencias bastante generales y nada ambiguo. El tema de Hobsbawm ahora es la disolución histórica de las condiciones de la experiencia artística en el sentido de «cultura» heredado del siglo XIX. Esa cultura era una llamada a la seriedad elevada:

El disfrute del arte conducía a la mejora espiritual y era una especie de actividad devocional, ya fuese íntima, como leer, o pública, en el teatro, la Sala de conciertos, el museo o espacios de cultura mundial reconocidos, como las pirámides o el panteón.

La cultura comportaba una autosegregación virtuosa o una ascesis social, una especie de «separatismo», como lo denomina este libro: un alejamiento de lo cotidiano y del mero entretenimiento que ya no es posible en las condiciones del capitalismo desarrollado. El dinamismo tecnológico y el impulso consumista por la gratificación inmediata van unidos

en la sucesión de palabras, sonidos e imágenes del entorno universal que en otro tiempo habría sido denominada «arte», pero que también se ha desvanecido en esta disolución de la experiencia estética...

(un exceso autoaniquilador de la estética que elimina el «arte»).

El epítome de esta condición estética, para Hobsbawm, es la cultura inmersiva, polimórficamente hedonista de los festivales de música rock y las *rave parties*; y el epítome de cómo el arte puede aprender a vivir con su propia disolución en cuanto «arte» normativo es la «extraña y desagradable figura» de Andy Warhol, el «gran» falso dadaísta de su tiempo:

Warhol y los artistas pop no querían destruir ni revolucionar nada, mucho menos el mundo. Por el contrario, lo aceptaban, e incluso les gustaba. Simplemente, reconocían que ya no era lugar para el arte visual tradicional producido por un artista en la sociedad de consumo...

La «problemática» obra de Warhol, no obstante, estuvo a punto de cumplir la clásica ambición «moderna» de «expresar los tiempos», en un equivalente visual de «la gran novela estadounidense»; «pero esto no lo logró creando obras de arte en el sentido tradicional». Y en la década de 1970, en opinión de Hobsbawm, el arte conceptual demostraba que la mera idea de *obra* de arte se había perdido.

El precedente redentor de la Bauhaus fue abandonado, dejando solo el interés por las mercancías o «postarte». De nuevo, los valores orientadores de estos ensayos son los afirmados tradicionalmente en la práctica artística: habilidad individual, esfuerzo, concentración, las disciplinas de la escena y el estudio de grabación, virtuosismo en la representación. Este énfasis está levemente en deuda con Benjamin, pero mucho más con las predecibles prioridades de un devoto, en este caso, un devoto con especial interés por la música clásica, la ópera y el jazz. Y es en esta capacidad, y no en la de esteta, en la que Hobsbawm entrelaza sus análisis históricos con drásticos juicios sobre el valor artístico. Algunos ejemplos bastarán para permitirnos captar la idea. Los oyentes de conciertos clásicos subsisten con «un repertorio muerto», que, no obstante, constituye «un maravilloso legado» que no debe perderse. Una Billie Holiday en la música pop es «más rara» que un Rimbaud componiendo versos para tarjetas de felicitación. Estas evaluaciones tajantes no son lo que pudieran parecer a primera vista: otro ejercicio de oposición acumulada entre lo propiamente «crítico» (con estilo personal)

y lo «populista». La colocación de «maravillosa» y «muerta», en el primer caso, y la asimetría de registro en el juicio comparativo, en el segundo, son indicios de una actitud más compleja. Así, observando la proliferación de la cultura de los festivales internacionales en el nuevo siglo, Hobsbawm no tiene reparos en reconocer que el menú rock y pop en Roskilde es de mayor interés que el más prestigioso programa de legados disponible en el Verbier Festival: «Mientras que las formas clásicas se estancan, las no clásicas abren nuevos caminos».

¿Qué criterios generales podrían sacarse de dichos momentos? Muchos años antes, en una reseña a un libro de Stuart Hall y Paddy Whannel *The Popular Arts*, aquí recogida, Hobsbawm había rechazado la opinión generalizada de que hay términos básicos de conmensurabilidad que permiten efectuar juicios comparativos, si no en todo el arte, sí ciertamente en sus modos principales y en sus principales registros. La invitación a comparar Keats con Dylan (por tomar un ejemplo notorio que él no cita) es simplemente descabellada. Pero Hobsbawm tachó también la alternativa habitual, la apelación relativista a las cualidades propias de un «tipo» dado, de «petición de principio». En realidad, el esfuerzo por distinguir, al estilo tradicional, el arte «bueno» del «malo» es en sí erróneo, por ser radicalmente anacrónico. La cuestión es casi ontológica:

El defecto esencial de ambas maneras de abordar el arte de masas es la determinación de descubrir los valores de humanidad de antes que apareciera la producción masiva en una situación en la que dichos valores son, en el mejor de los casos, marginales. No hay ningún caballo intentando mirar hacia fuera desde debajo del capó del motor.

Este asombroso juicio general acompaña al paternal elogio a Roskilde, y por virtud de su propia generalidad puede considerarse de gran peso. El arte de masas es el postarte. No hay «obras» en el sentido pertinente (excepto «incidentalmente»), solo el «flujo» de palabra, sonido e imagen que da «una estilización más elevada de la vida» en la que las consideraciones de «personalidad», real o ficticia, y «cualidad de estrella» ocupan el lugar de lo que antes se consideraba «crítica».

La crítica en su sentido primordial fue la práctica esencial de la Ilustración, el otro gran compromiso de la *Kultur* burguesa, y el libro de Hobsbawm incluye dos estudios generales, cada uno dedicado a una de las dos categorías culturales emblemáticas en la historia de la Ilustración: los sacerdotes y sus opuestos, los intelectuales «libres». El análisis que Hobsbawm hace de la religión en los anteriores cien años parte de una distinción básica entre aspectos personales y públicos de afirmación y práctica religiosas, los cuales diferencia a su vez internamente. Duda de la apreciación común de que se ha producido una reconfirmación de la creencia religiosa en décadas recientes.

Ciertamente, ha habido «espectaculares transferencias» entre filiaciones confesionales, sobre todo dentro del cristianismo, donde el pentecostalismo ha alcanzado un seguimiento de millones de fieles en América y África; pero la afirmación de que la creencia religiosa en general se ha extendido puede considerarse dudosa, como de hecho el propio significado de «creencia», que puede incluir o no la adopción de la cosmología sobrenatural u otros tipos de pseudociencia, y constituir en general un modo de identificación comunitaria o un valorado medio para acceder a ritos de tránsito. Lo que está claro, en contraste, es el constante avance del laicismo, es decir, el protocolo por el cual los asuntos públicos se conducen como si los dioses no existieran. Pero lo que ahora está también claro, continúa, es que la expansión de la convicción laicista, por no decir atea, fue durante mucho tiempo exagerada por los observadores o, por el contrario, oscurecida por el carácter no representativo de los órdenes políticos dentro de los cuales avanzaba la causa. Era una pasión minoritaria, y esto quedaría claro con la progresiva concesión de privilegios a mayorías sociales contrastadamente tradicionales. El resultado fue un aumento de la «presencia pública» de la religión, con significativos efectos políticos en regímenes supuestamente laicos como Estados Unidos, Turquía, India y Egipto. Otra condición agravante desde la década de 1970 ha sido el giro neoliberal en el orden capitalista internacional, con su alteración generalizada de identidades y relaciones habituales. Estas son las condiciones que han permitido que florezcan en el cristianismo, el islamismo y el hinduismo, tendencias fundamentalistas que, en su lucha contra la política y la cultura de la Ilustración, se han dotado de unas tecnologías de la comunicación jamás imaginadas por sus cosmovisiones ancestrales.

Este recrudescimiento del oscurantismo es solo una de las condiciones generales que influyen negativamente en la función histórica del intelectual libre, en opinión de Hobsbawm. Otra es la aceptación general del nacionalismo y el concomitante debilitamiento de los valores universales, la indispensable reserva de autoridad crítica en los asuntos públicos. Los intelectuales, en cuanto capa social, tienen sus orígenes a finales de la Edad Media, cuando emergió un estrato instruido y no predestinado a cargos letrados de la Iglesia y el gobierno, y en ese sentido, «libre». Hasta finales del siglo XIX, sin embargo, a partir de la década de 1860 en Rusia y de la de 1890 en Francia, las figuras clásicas de la *intelligentsiya* y *les intellectuels* no adquirieron su perfil distintivo, uniendo ocupación (trabajo «mental» de cualquier tipo) con intervención discrepante en la política. Formados en medio de las crisis de la Rusia tardozarista y el Asunto Dreyfus, los intelectuales efectuaron grandes avances en «el “corto siglo XX” de las revoluciones y las guerras de religión ideológica», alcanzando el mayor impulso entre el final de la Segunda Guerra Mundial y el hundimiento del bloque comunista europeo. Así, su función fue más clara en la hobsbawmiana «era de los



extremos», cuando los futuros sociales estaban globalmente en cuestión y las ideas asumieron las consiguientes formas resonantes. (La exaltación de la ciencia y sus precursores, en el apogeo de Haldane y Bernal, fue un caso característico). Su eclipse se produjo con la llegada de un nuevo periodo, marcado por la despolitización de los electorados en las sociedades que habían alcanzado el consumismo. En las memorables palabras de Hobsbawm, «el paso del ideal democrático del ágora ateniense a las irresistibles tentaciones del centro comercial ha mermado el espacio disponible para la gran fuerza demoníaca de los siglos XIX y XX: a saber, la creencia en que la acción política era el modo de mejorar el mundo». Entre nosotros sigue habiendo intelectuales, escribe, más numerosos que nunca antes como categoría social objetiva y con un inextinguible potencial de pensamiento y acción opositores, como demuestran los movimientos Occupy. Pero los enemigos políticos los aíslan con facilidad, y su posición ventajosa en el mercado laboral, en cuanto superiores sociales «instruidos», los puede convertir en objeto de resentimiento. Su función es indispensable para cambiar el mundo, pero, en ausencia de un «frente unido» con la «gente común», está condenada de antemano. Si bien el porvenir de la razón laica es incierto, las perspectivas para ese frente son quizá peores de lo que jamás han sido. «Ese es el dilema del siglo XXI».

En resumen, un proceso social cada vez más amplio, guiado por la lógica del intercambio de mercancías y el dinamismo de la innovación tecnológica, ha fracturado todo un mundo de cultura. Los artistas de las tradicionales disciplinas cultas han perdido su público establecido o han asumido el mundo artístico mercantilizado y las riquezas que este canaliza hacia unos pocos potentados. Las nuevas artes de masas prosperan en conjunto, pero en términos ininteligibles para la crítica estética del pasado. Los grandes proyectos de renovación social del pasado siglo han disipado su promesa o fracasado por completo. Es la hora del emergente postarte, la Ilustración vacilante y los horizontes políticos oscurecidos: un tiempo en el que nos movemos a ciegas «sin mapas ni guías» hacia «un futuro irreconocible». No sorprende que como lema para *Fractured Times* Hobsbawm escogiese un fragmento de «Dover Beach», un poema de Matthew Arnold. Si este no es el familiar pesimismo de la *Kulturkritik*, se le parece extrañamente. Perceptible no solo en el estilo elevado de esa metáfora de un desierto sin profeta ni señal, es observable también en extravagancias desfiguradoras como el ataque general al arte conceptual, y en el lamento por la desaparición del *maître* intelectual del siglo XX y por el ascenso de partidarios de celebridades como Bono. Estos ejemplos aparecen en reseñas generales, y adquieren algo más que un tono simplemente genérico al ir unidos al tratamiento más especializado que se da al logro intelectual judío en la época de la emancipación, los judíos en

Alemania, el destino de *Mittleuropa*, y un retrato de Karl Kraus escrito para la edición de *Los últimos días de la humanidad* por parte de un club literario de Frankfurt. El tema que une estos capítulos es el destino de la clase media laica de origen judío en Centroeuropa, su identificación con la lengua y la cultura alemanas como medio universal de emancipación, y su dispersión o destrucción bajo el impacto conjunto de la expulsión y el asesinato masivo, la expansión del particularismo nacionalista y –el irónico *coup de grâce*– la relegación del alemán, en otro tiempo una puerta lingüística a lo universal, a una posición regional y secundaria. Los análisis históricos de Hobsbawm son inevitablemente complejos, pero el tono predominante es ahora mordaz, no pesadoso, y transmite la pérdida de un medio cuyo recuerdo se desvanece. El gran y vasto legado de la música sinfónica culta y de cámara está repentinamente reenmarcado en forma de logro local, debido en gran medida a un número pequeño de hombres que trabajan en «un área de unos cuantos kilómetros cuadrados» alrededor de Viena. Kraus es una presencia espiritual todavía más íntima: «Para los vieneses de mi generación [...] *Los últimos días de la humanidad* constituye simplemente una parte de nuestras vidas. El ejemplar de la primera edición, que releo constantemente, lleva en su primera página el nombre de mi madre». El tiempo verbal es engañoso, sin embargo, porque esta es una cultura que «ya no vive».

Aun así, es mejor no considerar el libro de Hobsbawm como una obra de *Kulturkritik*, ante todo por la sencilla razón de que sigue abierto a un futuro aún sin decidir, no como estratagema retórica, sino en virtud de sus compromisos categóricos fundamentales. La investigación de Benjamin sobre la obra de arte en los tiempos de la reproducción mecánica, con su distinción crítica entre arte aurático y no aurático, fue concebida como contribución a una estética revolucionaria. Al tomar prestado el argumento para sus propios fines, Hobsbawm ha alterado el equilibrio interno y disminuido su ambición política, aunque no tan drásticamente como para impedir el paso a una situación contingentemente alternativa. Por eso logra ofrecer una explicación significativamente diferencial del curso de las artes durante el lapso de tiempo elegido por él: algo que nunca ha sido el fuerte de la *Kulturkritik*. Eso no quiere decir, por supuesto, que el análisis no sea vulnerable a cuestionamientos empíricos y de otro tipo. Así, por ejemplo, es difícil coincidir con que la escultura subsiste en una condición marginal y penosa, o con que el arte visual de los pasados cuarenta años puede despacharse con una denuncia dispersa de los «charlatanes» que no saben dibujar ni pintar y una única referencia a Damien Hirst. En términos históricos más amplios, las relaciones entre las destrezas artesanales de la realización pictórica (la «pintura» es un enfoque tendenciosamente estricto) y los procesos de reproducción han sido más variados de lo que el análisis de Hobsbawm admite. Aguafuerte, grabado a media tinta y litografía se encuentran entre

los procedimientos prefotográficos que permitían a los artistas crear directamente de una manera reproducible o transponer imágenes pintadas y dibujadas a un copiado múltiple. Los pintores, recíprocamente, han hecho con las fotografías algo más que huir hacia la abstracción, usándolas para investigar y preparar, e incorporándolas a composiciones mixtas, pintando por encima o, en el límite, produciendo simulaciones hiperrealistas del efecto fotográfico. Los motivos para la aparición del vanguardismo debieron atribuirse a algo más que la mera rivalidad técnica, una situación sin parangón en los patrones coetáneos de innovación en música y literatura.

A Hobsbawm le agrada reconocer uniones productivas de producción artesana primaria y reproducción a gran escala aun cuando, como en el caso del arte visual, exagere la dificultad y las limitaciones de las opciones disponibles. Sin embargo, dichas iniciativas han implicado normalmente un aumento en el factor de colaboración y, crucialmente para él, la redistribución estructural o la rearticulación de capacidades creativas, de forma tal que se hace difícil o incluso inapropiado considerar los resultados como arte. Aunque admitiendo que algunas artes siempre han supuesto niveles elevados de colaboración (las escénicas en especial), declina reconocer la realidad histórica de la pluralidad de manos en el nivel más elevado del arte aurático, los talleres del Renacimiento, en los que los «maestros» eran maestros porque juzgaban valioso formar aprendices, los cuales ejecutaban obras que no habían diseñado personalmente o ayudaban directamente a sus maestros. Simultáneamente, da poca importancia a la aparición de nuevas destrezas artesanales individuales –las del estudio de grabación o la sala de edición cinematográfica, por ejemplo– y menos, a los nuevos patrones de maestría artística a los que la exigencia de cooperación compleja ha dado lugar. Esto es exactamente lo que Jerry Leiber y Mike Stoller, el legendario equipo de letra y música que acabó creando la función del moderno productor de estudio, tenían en mente al afirmar que componían discos, no canciones. Hay más arte en las «artes de masas» de lo que Hobsbawm estaba dispuesto a admitir, y si la mayor parte es malo, se debe principalmente, como él afirma, a que asume y atiende a «un mundo cerrado». Hay también mucho más espacio socialmente enrarecido en el que apreciarlo de lo que él supone. La idea de que festivales y conciertos, dionisiacos o no, forman el núcleo de la música popular en la actualidad es errónea. La mediación principal, y quizá definitiva, es el reproductor de música personal, que permite aislarse de familia, vecinos y otros pasajeros, por no mencionar al propio entorno semio-estético inundado, para públicos secuestrados de un solo miembro, de interpretaciones por encargo de cualquier tipo de música preferido: Beyoncé, *Don Giovanni*, un arpista bretón, Mahler, un popurrí creado por un amigo (podría ser cualquiera de ellos...). A algunos les molesta este masivo aislacionismo público (a mí, por ejemplo, que nunca he usado un *walkman*

ni ninguno de los sistemas de reproducción personal más recientes), pero toda concentración exige cierto procedimiento de separación, y esta no es evidentemente de espíritu menos puro que la práctica más antigua de leer en el metro o las acostumbradas normas de etiqueta de la sala de conciertos.

El historiador Hobsbawm no habría sido el último en aceptar esto, porque, si bien su aprecio de las artes cultas (o de algunas de ellas, al menos) parece casi absoluto, no experimenta una tendencia asociada a idealizar al público de las mismas. Los artículos de *Fractured Times* difieren de la corriente general de comentario cultural pesimista en su constante conciencia de la distinción entre las prácticas artísticas en sí (actividades abstractas que suponen la realización, la oferta y la recepción de diversos objetos especiales) y la «cultura» en cuanto *idée-force* que las unió, en formaciones históricas concretas con significados y propósitos sociales más o menos asentados, como «las artes». Así, por ejemplo, la concentración de la «cultura» que Hobsbawm detecta en el medio burgués a finales de la década de 1800, y la valorización de la «juventud» que la acompañó, presuponía cierto nivel de acumulación de capital y era una forma de mostrarlo y cosechar su rendimiento de prestigio, una conjunción de intereses que ni anula los logros de sus beneficiarios más dotados de talento ni es redimida por ellos. Visto de esta forma —y es el libro de Hobsbawm el que suscita la idea—, el ideal que supuestamente personifican las artes, el punto de observación que permite evaluar críticamente el mundo, ya siempre estuvo en peligro a pesar de sí mismo, y por esa razón fue una base insegura para la *Kulturkritik*. En 1894, cuando George Gissing publicó *In the Year of Jubilee*, la búsqueda burguesa de la «cultura», así llamada, ya era objeto de burla. De hecho, podría decirse que el tema de la «cultura» era intrínsecamente colusorio en su formación semántica: al homogeneizar la literatura y las diversas artes en un fondo compartido, como para facilitar comparaciones y transferencias entre ellas, era el valor de cambio del espíritu. La especial autoridad de la cultura, que supuestamente procedía de cosas más elevadas y más antiguas, dependía en este sentido de la forma mercancía, a la que debería haber salvado de su propia insuficiencia. La ansiedad es inherente a esto, y tal vez las prácticas rituales elevadas de los conciertos clásicos y la ópera en el pasado siglo, con su infinita compulsión de repetir y su continua resistencia a lo nuevo y a lo no experimentado, sean sus síntomas inequívocos. Hay otro «mundo cerrado» que situar junto al de la «cultura industrializada», un mundo en el que la única sorpresa que queda es la del título de la sinfonía más conocida de Haydn, y que, en la medida en que se cierra, en forma de «herencia», no es mejor que el resto.

A dichos cierres, Hobsbawm contrapone asombrosamente el ejemplo de los festivales, en especial los dedicados a la música, que han proliferado en el siglo XXI. En 2006, cuando Hobsbawm pronunció una conferencia al

respecto en Salzburgo, en Reino Unido casi se había duplicado el número de festivales de música, alcanzando los 221 en solo tres años, mientras que el jazz por sí solo disfrutaba de al menos 250, dispersos por treinta y tres países. Hobsbawm concede a estas instituciones una función crucial en las culturas artísticas del futuro. Económicamente, son una fórmula para reunir públicos minoritarios en masas económicamente viables, a escala nacional o internacional, y de ese modo protegerlos a ellos y a sus artes de la mortal exposición a las condiciones cotidianas del mercado. Artísticamente, los festivales más modernos disfrutaban en particular de la ventaja de tener pocos, o ningún, «clásicos». Están en consecuencia abiertos al «descubrimiento», a «desarrollar formas de comunicación artística» y «experiencia estética», a la «aventura», y mientras sigan así, tendrán un lugar importante en la cultura globalizadora de las próximas décadas. Las apuestas tal vez no sean solo artísticas, añade poniendo como ejemplo el World of Music and Dance, o WOMAD, celebrado en múltiples sedes: «Como a menudo ocurre, tras estas jornadas de descubrimiento radica un impulso cultural o subversivo, incluso político». En un libro tan preocupado por los finales de todo tipo –incluido uno que, «por desgracia», no ocurrió, como los revolucionarios creían que ocurriría–, momentos como este son igualmente característicos, tanto en sus sencillas expresiones de esperanza como en su fugacidad. Otros similares son de buenos deseos, como cuando Hobsbawm celebra la apoteosis popular de Zinedine Zidane, la estrella *beur* de fútbol votada como el «francés más grande», como garante de un futuro civilizado; o estratégicos, a modo de recuerdo paradójico, como cuando recuerda la idea de una unión de intelectuales y «gente común». Pero estas son inflexiones, ambas, y no sorprenden, porque son los restos de una política de transformación social en la que, cuando escribía estos artículos, Hobsbawm ya no lograba creer: los rescoldos revivían brevemente ante la inundación que se aproximaba.