

ERIC HOBSBAWM

HISTORIA  
DEL SIGLO  
**XX**

CRÍTICA

GRIJALBO MONDADORI

BUENOS AIRES

Todos los derechos reservados.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la fotocopia y el tratamiento informático.

Título original:

EXTREMES. THE SHORT TWENTIETH CENTURY 1914-1991

Michael Joseph Ltd, Londres

Esta traducción se publica por acuerdo con Pantheon Books, una división de Random House, Inc.

Traducción castellana de JUAN FACÍ, JORDI AINAUD y CARMÉ CASTELLS

Tapa de la primera edición española: Enríe Satué

Rediseño de tapa: SERGIO KERN

Ilustración: Fernand Léger, *Los constructores* (1950)

© 1994: E. J. Hobsbawm

© 1998 de la traducción castellana para España y América:

CRÍTICA (Grijalbo Mondadori, S.A.), Av. Belgrano 1256,  
(1093) Buenos Aires - Argentina

*Primera edición argentina: septiembre de 1998*

*Primera reimpresión: noviembre de 1998 Segunda*

*reimpresión: diciembre de 1998 Tercera*

*reimpresión: mayo de 1999*

ISBN 987-9317-03-3

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Impreso en la Argentina

1999 - Imprenta de los Buenos Ayres S.A.I. y C.

Carlos Berg 3449 (1437) Buenos Aires.



## Capítulo VI

### LAS ARTES, 1914-1945

También el París de los surrealistas es un «pequeño mundo». Esto es que tampoco en el grande, en el cosmos, hay otra cosa. En él hay *carrefours* en los que centellean espectrales las señales de tráfico y están a la orden del día analogías inimaginables e imbricaciones de sucesos. Es el espacio del que da noticia la lírica del surrealismo.

WALTER BENJAMÍN, «El surrealismo», en  
*Iluminaciones* (1990, p. 51)

Al parecer, la nueva arquitectura no está haciendo grandes progresos en los Estados Unidos ... Sus defensores abogan ardientemente por el nuevo estilo, y algunos de ellos continúan con un estridente método pedagógico de seguidores del impuesto único ... pero, salvo en el caso del diseño industrial, no parece que estén consiguiendo demasiados adeptos.

H. L. MENCKEN, 1931

#### I

La razón por la que los diseñadores de moda, unos profesionales poco analíticos, consiguen a veces predecir el futuro mejor que los vaticinadores profesionales es una de las cuestiones más incomprensibles de la historia, y para el historiador de la cultura, una de las más importantes. Es, desde luego, crucial para todo el que desee comprender las repercusiones de la era de los cataclismos en el mundo de la alta cultura, de las artes elitistas y, sobre todo, de la vanguardia. Porque se acepta con carácter general que estas artes anunciaron con varios años de anticipación el hundimiento de la sociedad burguesa liberal (véase *La era del imperio*, capítulo 9). Hacia 1914 ya existía prácticamente todo lo que se puede englobar bajo el término, amplio y poco defi-

nido, de «vanguardia»: el cubismo, el expresionismo, el futurismo y la abstracción en la pintura; el funcionalismo y el rechazo del ornamento en la arquitectura; el abandono de la tonalidad en la música y la ruptura con la tradición en la literatura.

Para entonces, muchos de los que figurarían en casi todas las listas de «modernos» eminentes eran ya personas maduras, prolíficas e incluso célebres.<sup>1</sup> El mismo T. S. Eliot, cuya poesía no empezó a publicarse hasta 1917, formaba parte ya de la escena vanguardista londinense, como colaborador, junto a Pound, de *Blast* de Wyndham Lewis. Estos hijos, como muy tarde, del decenio de 1880 seguían siendo ejemplos de modernidad cuarenta años después. Que un número de hombres y mujeres que sólo empezaron a destacar después de la guerra aparezcan en las listas de «modernos» eminentes resulta mucho menos sorprendente que el predominio de la generación mayor.<sup>2</sup> (Incluso los sucesores de Schonberg, Alban Berg y Anton Webern, pertenecen a la generación de 1880.)

De hecho, las únicas innovaciones formales que se registraron después de 1914 en el mundo del vanguardismo «establecido» parecen reducirse a dos: el *dadaísmo*, que prefiguró el *surrealismo*, en la mitad occidental de Europa, y el *constructivismo* soviético en el este. El constructivismo, una incursión en las construcciones tridimensionales básicas, preferiblemente móviles, cuyo equivalente más cercano en la vida real son ciertas estructuras feriales (la noria, la montaña rusa, etc.), se incorporó rápidamente a las principales tendencias arquitectónicas y de diseño industrial, sobre todo a través de la Bauhaus (de ella hablaremos más adelante). Sus proyectos más ambiciosos, como la famosa torre inclinada rotatoria de Tatlin, en honor de la Internacional Comunista, nunca se llegaron a construir, o tuvieron una vida efímera, como los decorados de las primeras ceremonias públicas soviéticas. Pese a su originalidad, la aportación del constructivismo consistió básicamente en la ampliación del repertorio de la vanguardia arquitectónica.

El dadaísmo surgió en 1916, en el seno de un grupo de exiliados residentes en Zurich (donde otro grupo de exiliados encabezado por Lenin esperaba la revolución), como una protesta nihilista angustiada, pero a la vez irónica, contra la guerra mundial y la sociedad que la había engendrado, incluido su arte. Puesto que rechazaba cualquier tipo de arte, carecía de características formales, aunque tomó algunos recursos de las vanguardias cubistas y futuristas anteriores a 1914, en particular el *collage*, un procedimiento de reunir pegados diversos materiales, especialmente fragmentos de fotografías. Todo cuanto podía causar la perplejidad del aficionado al arte burgués convencional era aceptado como dada. La provocación era el rasgo que caracteriza-

1. Matisse y Picasso; Schonberg y Stravinsky; Gropius y Mies van der Rohe; Proust, James Joyce. Thomas Mann y Franz Kafka; Yeats, Ezra Pound. Alexander Blok y Anna Ajmatova.

2. Entre otros, Isaak Babel (1894), Le Corbusier (1897), Ernest Hemingway (1899), Bertolt Brecht, García Lorca y Hanns Eisler (todos ellos nacidos en 1898). Kurt Weill (1900), Jean-Paul Sartre (1905) y W. H. Auden (1907).

ba todas sus manifestaciones. Por ello, la exposición en Nueva York por Marcel Duchamp (1887-1968), en 1917, de un urinario público como creación de «arte *ready-made*», estaba de acuerdo con el espíritu del movimiento dada, al que se incorporó a su regreso de los Estados Unidos. Pero no puede decirse lo mismo de su posterior renuncia silenciosa a todo lo que tuviera que ver con el arte —prefería jugar al ajedrez—, puesto que no había nada silencioso en el dadaísmo.

Aunque el surrealismo también rechazaba el arte tal como se conocía hasta ese momento, propendía igualmente a la provocación y, como veremos, se sentía atraído por la revolución social; era algo más que una mera protesta negativa, como cabe esperar de un movimiento centrado básicamente en Francia, un país en el que cada moda precisa de una teoría. De hecho, se puede afirmar que, mientras que el dadaísmo desapareció a principios de los años veinte, junto con la época de la guerra y de la revolución que lo había engendrado, el surrealismo nació de ella, como «el deseo de revitalizar la imaginación, basándose en el subconsciente tal como lo ha revelado el psicoanálisis, y con un nuevo énfasis en lo mágico, lo accidental, la irracionalidad, los símbolos y los sueños» (Willett, 1978).

Hasta cierto punto el surrealismo era una reposición del romanticismo con ropaje del siglo xx (véase *Las revoluciones burguesas*, capítulo 14), aunque con un mayor sentido del absurdo y de la burla. A diferencia de las principales vanguardias «modernas», pero igual que el dadaísmo, el surrealismo no tenía interés por la innovación formal en sí misma. Poco importaba que el subconsciente se expresara a través de un raudal de palabras escogidas al azar («escritura automática») o mediante el meticuloso estilo académico decimonónico en que Salvador Dalí (1904-1989) pintaba sus relojes derriéndose en un paisaje desértico. Lo importante era reconocer la capacidad de la imaginación espontánea, sin mediación de sistemas de control racionales, para producir coherencia a partir de lo incoherente y una lógica aparentemente necesaria a partir de lo ilógico o de lo imposible. El *Castillo en los Pirineos* de Rene Magritte (1898-1967), pintado meticulosamente, como si fuera una postal, emerge de lo alto de una enorme roca, dando la sensación de haber crecido allí. Pero la roca, como un huevo gigantesco, está suspendida en el cielo sobre el mar, representado con el mismo realismo.

El surrealismo significó una aportación real al repertorio de estilos artísticos vanguardistas. De su novedad daba fe su capacidad de escandalizar, producir incompreensión o, lo que viene a ser lo mismo, provocar, en ocasiones, una carcajada desconcertada, incluso entre la generación de los vanguardistas anteriores. Debo admitir que esa fue la reacción juvenil que yo mismo experimenté en Londres en la Exposición Surrealista Internacional de 1936, y luego en París ante un pintor surrealista amigo mío, cuyo empeño en reproducir exactamente al óleo el contenido de una fotografía de las vísceras de un cuerpo humano se me hacía difícil de entender. No obstante, hoy hemos de verlo como un movimiento extraordinariamente fecundo, sobre todo en Francia y en los países (como los hispánicos) de

marcada influencia francesa. Tuvo un notable ascendiente sobre poetas de primera línea en Francia (Éluard, Aragón), en España (García Lorca), en Europa oriental y en América Latina (César Vallejo en Perú, Pablo Neruda en Chile), donde sigue reflejándose, muchos años después, en el «realismo mágico». Sus imágenes y visiones —Max Ernst (1891-1976), Magritte, Joan Miró (1893-1983) e incluso Salvador Dalí— han pasado a formar parte de las nuestras. Y, a diferencia de la mayoría de los vanguardismos occidentales anteriores, ha hecho importantes aportaciones al arte por excelencia del siglo XX: el arte de la cámara. El cine está en deuda con el surrealismo en las personas de Luis Buñuel (1900-1983) y del principal guionista del cine francés de esa época, Jacques Prévert (1900-1977), y también lo está el periodismo fotográfico en la figura de Henri Cartier-Bresson (1908).

Con todo, esos movimientos eran sólo manifestaciones de la revolución vanguardista que se había registrado en las artes mayores antes de que se hiciera añicos el mundo cuya desintegración expresaban. Cabe destacar tres aspectos principales de esa revolución de la era de los cataclismos: el vanguardismo se integró en la cultura institucionalizada; pasó a formar parte, al menos parcialmente, de la vida cotidiana; y, tal vez lo más importante, experimentó una espectacular politización, posiblemente mayor que la del arte en ninguna época desde la era de las revoluciones. A pesar de ello, no hay que olvidar que durante todo ese período permaneció al margen de los gustos y las preocupaciones de la gran masa de la población, incluso en los países occidentales, aunque influía en ella más de lo que el propio público reconocía. Salvo por lo que se refiere a una minoría, más amplia que antes de 1914, no era lo que le gustaba a la mayor parte de la gente.

Afirmar que el nuevo vanguardismo se transformó en un elemento central del arte institucionalizado no equivale a decir que desplazara a las formas clásicas ni a las de moda, sino que las complementó, y se convirtió en una prueba de un serio interés por las cuestiones culturales. El repertorio operístico internacional siguió siendo fundamentalmente el mismo que en la era del imperialismo, en la que prevalecían compositores nacidos a principios del decenio de 1860 (Richard Strauss, Mascagni) o incluso antes (Puccini, Leoncavallo, Janacek), en los límites extremos de la «modernidad», tal como, en términos generales, sigue ocurriendo en la actualidad.<sup>3</sup>

Fue el gran empresario ruso Sergei Diághilev (1872-1929) el que transformó el ballet, compañero tradicional de la ópera, en una manifestación decididamente vanguardista, sobre todo durante la primera guerra mundial. Desde que hiciera su producción de *Parade*, presentada en 1917 en París (con diseños de Picasso, música de Satie, libreto de Jean Cocteau y notas del programa a cargo de Guillaume Apollinaire), se hizo obligado contar con

3. Salvo raras excepciones —Alban Berg, Benjamin Britten—, las principales creaciones para la escena musical realizadas después de 1918, por ejemplo *La ópera de cuatro cuartos*, *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* o *Porgy y Bess*, no fueron escritas para los teatros de ópera oficiales.

decorados de cubistas como Georges Braque (1882-1963) y Juan Gris (1887-1927), y música escrita, o reescrita, por Stravinsky, Falla, Milhaud y Poulenc. Al mismo tiempo, se modernizaron convenientemente los estilos de la danza y la coreografía. Antes de 1914, los filisteos habían abucheadado la «Exposición Postimpresionista», al menos en Gran Bretaña, y Stravinsky sembraba escándalos por doquier, como sucedió con el Armory Show en Nueva York y en otros lugares. Después de la guerra, los filisteos enmudecían ante las exhibiciones provocativas de «modernidad», las declaraciones de independencia con respecto al desacreditado mundo anterior a la guerra y los manifiestos de revolución cultural. A través del ballet moderno, y gracias a su combinación excepcional de esnobismo, magnetismo de la moda y elitismo artístico, el vanguardismo consiguió superar su aislamiento. Un conocido representante del periodismo cultural británico de los años veinte escribió que, gracias a Diághilev, «el gran público ha disfrutado de los decorados realizados por los mejores y más ridiculizados pintores del momento. Nos ha ofrecido música moderna sin lágrimas y pintura moderna sin risas» (Mortimer, 1925).

El ballet de Diághilev fue sólo un medio para difundir el arte vanguardista, cuyas manifestaciones no eran idénticas en todos los países. El vanguardismo que se difundió por el mundo occidental no fue siempre el mismo pues, aunque París mantenía la hegemonía en muchas de las manifestaciones de la cultura de elite, hegemonía reforzada después de 1918 con la llegada de expatriados norteamericanos (la generación de Hemingway y Scott Fitzgerald), en el viejo mundo ya no existía una cultura unificada. En Europa, París tenía que competir con el eje Moscú-Berlín, hasta que los triunfos de Stalin y Hitler acallaron o dispersaron a los vanguardistas rusos y alemanes. En los restos de lo que habían sido los imperios austriaco y otomano, la literatura siguió un camino propio, aislado por unas lenguas que nadie se preocupó de traducir, de manera rigurosa y sistemática, hasta la época de la diáspora antifascista de los años treinta. El extraordinario florecimiento de la poesía en lengua española a ambos lados del Atlántico apenas tuvo repercusiones internacionales hasta que la guerra civil española de 1936-1939 la dio a conocer al mundo. Incluso las artes menos afectadas por la torre de Babel, las relacionadas con la vista y el sonido, fueron menos internacionales de lo que cabría pensar, como lo muestra la diferente proyección de una figura como Hindemith dentro y fuera de Alemania, o de Poulenc en y fuera de Francia. Ingleses cultos, amantes de las artes y familiarizados incluso con las figuras secundarias de la École de Paris del período de entreguerras, podían no haber oído hablar de pintores expresionistas alemanes tan importantes como Nolde y Franz Marc.

Sólo dos de las manifestaciones artísticas de vanguardia, el cine y el jazz, conseguían suscitar la admiración de los abanderados de las novedades artísticas en todos los países, y ambas procedían del nuevo mundo. La vanguardia adoptó el cine durante la primera guerra mundial, tras haberlo desdeñado con anterioridad (véase *La era del imperio*). A partir de entonces, no sólo fue



imprescindible admirar este arte, y sobre todo a su personalidad más destacada, Charles Chaplin (a quien prácticamente todos los poetas modernos que se preciaban le dedicaron una composición), sino que los mismos artistas vanguardistas se dedicaron al cine, especialmente en la Alemania de Weimar y en la Rusia soviética, donde llegaron a dominar la producción. El canon de las «películas de arte» que se suponía que los cinefilos debían admirar en pequeños templos cinematográficos especializados, en cualquier punto del globo, estaba formado básicamente por esas creaciones vanguardistas. *El acorazado Potemkin*, dirigida en 1925 por Sergei Eisenstein (1898-1948), era considerada la obra más importante de todos los tiempos. De la secuencia de la escalinata de Odessa, que nadie que haya visto esta película —como en mi caso, en un cine vanguardista de Charing Cross en los años treinta— podrá olvidar jamás, se ha dicho que es «la secuencia clásica del cine mudo y, posiblemente, los seis minutos que más influencia han tenido en la historia del cine» (Manvell, 1944, pp. 47-48).

Desde mediados de los años treinta los intelectuales favorecieron el cine populista francés de Rene Clair, Jean Renoir (no en vano era el hijo del pintor), Marcel Carné, el ex surrealista Prévert, y Auric, antiguo miembro del grupo musical vanguardista «Les Six». Como afirmaban los críticos no intelectuales, las obras de estos autores no eran tan divertidas, pero sin duda encerraban mayor valor artístico que la mayoría de las producciones, por lo general realizadas en Hollywood, que cientos de millones de personas (incluidos los intelectuales) veían cada semana en las salas cinematográficas, cada vez mayores y más lujosas. Por otra parte, los empresarios de Hollywood, con su sentido práctico, comprendieron casi tan rápidamente como Diághilev que el vanguardismo podía reportarles beneficios. El «tío» Cari Laemmle, jefe de los estudios Universal, y tal vez uno de los magnates de Hollywood con menos ambiciones intelectuales, regresaba de las visitas anuales a su Alemania natal con las ideas y los hombres más en boga, con el resultado de que el producto característico de sus estudios, las películas de terror (Frankenstein, Drácula, etc.), fuese en ocasiones copia fiel de los modelos expresionistas alemanes. La afluencia hacia el otro lado del Atlántico de directores procedentes de Europa central, como Lang, Lubitsch y Wilder, casi todos ellos valorados como intelectuales en sus lugares de origen, influyó notablemente en el mismo Hollywood, por no hablar de la aportación de técnicos como Karl Freund (1890-1969) o Eugen Schufftan (1893-1977). Sin embargo, la evolución del cine y de las artes populares será analizada más adelante.

El «jazz» de la «era del jazz», es decir, una combinación de espirituales negros, música de baile de ritmo sincopado y una instrumentación poco convencional según los cánones tradicionales, contó con la aprobación unánime de los seguidores del vanguardismo, no tanto por méritos propios como porque era otro símbolo de la modernidad, de la era de la máquina y de la ruptura con el pasado; en suma, un nuevo manifiesto de la revolución cultural. Los componentes de la Bauhaus se fotografiaron con un saxo-

fon. Hasta la segunda mitad del siglo fue difícil percibir entre los intelectuales reconocidos, vanguardistas o no, una auténtica pasión por el tipo de jazz que hoy en día es considerado como una de las principales aportaciones de los Estados Unidos a la música del siglo xx. Los que lo cultivaron, como me ocurrió a mí tras la visita de Duke Ellington a Londres en 1933, eran una pequeña minoría.

Fuera cual fuese la variante local de la modernidad, en el período de entre guerras se convirtió en el distintivo de cuantos pretendían demostrar que eran personas cultas y que estaban al día. Con independencia de si gustaban o no, o de si se habían leído, visto u oído, era inconcebible no hablar con conocimiento de las obras de los personajes famosos (entre los estudiantes ingleses de literatura de la primera mitad de los años treinta, de T. S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce y D. H. Lawrence). Lo que resultó tal vez más interesante fue que la vanguardia cultural de cada país reescribiera o reinterpretara el pasado para adecuarlo a las exigencias contemporáneas. A los ingleses se les pidió que olvidaran por completo a Milton y Tennyson y que admirasen a John Donne. El crítico literario británico más influyente del momento, F. R. Leavis, que procedía de Cambridge, elaboró incluso un catálogo de la novelística inglesa que era lo contrario de lo que debe ser un canon, pues omitía en la sucesión histórica todo aquello que no le gustaba, por ejemplo, todas las obras de Dickens a excepción de una novela, *Tiempos difíciles*, considerada hasta entonces como una obra menor del maestro.<sup>4</sup>

Para los amantes de la pintura española, Murillo había pasado de moda y era obligado admirar al Greco. Pero, sobre todo, cuanto tenía que ver con la era del capitalismo y con la era del imperio (salvo el arte vanguardista) no sólo era rechazado, sino que acabó resultando prácticamente invisible. Este hecho lo demuestra no sólo el descenso en picado de los precios de la pintura académica del siglo xix (y el aumento, aún moderado, del precio de los cuadros de los impresionistas y de los modernistas tardíos), sino la imposibilidad virtual de vender esas obras hasta bien entrado el decenio de 1960. El mero intento de conceder cierto mérito a la arquitectura victoriana se consideraba como una ofensa deliberada al *auténtico* buen gusto y se asociaba con una mentalidad reaccionaria. El autor de este libro, que creció entre los grandes monumentos arquitectónicos de la burguesía liberal que rodean el casco antiguo de Viena, aprendió, mediante una especie de osmosis cultural, que había que considerarlos falsos, pomposos, o ambas cosas. De hecho, la demolición masiva de esos edificios no se produjo hasta los años cincuenta y sesenta, la década más desastrosa de la arquitectura moderna, lo que explica que hasta 1958 no se estableciera en Gran Bretaña una Sociedad Victoriana para proteger los edificios del período 1840-1914 (más de veinticinco años después de que se creara un «Grupo Georgiano» para proteger el legado del siglo xviii, mucho menos denostado).

4. Para ser justos hay que decir que finalmente el doctor Leavis, si bien con cierta reticencia, acabó dedicando algunos elogios al gran escritor.

La influencia del vanguardismo en el cine comercial indica que la «modernidad» empezaba a dejar su impronta en la vida cotidiana. Lo hizo de manera indirecta, a través de creaciones que el público en general no consideraba como «arte» y que, por tanto, no se juzgaban conforme a criterios apriorísticos del valor estético, sobre todo a través de la publicidad, el diseño industrial, los impresos y gráficos comerciales y los objetos. Así, de entre los símbolos de la modernidad, la famosa silla de tubos de acero (1925-1929) ideada por Marcel Breuer tenía un importante contenido ideológico y estético (Giedion, 1948, pp. 488-495). Y, sin embargo, no tuvo en el mundo moderno el valor de un manifiesto, sino el de una modesta silla plegable universalmente conocida. No cabe duda de que, a menos de veinte años del estallido de la primera guerra mundial, la vida urbana del mundo occidental estaba visiblemente marcada por la modernidad, incluso en países como Estados Unidos y el Reino Unido, que en los años veinte lo rechazaban de plano. Las formas aerodinámicas, que se impusieron en el diseño norteamericano a partir de los primeros años de la década de los treinta, aplicadas incluso a productos nada adecuados a ellas, evocaban al futurismo italiano. El estilo Art Déco (desarrollado a partir de la Exposición Internacional de Artes Decorativas, celebrada en París en 1925) moderó la angulosidad y la abstracción modernas. La revolución de las ediciones en rústica ocurrida en los años treinta (Penguin Books) se enriquecía con la tipografía vanguardista de Jan Tschichold (1902-1974). El asalto directo de la modernidad se había evitado todavía. Fue después de la segunda guerra mundial cuando el llamado «estilo internacional» de la arquitectura moderna transformó el entorno urbano, aunque sus propagandistas y representantes principales —Gropius, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, etc.— llevaban ya mucho tiempo trabajando. Salvo algunas excepciones, la mayoría de los edificios públicos, incluidos los proyectos de viviendas sociales de los ayuntamientos de izquierda, de los que habría sido lógico esperar que simpatizaran con una nueva arquitectura que reflejaba una cierta conciencia social, apenas muestran la influencia de dicho estilo, excepto en su aversión por la decoración. La reconstrucción en masa de la «Viena roja» de la clase trabajadora, en los años veinte, la realizaron arquitectos que apenas son mencionados en las historias de la arquitectura. Por el contrario, la modernidad remodeló muy pronto los pequeños objetos de la vida cotidiana.

Es la historia del arte la que debe establecer en qué medida ello se debió a la herencia de los movimientos de *arts-and-crafts* y del *art nouveau*, en los que el arte vanguardista se había orientado a los objetos de uso diario; a los constructivistas rusos, algunos de los cuales revolucionaron deliberadamente el diseño de la producción en serie; o al hecho de que el purismo vanguardista se adaptara perfectamente a la tecnología doméstica moderna (por ejemplo, al diseño de cocinas). Lo cierto es que una institución de corta vida, que se inició como un centro político y artístico vanguardista, llegó a marcar el estilo de dos generaciones, tanto en la arquitectura como en las artes aplicadas. Dicha institución fue la Bauhaus, la escuela de arte y diseño de Weimar y luego de

Dessau, en la Alemania central (1919-1933), cuya existencia coincidió con la República de Weimar (fue disuelta por los nacionalsocialistas poco después de la subida de Hitler al poder). La lista de nombres vinculados de una u otra forma a la Bauhaus es el *Quién es Quién* de las artes avanzadas entre el Rin y los Urales: Gropius y Mies van der Rohe; Lyonel Feininger, Paul Klee y Wassily Kandinsky; Malevich, El Lissitzky, Moholy-Nagy, etc. Su influencia se debió a esos hombres de talento y al hecho de que, desde 1921, se apartó de las antiguas tradiciones de *arts-and-crafts* y de bellas artes vanguardistas, para hacer diseños de uso práctico y para la producción industrial: carrocerías de automóviles (de Gropius), asientos de aeronaves, gráficos publicitarios (una pasión del constructivista ruso El Lissitzky), sin olvidar el diseño de los billetes de uno y de dos millones de marcos en 1923, durante el período de la hiperinflación alemana.

La Bauhaus —como demuestran los problemas que tuvo con políticos que no la veían con simpatía— adquirió la reputación de ser profundamente subversiva. Es verdad que el arte «serio» de la era de las catástrofes estuvo dominado por el compromiso político de uno u otro signo. En los años treinta esto llegó hasta Gran Bretaña, que todavía era un refugio de estabilidad social y política en medio de la revolución europea, y a los Estados Unidos, alejados de la guerra pero no de la Gran Depresión. El compromiso político no se reducía en modo alguno a la izquierda, aunque los amantes del arte radicales encontraban difícil, sobre todo en su juventud, concebir que el genio creativo no estuviera unido a las ideas progresistas. Sin embargo, en la Europa occidental era frecuente encontrar, especialmente en la literatura, convicciones profundamente reaccionarias, que en ocasiones se manifestaban en actitudes fascistas. Claro ejemplo de ello son los poetas T. S. Eliot y Ezra Pound, en Gran Bretaña y en el exilio; William Butler Yeats (1865-1939) en Irlanda; los novelistas Knut Hamsun (1859-1952), ferviente colaborador de los nazis, en Noruega, D. H. Lawrence (1859-1930) en Gran Bretaña y Louis Ferdinand Céline en Francia (1894-1961). Dado que el rechazo del bolchevismo reunió a emigrantes de diversos credos políticos, no es posible calificar de «reaccionarios» a todos los grandes talentos de la emigración rusa, aunque algunos de ellos lo eran, o llegarían a serlo.

Sin embargo, sí es posible afirmar que en el período posterior a la guerra mundial y a la revolución de octubre y, en mayor medida, durante la época antifascista de los años treinta y cuarenta, la vanguardia se sintió principalmente atraída por las posiciones de izquierda, y a menudo de la izquierda revolucionaria. De hecho, la guerra y la revolución politizaron, tanto en Francia como en Rusia, a una serie de movimientos vanguardistas que antes no tenían color político. (Inicialmente, la mayor parte de la vanguardia rusa mostró escaso entusiasmo por la revolución de octubre.) La influencia de Lenin, además de restituir al marxismo la condición de única teoría e ideología importante de la revolución social en el mundo occidental, consiguió que los vanguardistas se convirtieran en lo que el nacionalsocialismo denominó, acertadamente, «bolchevismo cultural» (*Kulturbolschewismus*). El dadaísmo

estaba a favor de la revolución, y en cuanto al movimiento que lo sucedió, el surrealismo, su única dificultad estribaba en decidir con qué grupo de la revolución alinearse: la mayoría del movimiento escogió a Trotsky frente a Stalin. El eje Berlín-Moscú, que modeló en gran parte la cultura de la República de Weimar, se sustentaba en unas simpatías políticas comunes. Mies van der Rohe construyó, por encargo del Partido Comunista alemán, un monumento a los líderes espartaquistas asesinados, Karl Liebknecht y Rosa Luxemburg. Gropius, Bruno Taut (1880-1938), Le Corbusier, Hannes Meyer y muchos otros miembros de la Bauhaus aceptaron encargos del estado soviético —en unos momentos en que la Gran Depresión hacía que la URSS fuera atractiva para los arquitectos occidentales no sólo por razones ideológicas, sino también profesionales—. Se radicalizó incluso el cine alemán, por lo general poco comprometido políticamente. Un buen exponente de ello es el excelente director G. W. Pabst (1885-1967), más interesado en la mujer que en los asuntos públicos, y que más tarde no dudaría en trabajar con los nazis, pero que en los últimos años de la República de Weimar fue autor de algunas de las películas más radicales del momento, como *La ópera de cuatro cuartos* de Brecht-Weill.

El gran drama de los artistas modernos, tanto de izquierdas como de derechas, era que los rechazaban los movimientos de masas a los que pertenecían y los políticos de esos movimientos (y, por supuesto, también sus adversarios). Con la excepción parcial del fascismo italiano, influido por el futurismo, los nuevos regímenes autoritarios, tanto de derechas como de izquierdas, preferían, en arquitectura, los edificios y perspectivas monumentales, anticuados y grandiosos; en pintura y escultura, las representaciones simbólicas; en el arte teatral, las interpretaciones elaboradas de los clásicos, y en literatura, la moderación ideológica. Hitler era un artista frustrado que finalmente descubrió a un joven arquitecto competente, Albert Speer, capaz de llevar a la práctica sus proyectos colosales. Sin embargo, ni Mussolini, ni Stalin, ni Franco, todos los cuales inspiraron sus propios mastodontes arquitectónicos, albergaban inicialmente tal tipo de ambiciones personales. En consecuencia, ni el vanguardismo alemán ni el ruso sobrevivieron a la llegada al poder de Hitler y de Stalin, y los dos países, punta de lanza de lo más progresista y distinguido de las artes de los años veinte, desaparecieron prácticamente de la escena cultural.

Desde nuestro punto de vista podemos apreciar mejor que sus contemporáneos el desastre cultural que supuso el triunfo de Hitler y de Stalin, es decir, hasta qué punto las artes vanguardistas hundían sus raíces en el suelo revolucionario de Europa central y oriental. Lo mejor de las artes parecía proceder de los lugares sacudidos por la revolución. No era sólo que las autoridades culturales de los regímenes políticos revolucionarios concedieran mayor reconocimiento oficial (esto es, mayor apoyo material) a los artistas revolucionarios que los regímenes conservadores a los que sustituían, aun cuando sus autoridades políticas mostraran escaso entusiasmo por sus obras. Anatol Lunacharsky, «Comisario de Educación», fomentó el vanguardismo,

pese a que el gusto artístico de Lenin era bastante convencional. El gobierno socialdemócrata de Prusia, antes de ser depuesto (sin oponer resistencia) por las autoridades del Reich alemán en 1932, estimuló al director de orquesta radical Otto Klemperer a transformar uno de los teatros de la ópera de Berlín en un escaparate de las tendencias musicales más avanzadas entre 1928 y 1931. Sin embargo, parece también que la era de los cataclismos agudizó la sensibilidad y acentuó las pasiones de quienes la vivieron en la Europa central y oriental. Tenían una visión amarga de la vida y, en ocasiones, ese mismo pesimismo y el sentimiento trágico que lo inspiraba otorgó a algunos autores, que no eran extraordinarios en sí mismos, una amarga elocuencia en la denuncia. Un buen ejemplo de ello es B. Traven, un insignificante emigrante anarquista bohemio que participó en la efímera república soviética de Munich de 1919 y que se dedicó a escribir emotivas historias sobre marineros y sobre México (la película de Huston *El tesoro de Sierra Madre*, con Humphrey Bogart como protagonista, se basa en una obra suya). Sin ello su nombre se habría mantenido en la oscuridad que merecía. Cuando esos artistas perdían el sentido de que el mundo era insoportable, como le sucedió, por ejemplo, al mordaz dibujante satírico alemán George Grosz cuando emigró a los Estados Unidos, sólo quedaba en ellos un sentimentalismo expresado con cierta solvencia técnica.

En la era de los cataclismos, el arte vanguardista de la Europa central no se caracterizaba por su tono esperanzador, aunque las convicciones ideológicas llevasen a sus representantes revolucionarios a adoptar una visión optimista del futuro. Sus logros principales, que en su mayoría datan de los años anteriores a la supremacía de Hitler y de Stalin —«no sé qué decir sobre Hitler»,<sup>5</sup> se mofaba el gran autor satírico austriaco Karl Kraus, a quien la primera guerra mundial no había dejado precisamente sin palabras (Kraus, 1922)—, surgen del apocalipsis y la tragedia: la ópera *Wozzek*, de Alban Berg (representada por primera vez en 1926); *La ópera de cuatro cuartos* (1928) y *Grandeza y decadencia de la ciudad de Mahagonny* (1931), de Brecht y Weill; *Die Massnahme* (1930), de Brecht-Eisler; las historias de *Caballería roja* (1926), de Isaak Babel; la película *El acorazado Potemkin* (1925), de Eisenstein; o *Berlín-Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin. La caída del imperio de los Habsburgo produjo una gran eclosión literaria, desde la denuncia de Karl Kraus en *Los últimos días de la humanidad* (1922), pasando por la ambigua bufonada de Jaroslav Hasek, *Aventuras del valiente soldado Schwejk en tiempos de guerra* (1921), hasta el melancólico canto fúnebre de Josef Roth, *La marcha de Radetzky* (1932) y la reflexión interminable de Robert Musil, *El hombre sin atributos* (1930). Ningún acontecimiento político del siglo XX ha tenido una repercusión tan profunda en la imaginación creativa, aunque la revolución y la guerra civil en Irlanda (1916-1922), en la figura de O'Casey, y, de manera más simbólica, la revolución

5. «Mir fällt zu Hitler nichts ein». Esto no impidió a Kraus, tras un largo silencio, escribir varios centenares de páginas sobre el tema, que sobrepasaron sus posibilidades.

mexicana (1910-1920), a través de sus muralistas, fueron una fuente de inspiración artística en sus respectivos países. (En cambio, no puede decirse lo mismo de la revolución rusa.) Un imperio destinado a desaparecer como metáfora de la propia elite cultural occidental debilitada y decadente: estas imágenes han poblado desde tiempo inmemorial los rincones más oscuros de la imaginación de la Europa central. El fin del orden es el tema de las *Elegías del Duino* (1913-1923), del gran poeta Rainer Maria Rilke (1875-1926). Otro escritor de Praga en lengua alemana, Franz Kafka (1883-1924), expresó un sentimiento aún más extremo de la imposibilidad de aprehender la condición humana, tanto individual como colectiva; casi todas sus obras se publicaron postumamente.

Este era, pues, el arte creado

en los días en que el mundo se desplomaba  
en la hora en que cedieron los cimientos de la Tierra

en palabras del poeta y estudioso de los clásicos A. E. Housman, quien nada tenía que ver con el vanguardismo (Housman, 1988, p. 138). Este era el arte cuya visión era la del «ángel de la historia», que el marxista judeoalemán Walter Benjamin (1892-1940) dijo reconocer en el cuadro de Paul Klee *Ángelus Novus*:

Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irremediablemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso (Benjamin, 1990a, tesis 9 de *Tesis de filosofía de la historia*).

Al oeste de la zona donde se registraban el colapso y la revolución, el sentimiento de un desastre ineludible era menos pronunciado, pero el futuro parecía igualmente enigmático. Pese al trauma de la primera guerra mundial, la continuidad con el pasado no se rompió de manera evidente hasta los años treinta, el decenio de la Gran Depresión, el fascismo y la amenaza de una nueva guerra.<sup>6</sup> Aun así, el ánimo de los intelectuales occidentales parece menos desesperado y más confiado, visto desde nuestra perspectiva, que el de los de la Europa central, que vivían dispersos y aislados desde Moscú a

6. De hecho, las principales obras literarias que se hacían eco de los sucesos de la primera guerra mundial no empezaron a darse a conocer hasta los últimos años de la década de 1920, cuando, en un plazo de dieciocho meses, se vendieron dos millones y medio de ejemplares, en veinticinco idiomas, de la obra de Erich Maria Remarque *Sin novedad en el frente* (1929, llevada al cine en Hollywood en 1930).

Hollywood, o que el de los cautivos de la Europa oriental, acallados por el fracaso y el terror. Todavía se sentían defendiendo unos valores amenazados pero que aún no habían sido destruidos, para revitalizar lo que aún estaba vivo en su sociedad, transformándola si era necesario. Como veremos (capítulo XVIII), la ceguera occidental ante los errores de la Unión Soviética estalinista se debía, en gran medida, a la convicción de que, después de todo, ésta representaba los valores de la Ilustración frente a la desintegración de la razón; del «progreso» en el viejo y sencillo sentido, mucho menos problemático que «el huracán que sopla desde el paraíso» de Walter Benjamin. Sólo los más reaccionarios tenían la sensación de que el mundo era una tragedia incomprensible, o, como diría el mejor novelista británico de este período, Evelyn Waugh, una comedia de humor negro para estoicos; o, según el novelista francés Louis Ferdinand Céline, una pesadilla incluso para los cínicos. Aunque el más brillante e inteligente de los jóvenes poetas vanguardistas británicos del momento, W. H. Auden (1907-1973), percibía la historia con un sentimiento trágico —*Spain, Palais des Beaux Arts*—, el grupo que él encabezaba consideraba aceptable la condición humana. La impresión que transmitían los artistas británicos más destacados de la vanguardia, el escultor Henry Moore (1898-1986) y el compositor Benjamin Britten (1913-1976), era que de buena gana habrían ignorado la crisis mundial si no les hubiera afectado. Pero les afectaba.

El arte vanguardista seguía siendo un concepto confinado a la cultura de Europa y a sus anexos y dependencias, e incluso allí, los avanzados en las fronteras de la revolución artística seguían volviendo la vista con nostalgia hacia París y, en menor grado, y sorprendentemente, a Londres.<sup>7</sup> Sin embargo, todavía no miraban hacia Nueva York. Esto significa que la vanguardia no europea era prácticamente inexistente fuera del hemisferio occidental, donde se había afianzado firmemente tanto en la experimentación artística como en la revolución social. Los representantes más destacados de ese período, los pintores muralistas de la revolución mexicana, sólo discrepaban acerca de Stalin y Trotsky, pero no sobre Zapata y Lenin, a quien Diego Rivera (1886-1957) se empeñó en incluir en un fresco destinado al nuevo Centro Rockefeller de Nueva York (un monumento del Art Déco superado solamente por el edificio de la Chrysler), para disgusto de los Rockefeller.

Aun así, para la mayoría de los artistas del mundo no occidental el principal problema residía en la modernidad y no en el vanguardismo. ¿Cómo iban los escritores a convertir las lenguas vernáculas habladas en idiomas literarios flexibles y válidos para el mundo contemporáneo, al igual que

7. El escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) era un ferviente anglofilo y conocedor de lo inglés; el extraordinario poeta griego de Alejandría C. P. Cavafis (1863-1933) había adoptado el inglés como lengua principal, al igual que Fernando Pessoa (1888-1935), el poeta portugués más importante del siglo. Es conocida, también, la influencia de Kipling sobre Bertolt Brecht.



habían hecho los bengalíes de la India a partir de mediados del siglo xix? ¿Cómo conseguirían los hombres (y tal vez, en esos nuevos tiempos, las mujeres) escribir poesía en urdu, en lugar de utilizar el persa clásico, que había sido la lengua obligada hasta este momento; en turco, en lugar de en el árabe clásico que la revolución de Atatürk había arrojado al cubo de la basura de la historia junto con el fez y el velo de las mujeres? ¿Qué habrían de hacer con las tradiciones en los países de culturas antiguas; con un arte que, aunque atractivo, no pertenecía al siglo xx? Abandonar el pasado resultaba lo suficientemente revolucionario como para hacer que la pugna occidental de una fase de la modernidad contra otra pareciera fuera de lugar o incluso incomprensible, sobre todo cuando el artista moderno solía ser, además, un revolucionario político. Chéjov y Tolstoi podían parecer modelos más apropiados que James Joyce para quienes sentían que su misión —y su inspiración— les conducía a «ir a las masas» para pintar una imagen realista de sus sufrimientos y ayudarlas a levantarse. Incluso en el grupo de escritores japoneses que se internaron en la senda de la modernidad a partir de los años veinte (gracias tal vez al contacto con el futurismo italiano) hubo un fuerte —y a veces, dominante— componente «proletario», socialista o comunista (Keene, 1984, capítulo 15). De hecho, el primer gran escritor moderno chino, Lu Hsün (1881-1936), rechazó los modelos occidentales y dirigió su mirada a la literatura rusa, en la que «podemos apreciar el alma generosa de los oprimidos, sus sufrimientos y sus luchas» (Lu Hsün, 1975, p. 23).

Para la mayoría de los talentos creadores del mundo no europeo, que ni se limitaban a sus tradiciones ni estaban simplemente occidentalizados, la tarea principal parecía ser la de descubrir, desvelar y representar la realidad contemporánea de sus pueblos. Su movimiento era el realismo.

## II

En cierto sentido, ese deseo unió el arte de Oriente y de Occidente. Cada vez era más patente que el siglo xx era el siglo de la gente común, y que estaba dominado por el arte producido por ella y para ella. Dos instrumentos interrelacionados permitieron que este mundo del hombre común fuera más visible que nunca y pudiera ser documentado: los reportajes y la cámara. Ninguno de los dos era nuevo (véase *La era del capitalismo*, capítulo 15; *La era del imperio*, capítulo 9), pero ambos vivieron una edad de oro y plenamente consciente a partir de 1914. Los escritores, especialmente en los Estados Unidos, no sólo registraban los hechos de la vida real, sino que, como Ernest Hemingway (1899-1961), Theodore Dreiser (1871-1945) o Sinclair Lewis (1885-1951), escribían en los periódicos y eran, o habían sido, periodistas. El «reportaje» —es en 1929 cuando los diccionarios franceses recogen este término por primera vez, y en 1931, los ingleses— alcanzó en los años veinte la condición de un género aceptado de literatura y representación

visual con un contenido de crítica social, en gran medida por influencia de la vanguardia revolucionaria rusa, que ensalzaba el valor de los hechos frente al entretenimiento popular que la izquierda europea siempre había condenado como el opio del pueblo. Se atribuye al periodista comunista checo Egon Erwin Kisch, que se envanecía de llamarse «El reportero frenético» (*Der rasende Reporter*, 1925, fue el título del primero de una serie de reportajes suyos), el haber puesto de moda el término en Europa central. Luego se difundió entre la vanguardia occidental, principalmente gracias al cine. Sus orígenes resultan claramente visibles en las secciones encabezadas con los títulos «Noticiero» y «El ojo en la cámara» —una alusión al documentalista de vanguardia Dziga Vertov—, intercaladas en la narración en la trilogía *USA* de John Dos Passos (1896-1970), que corresponde al período de orientación izquierdista del autor. La vanguardia de izquierdas convirtió el «documental» en un género autónomo, pero en los años treinta incluso los profesionales pragmáticos del negocio de la información y de las revistas reivindicaron una condición más intelectual y creativa, elevando algunos noticieros cinematográficos, que por lo general solían ser producciones sin grandes pretensiones destinadas a rellenar huecos en la programación, a la categoría de ambiciosos documentales sobre «La marcha del tiempo», a la vez que adoptaban las innovaciones técnicas de los fotógrafos vanguardistas, como se habían experimentado en los años veinte en la comunista AIZ, para inaugurar una época dorada de las revistas gráficas: *Life* en los Estados Unidos, *Picture Post* en Gran Bretaña y *Vu* en Francia. Sin embargo, fuera de los países anglosajones, esta nueva tendencia no florecería hasta después de la segunda guerra mundial.

El triunfo del nuevo periodismo gráfico no se debe sólo a la labor de los hombres (y de algunas mujeres) inteligentes que descubrieron la fotografía como medio de comunicación; a la creencia ilusoria de que «la cámara no miente», esto es, que representa la «auténtica» verdad; y a los adelantos tecnológicos que hicieron posible tomar fotografías instantáneas con nuevas cámaras más pequeñas (la Leica, que apareció en 1924), sino tal vez ante todo al predominio universal del cine. Todo el mundo aprendió a ver la realidad a través del objetivo de la cámara. Porque aunque aumentó la difusión de la palabra impresa (acompañada, cada vez más, de fotografías en huecograbado, en la prensa sensacionalista), ésta perdió terreno frente al cine. La era de las catástrofes fue el período de la gran pantalla cinematográfica. A finales de los años treinta, por cada británico que compraba un diario, dos compraban una entrada de cine (Stevenson, 1984, pp. 396 y 403). Con la profundización de la crisis económica y el estallido de la guerra, la afluencia de espectadores a las salas cinematográficas alcanzó los niveles más altos en los países occidentales.

En los nuevos medios de comunicación visual, el vanguardismo y el arte de masas se beneficiaban mutuamente. En los viejos países occidentales, el predominio de las capas sociales más cultas y un cierto elitismo se dejaron sentir incluso en el cine, un medio de comunicación de masas. Eso dio lugar a una edad de oro del cine mudo alemán en la época de Weimar, del cine

sonoro francés en los años treinta y también del cine italiano en cuanto se levantó el manto del fascismo que había sofocado a sus grandes talentos. Tal vez fue el cine populista francés de los años treinta el que mejor supo conjugar las aspiraciones culturales de los intelectuales con el deseo de entretenimiento del público en general. Fue el único cine intelectual que nunca olvidó la importancia del argumento, especialmente en las películas de amor o de crímenes, y el único en el que tenía cabida el sentido del humor. Cuando la vanguardia (política o artística) aplicó por entero sus principios, como ocurrió con el movimiento documentalista o el arte *agitprop*, sus obras sólo llegaron a una pequeña minoría.

Sin embargo, lo que da importancia al arte de masas de este período no es la aportación del vanguardismo, sino su hegemonía cultural creciente, aunque, como hemos visto, fuera de los Estados Unidos todavía no había escapado a la tutela de las clases cultas. El arte (o más bien el entretenimiento) que consiguió una situación de predominio fue el que se dirigía a la gran masa de la población, y no sólo al público creciente de las capas medias y medias bajas, de gustos más tradicionales. Estos gustos dominaban todavía en el teatro del «bulevar» o del «West End» europeos y sus equivalentes, al menos hasta que Hitler dispersó a sus realizadores, pero su interés era limitado. La novedad más interesante en el panorama cultural de estas capas medias fue el extraordinario desarrollo de un género que ya antes de 1914 había dado señales de vida, sin que pudiera preverse su auge posterior: las novelas policíacas. Era un género principalmente británico —quizás como homenaje al Sherlock Holmes de A. Conan Doyle, que adquirió renombre internacional en el decenio de 1890— y, lo que es más sorprendente, en gran medida femenino o académico. La precursora fue Agatha Christie (1891-1976), cuyas obras siguen alcanzando grandes ventas. Las versiones internacionales de este género se inspiraban en buena medida en el modelo británico, esto es, se ocupaban casi exclusivamente de asesinatos tratados como un juego de salón que requería simplemente cierto ingenio, más que como los elaborados crucigramas con pistas enigmáticas que eran una especialidad aún más exclusivamente británica. El género hay que considerarlo como una original invocación a un orden social amenazado, pero todavía entero. El asesinato, principal y casi único delito capaz de hacer intervenir al detective, se produce en un entorno ordenado —una casa en el campo, o un medio profesional conocido— y conduce hasta una de esas manzanas podridas que confirman el buen estado en que se halla el resto del cesto. El orden se restablece gracias a la inteligencia que para solucionar el problema pone a contribución el detective (por lo general un hombre) que representa por sí mismo el medio social. Por ello el investigador *privado*, a no ser que sea él mismo policía, pertenece a la clase media o alta. Es un género profundamente conservador y expresa un mundo aún confiado, a diferencia de las novelas de espionaje (género también predominantemente británico), caracterizadas por un cierto histerismo, y que tendrían mucho éxito en la segunda mitad del

siglo. Frecuentemente, sus autores, hombres de escaso mérito literario, encontraron empleo en el servicio secreto de su país.<sup>8</sup>

Aunque ya en 1914 existían en diversos países occidentales medios de comunicación de masas a escala moderna, su crecimiento en la era de los cataclismos fue espectacular. En los Estados Unidos, la venta de periódicos aumentó mucho más rápidamente que la población, duplicándose entre 1920 y 1950. En ese momento se vendían entre 300 y 350 periódicos por cada mil habitantes en los países «desarrollados», aunque los escandinavos y los australianos consumían todavía más periódicos y los urbanizados británicos, posiblemente porque su prensa era más de carácter nacional que local, compraban la asombrosa cifra de seiscientos ejemplares por cada mil habitantes (*UN Statistical Yearbook*, 1948). La prensa interesaba a las personas instruidas, aunque en los países donde la enseñanza estaba generalizada hacía lo posible por llegar a las personas menos cultas, introduciendo en los periódicos fotografías y tiras de historietas, que aún no gozaban de la admiración de los intelectuales, y utilizando un lenguaje expresivo y popular, que evitaba las palabras con demasiadas sílabas. Su influencia en la literatura no fue desdeñable. En cambio, el cine requería muy escasa instrucción y, desde la introducción del sonido a finales de los años veinte, prácticamente ninguna.

A diferencia de la prensa, que en la mayor parte del mundo interesaba sólo a una pequeña elite, el cine fue, casi desde el principio, un medio internacional de masas. El abandono del lenguaje universal del cine mudo, con sus códigos para la comunicación transcultural, favoreció probablemente la difusión internacional del inglés hablado y contribuyó a que en los años finales del siglo xx sea la lengua de comunicación universal. Porque en la era dorada de Hollywood el cine era un fenómeno esencialmente norteamericano, salvo en Japón, donde se rodaba aproximadamente el mismo número de películas que en Estados Unidos. Por lo que se refiere al resto del mundo, en vísperas de la segunda guerra mundial, Hollywood producía casi tantas películas como todas las demás industrias juntas, incluyendo la de la India, donde se producían ya unas 170 películas al año para un público tan numeroso como el de Japón y casi igual al de Estados Unidos. En 1937 se produjeron 567 películas, más de diez a la semana. La diferencia entre la capacidad hegemónica del capitalismo y la del socialismo burocratizado se aprecia en la desproporción entre esa cifra y las 41 películas que la URSS decía haber producido en 1938. Sin embargo, por razones lingüísticas obvias, un predominio tan extraordinario de una sola industria no podía durar. En cualquier caso, no sobrevivió a la desintegración del *studio system*, que alcanzó su máximo esplendor en ese período

8. Los antepasados literarios de la moderna novela policiaca negra eran mucho más plebeyos. Dashiell Hammett (1894-1961) empezó trabajando como agente en la Pinkerton y publicando sus escritos en revistas de poca categoría y, por su parte, el belga Georges Simenon (1903-1989), único escritor que dotó a la novela policiaca de una auténtica calidad literaria, fue un escritor a sueldo autodidacto.

como una máquina de producir sueños en serie, pero que se hundió poco después de la segunda guerra mundial.

El tercero de los medios de comunicación de masas, la radio, era completamente nuevo. A diferencia de los otros dos, requería la propiedad privada por parte del oyente de lo que era todavía un artilugio complejo y relativamente caro, y por tanto sólo tuvo éxito en los países «desarrollados» más prósperos. En Italia, el número de receptores de radio no superó al de automóviles hasta 1931 (Isola, 1990). En vísperas de la segunda guerra mundial, eran Estados Unidos, Escandinavia, Nueva Zelanda y Gran Bretaña los países con un mayor número de aparatos de radio. Sin embargo en estos países se multiplicaban a una velocidad espectacular, e incluso los más pobres podían adquirirlos. De los nueve millones de aparatos de radio existentes en Gran Bretaña en 1939, la mitad los habían comprado personas que ganaban entre 2,5 y 4 libras esterlinas a la semana —un salario modesto—, y otros dos millones, personas con salarios aún menores (Briggs, 1961, vol. 2, p. 254). No debe sorprender que la audiencia radiofónica se duplicara en los años de la Gran Depresión, durante los cuales aumentó proporcionalmente más que en cualquier otro período. Puesto que la radio transformaba la vida de los pobres, y sobre todo la de las amas de casa pobres, como no lo había hecho hasta entonces ningún otro ingenio. Introducía el mundo en sus casas. A partir de entonces, los solitarios nunca volvieron a estar completamente solos, pues tenían a su alcance todo lo que se podía decir, cantar o expresar por medio del sonido. ¿Cabe sorprenderse de que un medio de comunicación desconocido al concluir la primera guerra mundial hubiera conquistado ya diez millones de hogares en los Estados Unidos el año de la quiebra de la bolsa, más de veintisiete millones en 1939 y más de cuarenta millones en 1950?

A diferencia del cine, o incluso de la prensa popular, la radio no transformó en profundidad la forma en que los seres humanos percibían la realidad. No creó modos nuevos de ver o de establecer relaciones entre las impresiones sensoriales y las ideas (véase *La era del imperio*). Era simplemente un medio, no un mensaje. Pero su capacidad de llegar simultáneamente a millones de personas, cada una de las cuales se sentía interpelada como un individuo, la convirtió en un instrumento de información de masas increíblemente poderoso y, como advirtieron inmediatamente los gobernantes y los vendedores, en un valioso medio de propaganda y publicidad. A principios del decenio de 1930, el presidente de los Estados Unidos había descubierto el valor potencial de las «charlas junto al fuego» radiofónicas, y el rey de Gran Bretaña, el del mensaje navideño (1932 y 1933, respectivamente). Durante la segunda guerra mundial, con su incesante demanda de noticias, la radio demostró su valor como instrumento político y como medio de información. El número de receptores aumentó considerablemente en todos los países de la Europa continental, excepto en los que sufrieron más gravemente los efectos de la guerra (Briggs, 1961, vol. 3, Apéndice C). En algunos casos, la cifra \* duplicó con creces. En la mayoría de los países no europeos el incremento fue incluso más pronunciado. Aunque en Estados Unidos predominó desde el

principio la radio comercial, la cosa fue distinta en otros países porque los gobiernos se resistían a ceder el control de un medio que podía ejercer una influencia tan profunda sobre los ciudadanos. La BBC conservó el monopolio público en Gran Bretaña. Donde se toleraban emisoras comerciales, se esperaba que éstas acatasen las directrices oficiales.

Es difícil apreciar las innovaciones de la cultura radiofónica, porque mucho de lo que introdujo —los comentarios deportivos, el boletín informativo, los programas con personajes famosos, las novelas radiofónicas o las series de cualquier tipo— se ha convertido en elemento habitual de nuestra vida cotidiana. El cambio más profundo que conllevó fue el de privatizar y estructurar la vida según un horario riguroso, que desde ese momento dominó no sólo la esfera del trabajo sino también el tiempo libre. Pero, curiosamente, este medio —y, hasta la llegada del vídeo, la televisión—, si bien estaba orientado básicamente al individuo y a la familia, creó también una dimensión pública. Por primera vez en la historia, dos desconocidos que se encontraban sabían, casi con certeza, lo que la otra persona había escuchado (y luego, lo que había visto) la noche anterior: el concurso, la comedia favorita, el discurso de Winston Churchill o el boletín de noticias.

Fue la música la manifestación artística en la que la radio influyó de forma más directa, pues eliminó las limitaciones acústicas o mecánicas para la difusión del sonido. La música, la última de las artes en escapar de la prisión corporal que confina la comunicación oral, había iniciado antes de 1914 la era de la reproducción mecánica, con el gramófono, aunque éste no estaba todavía al alcance de las masas. En el período de entreguerras, las clases populares empezaron a comprar gramófonos y discos, pero el hundimiento del mercado de los *race records*, esto es, de la música típica de la población pobre, durante la Depresión económica norteamericana, demuestra la fragilidad de esa expansión. Pese a la mejora de su calidad técnica a partir de 1930, el disco tenía sus limitaciones, aunque sólo fuera por su duración. Además, la variedad de la oferta dependía de las ventas. Por vez primera, la radio permitió que un número teóricamente ilimitado de oyentes escuchara música a distancia con una duración ininterrumpida de más de cinco minutos. De este modo, se convirtió en un instrumento único de divulgación de la música minoritaria (incluida la clásica) y en el medio más eficaz de promocionar la venta de discos, condición que todavía conserva. La radio no transformó la música —no influyó tanto en ella como el teatro o el cine, que pronto aprendió también a reproducir el sonido— pero la función de la música en el mundo contemporáneo, incluyendo su función de decorado sonoro de la vida cotidiana, es inconcebible sin ella.

Las fuerzas que dominaban las artes populares eran, pues, tecnológicas e industriales: la prensa, la cámara, el cine, el disco y la radio. No obstante, desde finales del siglo xix un auténtico torrente de innovación creativa autónoma había empezado a fluir en los barrios populares y del entretenimiento de algunas grandes ciudades (véase *La era del imperio*). No estaba ni mucho menos agotado y la revolución de los medios de comunicación difundió sus

productos mucho más allá de su medio originario. En ese momento tomó forma el tango argentino, que se extendió del baile a la canción, alcanzando su máximo esplendor e influencia en los años veinte y treinta. Cuando en 1935 murió en un accidente aéreo su estrella más célebre, Carlos Gardel (1890-1935), toda Hispanoamérica lo lloró, y los discos lo convirtieron en una presencia permanente. La samba, destinada a simbolizar el Brasil como el tango la Argentina, es el fruto de la democratización del carnaval de Río en los años veinte. Sin embargo, el descubrimiento más importante, y de mayor influencia a largo plazo, en este ámbito fue el del jazz, que surgió en los Estados Unidos como resultado de la emigración de la población negra de los estados sureños a las grandes ciudades del medio oeste y del noroeste: un arte musical autónomo de artistas profesionales (principalmente negros).

La influencia de estas innovaciones populares fuera de su medio originario era aún escasa. No era tampoco tan revolucionaria como llegaría a serlo en la segunda mitad del siglo, cuando —por poner un ejemplo— el lenguaje derivado directamente del *blues* negro norteamericano se convirtió, con el *rock-and-roll*, en el idioma universal de la cultura juvenil. Sin embargo, aunque —salvo en el caso del cine— el impacto de los medios de comunicación de masas y de la creación popular no era tan intenso como llegaría a serlo en la segunda mitad del siglo (este fenómeno se analizará más adelante), ya era notable, en cantidad y en calidad, especialmente en Estados Unidos, donde empezó a adquirir una indiscutible hegemonía en este ámbito gracias a su extraordinario predominio económico, a su firme adhesión a los principios del comercio y de la democracia y, después de la Gran Depresión, a la influencia del populismo de Roosevelt. En la esfera de la cultura popular, el mundo era o norteamericano o provinciano. Con una sola excepción, ningún otro modelo nacional o regional alcanzó un predominio mundial, aunque algunos tuvieron una notable influencia regional (por ejemplo, la música egipcia dentro del mundo islámico) y aunque ocasionalmente una nota exótica pudiera integrarse en la cultura popular internacional, como los elementos caribeños y latinoamericanos de la música de baile. Esa única excepción fue el deporte. En esa rama de la cultura popular —¿quién podría negarle la calidad de arte quien haya visto al equipo brasileño en sus días de gloria?—, la influencia de los Estados Unidos se dejó sentir únicamente en la zona de influencia política de Washington. Al igual que el cricket sólo es un deporte popular en las zonas de influencia británica, el béisbol sólo se difundió allí donde los marines norteamericanos habían desembarcado alguna vez. El deporte que adquirió preeminencia mundial fue el fútbol, como consecuencia de la presencia económica del Reino Unido, que había introducido equipos con los nombres de empresas británicas, o formados por británicos expatriados (como el Sao Paulo Athletic Club) desde el polo al ecuador. Este juego sencillo y elegante, con unas normas y una indumentaria poco complicadas, que se podía practicar en cualquier espacio más o menos llano de las medidas adecuadas, se abrió camino en el mundo por méritos propios y, con

la creación del Campeonato del Mundo en 1930 (en la que venció Uruguay) pasó a ser genuinamente internacional.

Aun así los deportes de masas, si bien universales, siguieron siendo muy primitivos. Sus practicantes todavía no habían sido absorbidos por la economía capitalista. Las grandes figuras seguían siendo aficionados, al igual que en el tenis (es decir, asimilados a la condición burguesa tradicional), o profesionales con un sueldo equivalente al de un obrero industrial especializado como ocurría en el fútbol británico. Para disfrutar del espectáculo todavía había que ir al estadio, pues la radio sólo podía transmitir la emoción del juego o la carrera mediante el aumento de decibelios en la voz del comentarista. Todavía faltaban algunos años para que llegara la era de la televisión y de los deportistas con sueldos de estrellas de cine. Pero, como veremos (capítulos IX al XI), tampoco tantos años.