

PREFACIO

*Y estamos aquí como en oscura llanura
barrida por confuso estrépito de lucha y fuga
donde ignaros ejércitos combaten en la noche.*

MATTHEW ARNOLD, «Playa de Dover»*

Este libro trata sobre lo que ha sucedido con el arte y la cultura de la sociedad burguesa una vez esta se desvaneció, con la generación posterior a 1914, para no regresar jamás. Versa sobre un aspecto del terremoto global que la humanidad viene experimentando desde que la Edad Media terminó repentinamente, para el 80 por 100 del globo terráqueo, en la década de 1950, y hacia los años sesenta, cuando los gobiernos y las convenciones que habían regido las relaciones humanas se desgastaban a ojos vistas en todas partes. Este libro, por lo tanto, trata también sobre una era de la historia que ha perdido el norte y que, en los primeros años del nuevo milenio, mira hacia delante sin guía ni mapa, hacia un futuro irreconocible, con más perplejidad e inquietud de lo que yo recuerdo en mi larga vida. Tras haber enseñado y escrito de vez en cuando, desde mi perspectiva de historiador, sobre la curiosa interconexión de la realidad social y el arte, en los últimos años del siglo pasado me invitaron a hablar sobre ello —lo que hice con escepticismo— los organizadores del festival anual de Salzburgo; un festival que es un notable vestigio de *El mundo de ayer*,

* Se cita por la traducción de Ángel Rupérez, *Lírica inglesa del siglo XIX*, Madrid: Trieste, 1987. (N. de los t.)

de Stefan Zweig, quien tenía un fuerte vínculo con él. Estas conferencias de Salzburgo representan el punto de partida del presente libro, escrito entre 1964 y 2012. Más de la mitad del contenido jamás se había publicado antes, al menos en inglés.

El libro empieza con una fanfarria incrédula sobre los manifiestos del siglo XX. Los capítulos 2 a 5 son reflexiones realistas sobre la situación de las artes al principio del nuevo milenio. No podremos comprenderlo a menos que nos remontemos al mundo perdido del ayer. Los capítulos 6 a 12 tratarán de este mundo, modelado en lo esencial en la Europa decimonónica, que creó no solo el canon fundamental de los «clásicos» —sobre todo en cuanto se refiere a la música, la ópera, el ballet y el teatro— sino también, en muchos países, el lenguaje fundamental de la literatura moderna. He tomado los ejemplos, ante todo, de la región que forma mi propio bagaje cultural —geográficamente, la Europa central; lingüísticamente, el alemán—, pero también los hay relacionados con la crucial «edad de plata» o *belle époque* de aquella cultura en las últimas décadas previas a 1914. Esta parte concluye con una reflexión acerca de su legado.

Pocas páginas son más conocidas hoy día que la profética descripción que Karl Marx hizo de las consecuencias sociales y económicas de la industrialización capitalista occidental. Pero cuando en el siglo XIX el capitalismo europeo estableció su dominio sobre un mundo que estaba destinado a transformar por la vía de la conquista, la superioridad técnica y la globalización económica, también llevó consigo una potente y prestigiosa carga de valores y creencias que, naturalmente, dio por sentado que eran superiores a otros. Los llamaremos la «civilización burguesa europea», que jamás se recuperó de la primera guerra mundial. Para esta visión del mundo, con plena confianza en sí misma, las artes y las ciencias fueron tan centrales como la fe en el progreso y la educación; de hecho, fueron el núcleo espiritual que reemplazó a la religión tradicional. Yo nací y me crié en esta «civilización burguesa», representada de forma imponente por el gran anillo de edificios públicos de mediados de siglo que rodeaba el antiguo centro imperial y medieval de Viena: la Bolsa, la Universidad, el Burgtheater, el monumental Ayuntamiento, el Parlamento clásico, los titánicos museos de Historia del Arte e Historia Natural, uno frente a otro y, por supuesto, el corazón de toda ciudad burguesa decimonónica que se preciase: el Gran Teatro de la Ópera. Estos eran los lugares donde las gentes «cultas» practicaban su adoración en los altares de la cultura y las artes. Si al fondo se añadió una iglesia del siglo XIX, fue solo como una concesión tardía al vínculo entre la Iglesia y el emperador.

Esta novedosa escena cultural, sin embargo, hundía sus raíces en las antiguas culturas principescas, regias y eclesiásticas anteriores a la Revolución Francesa; es decir, en el mundo del poder y la riqueza extrema, los patronos por excelencia del arte y las exposiciones de prestigio. Aún sobrevive en gran medida gracias a esta asociación de prestigio tradicional y poder financiero, que se manifiesta en la exhibición pública; pero ya no está protegida por el aura, aceptada socialmente, del nacimiento o la autoidentidad espiritual. Quizá sea esta una de las razones por las cuales ha sobrevivido a su relativo declive en Europa y ha seguido siendo la expresión por antonomasia, en el mundo, de una cultura que combina poder y gasto libre con un elevado prestigio social. Hasta este punto, el gran arte sigue siendo eurocéntrico, como el *champagne*, incluso en un mundo globalizado.

Esta parte del libro concluye con algunas reflexiones sobre el patrimonio de este período y los problemas a los que se enfrenta.

¿Cómo pudo el siglo XX afrontar la descomposición de la sociedad burguesa tradicional y los valores que la mantenían unida? Este será el tema de los ocho capítulos de la tercera parte de este libro, un conjunto de reacciones intelectuales y antiintelectuales ante el fin de una era. Entre otras cuestiones, se considera el impacto de las ciencias del siglo XX en una civilización que, por muy entregada que estuviera al progreso, no podía comprenderlas y se veía socavada por ellas; la curiosa dialéctica de la religión pública en una era de secularización acelerada; y unas artes que habían perdido sus antiguos nortes y no lograron dar con otros, ni a través de su búsqueda «modernista» o «vanguardista» del progreso, en competición con la tecnología, ni a través de la alianza con el poder, ni tampoco, finalmente, por la vía de someterse, con desilusión y resentimiento, al mercado.

¿Qué le falló a la civilización burguesa? Aunque se basaba en un modo de producción que todo lo destruye y todo lo transforma, de hecho su actuación, sus instituciones y sus sistemas políticos y de valores estaban pensados por y para una minoría; aunque fuera una minoría que podía expandirse, y así lo hizo. Era (y sigue siendo) meritocrática, lo que significa que no era ni igualitaria ni democrática. Hasta finales del siglo XIX, la «burguesía», o clase media alta, representaba aún a grupos de personas muy reducidos. En 1875, incluso en una Alemania muy escolarizada, solo unos 100.000 niños acudían a los *gymnasia* humanistas (institutos de enseñanza secundaria) y aun de estos, muy pocos llegaban a los exámenes finales, el *Abitur*. En las universidades no estudiaban más de unos 16.000 alumnos. Incluso a las puertas de la segunda guerra mundial, Alemania, Francia y Gran Bretaña —tres de los países más grandes, desarrollados y

cultos, con una población total de 150 millones de habitantes— contaban con un máximo, entre todos, de unos 150.000 estudiantes universitarios: la décima parte del 1 por 100 de su población conjunta. La espectacular expansión de la educación secundaria y, sobre todo, universitaria después de 1945 ha multiplicado el número de personas con formación culta, es decir, personas formadas antes que nada en las culturas decimonónicas que se enseñaban en la escuela; pero no necesariamente el número que se siente cómodo con estas culturas.

Obviamente, el peligro para este sistema tenía que provenir de la gran mayoría que quedaba fuera de las élites. Quizá ansiaban una sociedad progresista, pero igualitaria y democrática, sin el capitalismo o *después* de él, como los socialistas; pero estos adoptaron muchos de los valores de la «modernidad» burguesa y, en este sentido, no ofrecieron ninguna alternativa específica. De hecho, culturalmente, el objeto de la militancia socialdemócrata «políticamente consciente» era ofrecer al trabajador acceso libre a estos valores; y las autoridades socialistas locales se lo dieron. Paradójicamente, las verdaderas innovaciones de la cultura subalterna de la época, como el mundo del fútbol profesional y su público, tendían a contemplarse como diversiones políticamente irrelevantes e inmaduras. Por lo que sé, la inusual pasión por el fútbol del proletariado vienés en la Viena de mi infancia se daba por sentada, pero carecía de todo vínculo con la igualmente apasionada adscripción de sus votantes al Partido Socialdemócrata.

El argumento básico de las conferencias reunidas en este libro es que la lógica tanto del desarrollo capitalista como de la civilización burguesa en sí estaba destinada a destruir sus cimientos: una sociedad y unas instituciones gobernadas por una élite minoritaria y progresista, tolerada (y quizá incluso aprobada) por la mayoría; al menos, siempre que el sistema garantizara la estabilidad, la paz y el orden público, además de las modestas expectativas de los pobres. No pudo resistir el triple golpe combinado de la revolución científica y tecnológica del siglo xx —que transformó las viejas formas de ganarse la vida, antes de destruirlas—, de la sociedad de consumo de masas generada por la explosión en el potencial de las economías occidentales y, por último, el decisivo ingreso de las masas en la escena política, como clientes y como votantes. El siglo xx —o, para ser más exactos, su segunda mitad— fue el del hombre occidental normal y corriente; en menor medida, también el de la mujer. El siglo xxi ha globalizado el fenómeno. También ha demostrado las deficiencias de los sistemas políticos que identifican la democracia con el sufragio universal

efectivo y el gobierno representativo, sobre todo dado que la política y la estructura de gobierno han permanecido inmunes a la globalización y, de hecho, se han visto reforzadas por la transformación casi universal del mundo en una colección de «naciones estado» soberanas. Además, las élites gobernantes o al menos hegemónicas, antiguas o modernas, no tienen ni idea de qué hacer; y si afirman saberlo, carecen de la fuerza precisa para actuar.

Culturalmente, el siglo del hombre y la mujer de la calle ha sido mucho más positivo, por más que haya reducido el público de la alta cultura burguesa clásica a un nicho para los ricos ancianos, esnobs o ansiosos de prestigio. En 1960, la música clásica suponía apenas un 2 por 100 de las grabaciones de discos, y en lo esencial de obras compuestas antes del siglo xx, ya que la vanguardia musical jamás alcanzó un público significativo. De hecho, la combinación de la nueva tecnología y el consumo de masas no solo ha creado el panorama de cultura general en el que vivimos, sino que también ha generado su logro artístico mayor y más original: la imagen en movimiento. De ahí la hegemonía de los democratizados Estados Unidos en el terreno de la aldea de la comunicación global, su originalidad en las nuevas formas de creación artística —en el estilo de escritura, musical, teatral, que mezcla las tradiciones cultas y subalternas del momento—, pero también la escala de su poder corruptor. El desarrollo de sociedades en las que una economía tecno-industrializada ha bañado nuestras vidas en experiencias de información y producción cultural —de sonido, imagen, palabra, memoria y símbolos— omnipresentes, constantes y universales carece por completo de precedentes históricos. Ha transformado totalmente nuestras formas de aprehender la realidad y la producción artística, sobre todo al poner fin a la condición tradicionalmente privilegiada de «las artes» en la antigua sociedad burguesa, es decir, su función como medidas de lo bueno y lo malo, y como portadoras de valores: de verdad, belleza y catarsis.

Quizá aún estén en vigor para el público del Wigmore Hall londinense, pero son incompatibles con el principio básico de una sociedad de mercado dislocada, a saber: que el único objeto de experiencia es «mi satisfacción», se logre como se logre. Por decirlo en las palabras de Jeremy Bentham (o más bien, las de John Stuart Mill), «el *push-pin* es tan bueno como la poesía».* Salta a la vista que no es así, aunque solo sea porque subestima hasta qué punto el solipsismo de la sociedad de consumo se ha

* El *push-pin* era un tipo de juego infantil. (*N. de los t.*)

fusionado con los rituales de exhibicionismo y participación colectiva, oficiales o no, que han acabado por caracterizar nuestros estados y nuestras sociedades civiles del mundo del espectáculo. Salvo el lapso de tiempo en que la sociedad burguesa creyó saber de qué iba la cultura (en la formulación de T. S. Eliot: «en el salón, las mujeres van y vienen / hablando de Miguel Ángel»), ya no disponemos de las palabras o los conceptos precisos para el carácter tan distinto de esta dimensión de nuestra experiencia. Incluso la pregunta de «¿Esto es arte?» es probable que se formule solo en boca de aquellos que no pueden aceptar que el clásico concepto burgués de «las artes», por más cuidadosamente preservado que esté en sus mausoleos, ya no está vivo. Llegó al final de su camino ya en la primera guerra mundial, con Dadá, el urinario de Marcel Duchamp y el cuadro negro de Malévich. Por supuesto, el arte no terminó entonces, como se suponía que iba a ocurrir. Ni tampoco terminó, por desgracia, la sociedad de la que «las artes» eran una parte integral. Sin embargo, nosotros ya no comprendemos o sabemos cómo lidiar con la actual inundación creativa que anega el globo con imágenes, sonidos y palabras, que casi con toda certeza será incontrolable tanto en el espacio como en el ciberespacio.

Confío en que el presente libro podrá contribuir a clarificar este debate.

PROYECTO EDITORIAL
EDITORIAL

Capítulo 1

MANIFIESTOS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PROPIEDAD DE
EDITORIAL PLANETA