

«EL BRAUDEL DEL SIGLO XIX.» JONATHAN SPERBER

LA TRANSFORMACIÓN DEL MUNDO

Una historia global del siglo XIX

JÜRGEN OSTERHAMMEL



CRÍTICA

JÜRGEN OSTERHAMMEL

LA TRANSFORMACIÓN DEL MUNDO

Una historia global del siglo XIX

Traducción castellana
de Gonzalo García

CRÍTICA
BARCELONA



The translation of this work was supported by a grant from the Goethe-Institut which is funded by the German Ministry of Foreign Affairs.

Primera edición: noviembre de 2015

Primera edición en esta nueva presentación: marzo de 2019

La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX
Jürgen Osterhammel

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

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

Título original: *Die Verwandlung der Welt* ©

Verlag C.H. Beck oHG, München 2013 © de

la traducción, Gonzalo García, 2015

© Editorial Planeta S. A., 2019
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

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

ISBN: 978-84-9199-084-0
Depósito legal: B. 3955 - 2019
2019. Impreso y encuadernado en España

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

Capítulo 1

MEMORIA Y OBSERVACIÓN DE SÍ MISMO

La perpetuación del siglo XIX en los medios de comunicación

¿Qué significa el siglo XIX hoy? ¿Cómo se presenta a aquellos que no se ocupan de esta época como historiadores profesionales? La aproximación a la época empieza por las representaciones con las que esta se muestra a la posteridad. Con ello no debemos pensar tan solo en *nuestra* «imagen» del siglo XIX, en el modo concreto en que *nos gustaría* verlo, en nuestra manera de construirlo. Estas construcciones no se crean simplemente al gusto, no son el mero fruto inmediato de las preferencias e intereses de la actualidad. Las percepciones actuales del siglo XIX todavía están muy marcadas por el modo en que aquella época se observaba *a sí misma*. El carácter reflexivo de este tiempo —y sobre todo, el nuevo mundo de los medios de comunicación, producto de la época— siguen determinando de qué forma lo vemos. En ninguna época anterior ocurre así en una medida similar.

Hace aún poco tiempo que el siglo XIX, separado de la actualidad por una centuria completa, ha desaparecido tras el horizonte del recuerdo personal: como muy tarde, en junio de 2006, cuando en un zoo australiano falleció la tortuga Harriet, con la que el joven naturalista Charles Darwin se había encontrado en las islas Galápagos en 1835.¹ Hoy ya no vive nadie que se pueda acordar aún del levantamiento de los bóxers en China, en el verano de 1900; de la guerra Sudafricana (de los «bóers») de 1899 a 1902, o de las exequias solemnes de Giuseppe Verdi y la reina Victoria, que perecieron a finales de enero de 1901. Hoy no quedan recuerdos transmisibles ni siquiera de la solemne procesión fúnebre por el emperador Meiji, en Japón, en septiembre de 1912, o del estado de áni-

mo que reinaba en agosto de 1914, cuando empezó la primera guerra mundial. En noviembre de 2007 murió el penúltimo superviviente británico del hundimiento del *Titanic*, que el 14 de abril de 1912 era solo un niño de pecho; en mayo de 2008, el último veterano alemán de la primera guerra mundial.² El recuerdo del siglo XIX ya no obedece a la memoria personal, sino a la información transmitida por los medios de comunicación y a los rastros legibles. Son rastros que hallamos en los libros de historia, tanto especializados como de divulgación; en las colecciones de los museos históricos; en novelas, cuadros, antiguas fotografías y sonidos musicales, paisajes urbanos y rurales. El siglo XIX ya no es un recuerdo activo, sino solo una representación. Aunque comparte esta característica con las épocas precedentes, ocupa un lugar único en la historia de la representación de la vida cultural, que lo distingue netamente incluso del siglo XVIII. En efecto, la mayoría de las formas e instituciones de esa representación son inventos del propio siglo XIX: el museo, el archivo estatal, la biblioteca nacional, la fotografía, la ciencia de la estadística social, el cine. El siglo XIX fue una época de memoria organizada que, al mismo tiempo, se observaba a sí misma más que antes.

Que el siglo XIX tenga un peso propio en la conciencia de la actualidad no es un hecho obvio. Esto no vale solo para el canon estético, sino también para la formación de las tradiciones políticas. Empecemos por un ejemplo en negativo: China. En este país, el siglo XIX supuso una catástrofe política y económica, y así, con este valor, es como pervive en la conciencia general de sus habitantes. Nadie se acuerda a gusto de esta época penosa, de debilidades y humillación, y la propaganda histórica oficial no hace nada para revalorizarla. Hoy incluso las quejas contra el «imperialismo» de Occidente se han vuelto más débiles, porque la China que prospera de nuevo no se reconoce en el papel de víctima de ese tiempo anterior. En la perspectiva cultural también se tiene al siglo XIX por una edad decadente y estéril. En la valoración de nuestros días, ninguna obra artística o filosófica de ese período se considera equiparable a las de la antigüedad. Para los chinos actuales, el siglo XIX es mucho más remoto que el esplendor de algunas de las dinastías más antiguas, hasta llegar a los grandes emperadores del siglo XVIII, que los libros de historia popular y las series de televisión siguen evocando sin descanso.

Entre Japón y China no podría haber más distancia. En el archipiélago, el siglo XIX goza de un prestigio incomparablemente superior. La restauración Meiji, a partir de 1868, no solo se convirtió en el acto fundacional de su estado nacional, sino que se la ensalza como símbolo de modernidad específicamente japonesa. Todavía hoy, esta época inter-

preta en la conciencia japonesa un papel similar al que tiene en Francia la Revolución Francesa de 1789.³ Por otro lado, en Japón, el valor estético del siglo XIX también es distinto al que tiene en China. Si en este último país no cabe hablar de una literatura moderna hasta la década de 1920, en cambio las letras japonesas modernas empiezan con la «generación de 1868», que salió a escena en la penúltima década del XIX.

En Estados Unidos, el recuerdo histórico del siglo XIX también tiene un efecto cautivador, como en Japón. Aquí, la guerra de Secesión —la guerra civil de 1861-1865— se considera un acto fundacional del estado-nación, equiparable a la formación de la propia Unión a finales del siglo XVIII. Los descendientes de los ciudadanos blancos de los estados del Norte, que se impusieron en la guerra; los de los estados del Sur, derrotados en la contienda, y los de los esclavos, liberados al acabar el conflicto, han otorgado desde entonces significados muy distintos al acontecimiento, para componer así su propio «pasado útil». Pero hay unidad en considerar que la guerra civil fue una «historia sentida» común, en palabras del poeta Robert Penn Warren.⁴ La guerra civil se vivió, durante mucho tiempo, como un trauma colectivo, que en el sur del país todavía no se ha superado del todo. Como ocurre siempre con la memoria histórica, la formación de la identidad no es meramente natural, sino también el fruto de una instrumentalización guiada por intereses reconocibles: los propagandistas del Sur se esforzaron sobremanera por ocultar que dos temas claves de la guerra civil fueron la esclavitud y la emancipación, y con ese fin pusieron en primer plano la defensa de los «derechos de los estados». El otro bando se arremolinó en torno de la mitificación de Abraham Lincoln, el presidente asesinado al finalizar la guerra, en 1865. En Gran Bretaña, en Francia, en Alemania no ha habido ningún estadista —ni siquiera Bismarck, más respetado que amado, y tampoco el controvertido Napoleón— que gozara de tal honra en la posteridad. Todavía en 1938, el presidente estadounidense Franklin D. Roosevelt formuló públicamente la pregunta «¿Qué haría Lincoln?»,⁵ con el héroe nacional como salvador de sus descendientes en una situación de emergencia.

1. VISIBILIDAD Y AUDIBILIDAD

El siglo XIX como género artístico: la ópera

Las épocas pasadas siguen viviendo en la representación sostenida de sus obras, en los archivos y en los mitos. Hoy el siglo XIX perdura con

vitalidad allí donde su cultura sigue regresando a la escena y siendo consumida. La forma artística más característica del siglo en Europa —la ópera— es un buen ejemplo de tal representación repetida. La ópera europea surgió hacia 1600 en Italia, tan solo unos decenios después de un primer auge del teatro musical urbano en el sur de China, inicio de una tradición del todo independiente, ajena a la influencia europea, que culminó después de 1790 en la ópera de Pekín.⁶ Aunque surgieron obras maestras, fuera de Italia la condición cultural de la ópera tardó en consolidarse de verdad. Solo con Christoph Willibald Gluck y Wolfgang Amadeus Mozart pasó a ser el género más noble del teatro, y en la década de 1830 ya imperaba el consenso de que estaba en la cúspide de la jerarquía artística.⁷ Algo similar cabe decir del desarrollo sincrónico de la ópera de Pekín, que hacia mediados de siglo entró en su era de consolidación artística y organizativa. Desde entonces, la ópera europea ha perdurado triunfalmente, mientras que su prima lejana, la ópera de Pekín, después de rupturas radicales de la tradición y la irrupción de una cultura mediática de influencia occidental, hoy solo pervive en nichos folclóricos.

Entre Lisboa y Moscú, los teatros de la ópera erigidos en el siglo XIX continúan funcionando con plenitud e interpretan un repertorio que, en su gran mayoría, procede del mismo siglo XIX. La ópera se globalizó pronto. A mediados del siglo XIX contaba con un punto de irradiación de alcance mundial: París. La historia musical de París, hacia 1830, era de hecho la historia universal de la música.⁸ Y la Ópera de París no era tan solo el primer escenario de Francia: la ciudad pagaba más que ninguna otra a los compositores y, con ello, impedía que la competencia pudiera rivalizar por la condición de imán principal de la música.⁹ Hacerse famoso en París suponía alcanzar la fama mundial; fracasar allí —como le ocurrió a Richard Wagner con *Tannhäuser*, en 1861, pese a que ya era un maestro reputado— suponía una auténtica humillación.

En el imperio otomano ya hubo representaciones de ópera europea desde la década de 1830. Giuseppe Donizetti, hermano del celebrado compositor Gaetano, fue nombrado en 1828 director musical de la corte del sultán, en Estambul, y formó allí una orquesta de tipo europeo. En el imperio independiente de Brasil, la ópera se convirtió en el género artístico oficial de la monarquía, sobre todo desde 1840, con Pedro II. La *Norma* de Vincenzo Bellini se representó muchas veces, y también subieron a escena las óperas más destacadas de Rossini y Verdi. Después de que Brasil se convirtiera en república, los millonarios empresarios del caucho de Manaos (situada a la sazón en mitad de la

selva amazónica) levantaron entre 1891 y 1896 un opulento teatro de la ópera. La construcción fue el fruto de toda una combinación mundial: maderas nobles de la zona, mármol de Carrara, lámparas de Murano, acero de Glasgow y hierro colado de París.¹⁰ El poder colonial también sirvió para difundir la ópera muy lejos de Europa. La superioridad de la civilización francesa debía demostrarse en las colonias mediante la construcción de teatros magníficos. Como ejemplo especialmente colosal destaca la Ópera de Hanói, capital de la Indochina francesa; como tantos otros, el edificio imitaba el palacio Garnier de París, que, cuando se acabó de erigir, en 1875, era el mayor del mundo, con 2.200 asientos. Con 870 asientos para los cerca de cuatro mil franceses de la ciudad, este palacio eclipsaba a muchos teatros de provincias de la propia Francia.¹¹

En Norteamérica, la ópera arraigó todavía antes. La French Opera House de Nueva Orleans, inaugurada en 1859, destacó durante mucho tiempo como uno de los mejores escenarios musicales del Nuevo Mundo. En San Francisco, que por entonces contaba con unos 60.000 habitantes, surgió tal entusiasmo por el género que, tan solo en la temporada de 1860, se vendieron 217.000 entradas. La Ópera Metropolitana de Nueva York, inaugurada en 1883, se convirtió con el cambio de siglo en uno de los teatros más reputados del mundo; allí se exhibía además la *high society* del país, en formas que apenas se distinguían de las europeas. En las vertientes de la arquitectura y la técnica escénica, los creadores de la «Met» combinaron elementos del Covent Garden londinense, La Scala de Milán y, por descontado, la Ópera de París.¹² El repertorio procedía de Europa, sin apenas excepciones; antes del *Porgy and Bess* de George Gershwin (1935), el teatro musical apenas contó con aportaciones reputadas de los compositores estadounidenses. La «operamanía» estalló incluso en lugares inesperados. En la década de 1830, Chile se vio poseído por una fiebre por Rossini.¹³ En Japón, cuyo gobierno fomentó la difusión de la música occidental desde la década de 1870, la primera representación de ópera europea tuvo lugar en 1894, con una escena del *Fausto* de Charles Gounod. Si en 1875, cuando una *prima donna* italiana hizo parada en Tokio, se cuenta que la visita despertó tan poco interés que se oía chillar a los ratones, con el paso del siglo se desarrolló un interés estable por la ópera que, en 1911, fructificó espacialmente con la construcción de un primer teatro de estilo occidental.¹⁴

El tipo de la estrella de los escenarios, que actúa en múltiples regiones del mundo, nació también en el siglo XIX.¹⁵ Jenny Lind, el «ruiseñor

noruego», empezó en 1850 una gira que constaría de 93 paradas cuya actuación inicial, en Nueva York, se realizó ante siete mil oyentes. Desde su debut europeo, en 1887, la soprano Helen Porter Mitchell —que se hacía llamar Nellie Melba, por haber nacido en Melbourne— se convirtió en una de las primeras divas verdaderamente intercontinentales del mundo de la música; su voz se reprodujo también en los gramófonos, desde 1904, y se erigió en símbolo de autoestima cultural en una patria que, hasta entonces, tenía fama de tosca. La ópera europea del siglo XIX fue un acontecimiento universal, y no ha dejado de serlo. El repertorio operístico del siglo XIX se ha mantenido como el rey de la programación: Rossini, Bellini, Donizetti, Bizet, sobre todo Verdi, Wagner y Puccini. Pero si pensamos en el conjunto de los compositores y en los más apreciados antaño, queda poco. Gaspard Spontini o Giacomo Meyerbeer, vitoreados en su tiempo como maestros, apenas suben a la escena hoy; y el resto se ha archivado irrecuperablemente. ¿Quién conoce aún las incontables óperas medievales que surgieron en paralelo a Wagner y después de él? Podríamos hacer una reflexión similar sobre la pervivencia del teatro tradicional o de otro género típico del siglo XIX: la novela. De toda la prosa alemana del realismo, probablemente hoy el público solo lee aún a Theodor Fontane.¹⁶ Solo la filología especializada presta atención a Wilhelm Raabe, Adalbert Stifter e incluso Gottfried Keller, por no mencionar a los autores de menos categoría. En todos los demás países cabe distinguir igualmente entre la herencia viva y la muerta de la alta cultura del siglo XIX. En la actualidad está muy presente, pero solo en una estricta selección que obedece a las leyes y el gusto de la industria cultural.

*Paisajes urbanos*¹⁷

Otra forma muy distinta de pervivencia del siglo XIX es su encarnación visible en los paisajes urbanos, a menudo constituyendo el telón de fondo y la arena de la vida actual de las ciudades. Londres, París, Viena, Budapest o Múnich son ciudades cuya fisonomía está marcada por planificadores y arquitectos del siglo XIX, en parte con lenguajes constructivos clasicistas, neorrománicos y neogóticos, que recurren a modelos anteriores. De Washington D. C. a Calcuta, los edificios representativos de la política se expresaron imitando la antigüedad europea. Así, el historicismo arquitectónico del siglo XIX ofrece un repaso, a cámara rápida, del conjunto de la tradición constructiva de Europa. En algunas me-

trópolis de Asia, en cambio, apenas se preservan rasgos identificables de la arquitectura del siglo XIX. Por ejemplo en Tokio, que fue la capital de Japón durante varios siglos (primero, con el nombre de Edo), los terremotos, los incendios, las bombas estadounidenses y el afán de constante reconstrucción han borrado casi todos los vestigios arquitectónicos de más de veinte años de edad; han eliminado incluso muchas huellas de los Meiji. Las grandes metrópolis del mundo se mueven en una escala que oscila entre los paisajes urbanos compactos y bien preservados, como la Ringstrasse vienesa, y el exterminio material de los frutos del siglo XIX. Ahora bien, la destrucción causada por el tiempo es selectiva: la arquitectura industrial del siglo XIX ha desaparecido antes que muchos monumentos medievales. Hoy es casi imposible tener una impresión sensorial de la revolución industrial con la aparición repentina de una fábrica colosal en un valle estrecho o la novedad de las grandes chimeneas en un mundo en el que, hasta entonces, nada se había levantado por encima de los campanarios.

2. PRESERVACIÓN DEL RECUERDO Y EL CONOCIMIENTO

Al hilo del conocido concepto del «lugar de memoria» (*lieu de mémoire*), cabría decir que los archivos, bibliotecas, museos y otras colecciones para la conservación son *refugios* de la memoria. Además de a esos lugares de la memoria (como núcleos en los que cristaliza la imaginación colectiva), debemos prestar una atención especial a los refugios del recuerdo. No se los puede clasificar de forma abstracta y ahistórica. La separación entre las distintas subformas definidas hoy se desarrolló de un modo progresivo. Así, en un principio no había una diferencia clara entre las bibliotecas y los archivos, sobre todo cuando se disponía de grandes cantidades de manuscritos. En el siglo XVIII europeo, se denominaba «museo» a espacios dedicados a toda clase de estudio del pasado e intercambio de reflexiones particulares; e incluso a publicaciones periódicas creadas para reproducir fuentes históricas y estéticas. El carácter público y de acceso general de los museos no se añadió hasta el siglo XIX. Los refugios de la memoria conservan el pasado en un estado de posibilidad, como presente virtual. Pero *solo* preservado —sin ser leído ni escuchado—, el pasado cultural está muerto; no cobra vida sino en los actos de apropiación, para los que nos prepara la educación recibida.

Archivos

En ningún otro siglo han tenido los archivos más importancia que en el XIX. En esta época, por toda Europa, el estado se apoderó de la memoria. Se fundaron archivos estatales con el fin de almacenar, de forma centralizada, los vestigios de la acción gubernamental. Con ellos surgieron las profesiones y tipos sociales del archivero y del historiador especializado en esa clase de documentos. Este podía servirse entonces de las antiguas colecciones de los príncipes y las repúblicas: en Venecia, en Viena, la española en Simancas. En los países dotados de constitución, el gobierno asumió la apertura de archivos públicos como un acto de soberanía. En 1790, la república francesa nombró como Archives Nationales su colección nacional, a la sazón aún modesta. Durante la revolución, los fondos se ampliaron rápidamente con numerosas confiscaciones, sobre todo de propiedades de la Iglesia. Napoleón tenía un gran proyecto archivístico: quería que los Archivos Nacionales fueran el depósito central de «la mémoire de l'Europe» e hizo llevar a París una ingente cantidad de documentos de Italia y Alemania. Gran Bretaña estableció en 1838 la base legal para el departamento de los archivos públicos (Public Record Office), y en 1883 se pudo acceder por vez primera a los legendarios archivos del Vaticano.

La «nueva historia», que cristalizó desde la década de 1820 en torno de Leopold Ranke y sus discípulos, incluía entre sus imperativos la proximidad al texto. A su entender, la historia se podría reconstruir a partir de las fuentes escritas, sobre todo las inéditas. De esa forma la disciplina sería más científica, es decir, más verificable, y también más crítica con los mitos. Al mismo tiempo, adquiriría cierta independencia frente a la política archivística de los gobiernos, que controlaban el acceso a las fuentes que ahora los historiadores ansiaban consultar. La organización sistemática de la documentación contribuía asimismo al desarrollo de nuevos hábitos de estudio. La sabiduría quedó desvinculada del vigor de la memoria personal; la polimatía por sí sola pasó a ser objeto de mofa; también los expertos en las ciencias sociales pudieron considerar imperativa la investigación de las causas.¹⁸

Los archivos no fueron un invento europeo, pero en el siglo XIX no hubo en otros lugares un interés similar por la conservación del material documental. En China, el estado se había reservado desde el principio el control sobre la conservación de la tradición escrita; entre los particulares no había afán de coleccionismo. Había, y sigue habiendo, pocos archivos de entidades no estatales, como templos, monasterios, gremios o

clanes. Era habitual que una nueva dinastía destruyera los documentos de su predecesora en cuanto completaba su propia historia dinástica oficial. En 1924, el Museo Histórico estatal de Pekín vendió como papel viejo 60.000 kg de materiales de archivo; la colección —que hoy se custodia en la Academia Sínica de Taiwán— solo se salvó gracias a la intervención del experto bibliófilo Luo Zhenyu. Hasta la década de 1930, los impresos y manuscritos oficiales de la dinastía Qing (1644-1911) se trataron como papel de desecho. A pesar de su venerable tradición historiográfica, en China, en el siglo XIX, todavía no había una conciencia archivística. El departamento de documentación del Museo del Palacio, fundado en 1925, fue la primera institución que aplicó los valores de conservación reglada, propios de los archivos modernos, a la producción de la época imperial.¹⁹ En el imperio otomano —donde, como en China, el carácter muy documentado de la acción administrativa contribuyó casi desde el principio a la cohesión de un territorio especialmente extenso—, los documentos se producían y conservaban en tal cantidad que cualquier estudio —a diferencia, aquí, de lo que sucede en China— apenas se puede concebir fuera de los archivos. Además de los expedientes de la corte y el gobierno central, se conservan por ejemplo registros tributarios y actas judiciales (de los cadíes) de muchas partes del imperio.²⁰ Antes del siglo XIX, en Europa, en el imperio otomano y en algunos otros lugares se conservaba lo escrito; pero solo desde el siglo XIX esta producción fue archivada, protegida y evaluada de forma sistemática.

Bibliotecas

También las bibliotecas, en tanto que colecciones custodiadas del pasado cultural, son refugios de la memoria. En este caso, en Europa ya hubo fundaciones destacadas en los siglos XVII y XVIII. Entre 1690 y 1716, Leibniz ordenó, en su calidad de bibliotecario, la magnífica colección ducal de Wolfenbüttel, y la dispuso de modo que la investigación fuera más fácil. A este respecto, a los pocos años, la biblioteca universitaria de la vecina Gotinga fue aún más lejos y, durante un tiempo, se la consideró la biblioteca mejor organizada de todo el mundo. La colección del Museo Británico, fundado en 1753, se concibió desde el principio como biblioteca nacional. En 1757 se le sumó la Biblioteca Real y se introdujo la obligación de donar un ejemplar de cada libro impreso en el Reino Unido. Antonio (más adelante, sir Anthony) Panizzi, un exiliado italia-

no que trabajaba desde 1831 para el Museo Británico y fue su bibliotecario en jefe entre 1856 y 1866, estableció aquí los principios de la biblioteconomía moderna: un catálogo completo, estructurado según reglas sistemáticas, y una sala de lectura ajustada a las necesidades del uso científico. Esta sala, redonda y coronada por una cúpula, se tuvo por una de las más magníficas de todo el mundo.²¹

En el siglo XIX, surgieron en todos los continentes bibliotecas nacionales que seguían el modelo británico. En Estados Unidos, Canadá y Australia se partió de las colecciones de los respectivos Parlamentos.²² A veces estaban asociadas a academias científicas. Custodiaban la memoria impresa de la nación, a la que podían acceder libremente el público respetable y todos los estudiosos serios; pero también recopilaban saber en general. Las bibliotecas más prestigiosas se caracterizaron por su ambición de universalidad: querían recoger el saber de todos los pueblos y todos los tiempos. Para ello necesitaban librerías con contactos comerciales internacionales y que el mercado anticuario pudiera disponer de bibliotecas de particulares. Se fundaron secciones orientales y se recopilaban libros escritos en las lenguas más curiosas (a veces, enviando emisarios desde los propios departamentos de adquisiciones). Las bibliotecas simbolizaban la aspiración a ocupar, o compartir, una condición cultural de prestigio. En Estados Unidos se hizo mediante la fundación de la Biblioteca del Congreso, en 1800; el hecho de que, desde poco después de 1930, esta biblioteca pasara a poseer el fondo más cuantioso del mundo culminó la emancipación cultural del país. A las naciones que se unificaron más tarde, les resultó más dificultoso. La Biblioteca Estatal de Prusia no adquirió carácter nacional hasta 1919, y en Italia no ha existido nunca una biblioteca central única y completa.

Las bibliotecas municipales prestaban servicio a un público con ansias de formación y eran una señal de orgullo ciudadano. Pero desde mediados del siglo XIX aún se tardó un tiempo en que resultara no solo legalmente posible, sino también políticamente aceptable invertir en ellas dinero procedente de los impuestos. En Estados Unidos, el mecenazgo privado fue más importante que en ningún otro sitio. La Biblioteca Pública de Nueva York, construida desde 1895 gracias a una fundación, se convirtió en la más reputada de las muchas bibliotecas municipales (muy ambiciosas, en general). En el siglo XIX, en Occidente, las bibliotecas se convirtieron en templos del saber. El Museo Británico de Panizzi, cuyo núcleo era la Biblioteca Nacional, también lo puso de manifiesto arquitectónicamente, por medio de su monumental fachada clásica. La edificación de la Biblioteca del Congreso, en la década de

1890, adoptó este mismo lenguaje simbólico y lo intensificó mediante pinturas murales, mosaicos y estatuas. Estos colosales repositorios del saber eran al mismo tiempo nacionales y cosmopolitas. Así, los exiliados preparaban aquí sus conjuraciones, como hizo el revolucionario chino Sun Yatsen, que en 1896-1897, en la biblioteca del Museo Británico —el mismo lugar donde antes Karl Marx había fundamentado científicamente su lucha contra el sistema capitalista—, urdió planes para derrocar a la dinastía Qing.

La biblioteca no es ningún monopolio de Occidente, como se constata al echar la vista atrás hacia tiempos remotos. En China ya se instituyó una primera biblioteca imperial en el palacio del Han Wudi (el emperador Wu, de la dinastía Han, r. 141-87 a. C.). Para esta misma colección, los expertos desarrollaron un sistema de catalogación que se usó durante mucho tiempo. Las bibliotecas chinas, pese a todo, vivieron una existencia precaria. Entre el siglo II a. C. y el XIX de nuestra era, las colecciones imperiales de libros y manuscritos resultaron destruidas al menos en catorce ocasiones. Una y otra vez se erigieron nuevos edificios y se recopilaban nuevos fondos. Sobre todo desde la difusión de la impresión xilográfica, en el siglo XI, surgieron también grandes bibliotecas por iniciativa de academias privadas (*shuyuan*), círculos de eruditos y bibliófilos individuales. Para la época Qing (1644-1911), disponemos de detalles sobre más de 500 coleccionistas y sus fondos. La cantidad de obras impresas de uso personal en circulación era tan ingente que bibliografiarla se convirtió en una de las más nobles tareas de un erudito.²³ En suma: en China, las bibliotecas y su catalogación no fueron ninguna importación cultural de Occidente. De Occidente sí vino la idea de una biblioteca *pública*, que se abrió por vez primera en 1905, en Changsha, capital de la provincia central de Hunan. La que hoy es la mayor biblioteca de China, la de Pekín (*Beitu*), se fundó en 1909 y se abrió al público en 1912; en 1928 adquirió la condición de biblioteca nacional. La biblioteca moderna, en China, no supuso la continuación ininterrumpida de la tradición propia. El doble concepto de la biblioteca como espacio público de formación y *al mismo tiempo* instrumento científico vino de Occidente y no se instauró activamente hasta principios del siglo XX, cuando el país se enfrentaba a circunstancias exteriores difíciles.

En el Japón tradicional, el estado se dedicó mucho menos a coleccionar documentos. Faltaban los grandes sistemas de ordenación obligatoria que resultaban característicos de China. Durante mucho tiempo, la selección de los fondos se centró en China. La biblioteca de los sogunes (dominadores militares de la casa Tokugawa), creada desde principios

del siglo XVIII, con carácter privado, aún tenía una orientación esencialmente anticuaria y sinológica, y renunciaba a reunir la producción de libros en japonés, por entonces en auge. Como en China, después de la apertura del país (1853) no tardaron en aparecer coleccionistas *occidentales*. Las descomunales bibliotecas sinológicas y japonesas de Europa y Estados Unidos deben su origen a la coincidencia del mencionado interés occidental, el abandono temporal de la propia tradición educativa en Asia, y precios bajos de los libros. En Japón, el concepto de la biblioteca pública lo dio a conocer, desde 1866, el publicista y educador Fukuzawa Yukichi, que en 1862 había viajado a Occidente en misión diplomática. Pero incluso en un país con ansias de modernización como Japón, hasta finales del siglo no se impusieron los modelos tanto de la biblioteca de investigación como de la edición próxima al público.²⁴

El mundo árabe, aunque desde el punto de vista geográfico está más cerca de Europa que China, se hallaba más lejos en cuanto a la historia de los libros. En China hacía tiempo que se reproducían textos mediante impresión xilográfica. Por lo tanto, allí los oficios de amanuense y copista eran menos importantes que en el mundo árabe, que no vivió su propia revolución de la imprenta hasta principios del siglo XIX; de hecho, hasta los primeros años del siglo XVIII los libros árabes y turcos se imprimían mayoritariamente en la Europa cristiana. En la citada revolución participaron también, además de musulmanes, árabes cristianos y misioneros. En el imperio otomano había bibliotecas privadas y semi-públicas que contaban con algún título europeo aislado. Sin embargo, hasta la introducción de la escritura latina en la república de Turquía, durante un período de casi dos siglos tan solo se imprimieron, en el imperio otomano y la posterior Turquía, unos 20.000 libros y opúsculos; y muchos, en ediciones muy reducidas. El hecho de que la producción libresco árabe y otomana fuera relativamente escasa contribuyó asimismo a que las bibliotecas públicas se desarrollaran allí con más lentitud y más tarde que en el este de Asia.²⁵

Museos

También el museo debe al siglo XIX su forma habitual hoy en día. A pesar de cierta renovación en la pedagogía museística, en la actualidad todavía se vuelve siempre a la disposición y los programas del siglo XIX. Toda la tipología de los museos se desarrolló ya en esa época: coleccio-

nes artísticas, etnográficas, de ciencia y técnica. El museo público surgió en la «era de la revolución» a partir de las colecciones principescas, a las que a veces se permitía acceder a los súbditos.

El museo de *arte* integró elementos distintos: la idea del arte autónomo, según la formuló por primera vez Johann Joachim Winckelmann; el concepto del «valor» de una obra de arte, superior a su carácter material como producto de artesanía; el «ideal de una comunidad estética» que reuniera en su seno a artistas, expertos, aficionados y, en el mejor de los casos, también los mecenas principescos, que a la sazón estaban perdiendo el trono (como el rey Luis I de Baviera).²⁶ Los museos prosperaron en un ambiente de diferenciación creciente de la esfera pública. Pronto fue posible formular también la pregunta de si el arte pertenecía al estado o a sus príncipes; a principios del siglo XIX era un problema delicado, porque la Revolución Francesa había establecido un precedente radical al confiscar y nacionalizar los tesoros artísticos privados que hicieron posible que el Louvre fuera el primer museo público de Europa.

En Estados Unidos, la situación era distinta, porque aquí la construcción de los museos, a partir de la década de 1870, se debió sobre todo a la munificencia personal de los ricos y millonarios de la que Mark Twain bautizó como *gilded age* («edad dorada»). Muchos edificios se financiaron de forma mixta, combinando fondos públicos y privados, pero las colecciones artísticas fueron adquiridas en el mercado, en lo esencial por los inversores privados. En Estados Unidos había pocos fondos antiguos. Sus colecciones se crearon en estrecha simbiosis con el desarrollo del mercado artístico a ambos lados del Atlántico. Este mercado posibilitó asimismo la formación de nuevas colecciones en Europa.

La monumentalidad de los edificios museísticos, cada vez más evidente en el transcurso del siglo (la Alte Pinakothek, en Múnich; el Kunsthistorisches Museum, en Viena; el Victoria and Albert Museum, en Londres) atrajo aún más atención sobre el paisaje urbano en sí. Como en las ciudades apenas se erigían ya palacios, solo podían competir con los museos los teatros de la ópera, ayuntamientos, estaciones de tren y sedes del Parlamento; por ejemplo, el neogótico palacio de Westminster, sede de las dos cámaras británicas, levantado entre 1836 y 1852 en la ribera del Támesis, o los parlamentos de Budapest y Ottawa. También el nacionalismo se apoderó del arte. Una gran parte del botín que Napoleón se había llevado a París fue devuelta triunfalmente después de 1815 —en ese momento, el Louvre perdió cuatro quintas partes de sus fondos— y pasó a necesitar lugares de exposición con capacidad

representativa. La pintura se abrió a los temas históricos de resonancia nacionalista; las galerías nacionales de muchos países todavía están adornadas hoy con las obras de gran formato creadas sobre todo en las décadas centrales del siglo XIX, cuando la pintura histórica alcanzó la cúspide de su prestigio en Europa.

Por último, en los museos y su disposición interior se materializó un programa formativo que ahora, por primera vez, estaba dirigido por profesionales de la historia del arte. En siglos anteriores, en Europa, China, el mundo islámico y otras zonas, los entendidos y aficionados cultos habían esbozado programas similares para sí mismos y su círculo inmediato (pensemos por ejemplo en el papel de Goethe como coleccionista de objetos artísticos y naturales). Con el auge de los expertos en Europa, el museo pasó a ser un espacio en el que recorrer, con guía, la historia del arte. La instalación de museos de arte *contemporáneo*, como el parisino Musée du Luxembourg, añadió un aliciente para muchos artistas afanosos por gozar del patrocinio público y la fama asociada. El museo conservaba y «musealizaba» no solo en el sentido de separar el arte y la vida; además, presentaba cosas nuevas.

Los museos *históricos* partían de premisas distintas a las de las colecciones de antigüedades. El primer museo de esta índole —el Musée des Monuments Français, fundado por Alexandre Lenoir en 1791, todavía durante la Revolución— disponía en orden cronológico estatuas, sepulcros y retratos de personalidades que Lenoir consideraba de importancia nacional.²⁷ Desde los años de las guerras napoleónicas, muchos nuevos museos de orientación histórica adquirieron el carácter de museos nacionales: con este mismo nombre, en Hungría, donde a falta de una colección principesca se partió de donaciones de la aristocracia, ya en 1802; algo después en los países escandinavos. En Gran Bretaña, la National Portrait Gallery, creada por el Parlamento en 1856, aspiraba a reforzar por igual la conciencia nacional y la imperial. El museo histórico se basaba en una nueva interpretación de los «objetos históricos». No bastaba con que un objeto fuera «antiguo»; por un lado, debía poseer una relevancia reconocible, que se transmitiera espontáneamente al espectador; por otro lado, debía necesitar y merecer que lo salvaran y preservaran. En Alemania, donde después de 1815 se fundaron en numerosos lugares sociedades históricas y anticuarias que volvían la mirada al pasado «de la patria», no hubo ninguna prisa por disponer de un museo nacional. No se decidió crearlo hasta 1852; y se erigió en Núremberg, con el nombre de Museo Nacional Germánico (no «Aleman») y un espíritu de patriotismo exaltado casi obsesionado con la Edad Media.²⁸