

ISSN: 1139-0107

ISSN-E: 2254-6367

MEMORIA Y CIVILIZACIÓN

ANUARIO DE HISTORIA

23/2020


REVISTA DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA,
HISTORIA DEL ARTE Y GEOGRAFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

RECENSIONES

Figes, Orlando, Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita, Madrid, Taurus, 2020
(Ignacio Olábarri Gortázar)
pp. 866-871



Universidad
de Navarra

Figes, Orlando, *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*, Madrid, Taurus, 2020, 666p. ISBN: 978-84-306-2339-6. 27'90€ 

Una nota sobre el dinero. Mapas. Introducción. 1. Europa en 1843. 2. Una revolución en escena. 3. La cultura en la época de su reproductibilidad técnica. 4. Europeos en movimiento. 5. Europa se divierte. 6. La tierra sin música. 7. Cultura sin fronteras. 8. La muerte y el canon. Epílogo. *Notas. Agradecimientos. Créditos de las ilustraciones. Índice alfabético.*

Dos realidades se cruzan en la Europa decimonónica que estudia Orlando Figes: por un lado, las innovaciones tecnológicas, de las cuales la más aparente y quizá de mayor importancia es el ferrocarril, pero sin olvidar lo que el autor llama «la economía de la cultura (las tecnologías de producción, la gestión empresarial, el marketing, la publicidad, y las redes sociales, la cuestión de la lucha contra la piratería)» (p. 27).

Por otra parte, está la creación artística —literatura, artes plásticas y en particular la pintura, música y las artes escénicas que tanta importancia adquieren en este libro dados sus protagonistas—, su difusión y su «consumo», que crece y cambia a medida que se desarrollan las técnicas de reproductibilidad de bienes culturales, que llegaba cada vez a más capas sociales, lo que no quería decir sin más que fuese un fenómeno ligado a factores y formas más democráticas.

De la combinación entre ambas realidades surge una tercera que como las dos anteriores, tenía antecedentes muy lejanos, pero que en el siglo XIX va a dar un gran salto adelante: los viajes, lo que se llamaban entre las elites el *grand tour* y que tenía como finalidad principal fomentar en ellas una cultura cosmopolita.

Pero, como dice el autor, «tres personas [muy concretas] están en el centro de este libro: en primer lugar, la cantante y compositora española, aunque hace toda su carrera fuera de la península, Pauline Viardot-García (su verdadero apellido, apenas conocido porque Paulina (1821-1910) se casa pronto con el francés Louis Viardot (1800-1883), crítico de arte, académico, editor, gestor teatral, activista republicano, periodista y traductor al francés de obras literarias escritas tanto en ruso como en español —en definitiva, Viardot fue todo aquello que no es el artista pero de lo que el artista depende—, que hoy ha quedado olvidado pero que en su momento tuvo gran relieve. Las biografías del matrimonio se entretujieron con la del conocido escritor ruso Iván Turguénev (1818-1883), amigo de Louis y más que amigo de Pauline».

Estos tres protagonistas de un libro en el que aparece toda la Europa culta del siglo XIX «eran cosmopolitas, miembros de una élite cultural, capaces de vivir en cualquier parte del territorio europeo, siempre que esto no comprometiera sus principios democráticos, sin perder por otra parte ni un ápice de su nacionalidad. En la “civilización europea” encontraron su hogar. La famosa frase de Burke “Ningún europeo puede ser enteramente exiliado en ninguna parte de Europa”, parece hecha a su medida» (p. 28). Pero, como bien supo ver una obra muy conocida Stefan Zweig, aquel cosmopolitismo, que tanta relación tenía con la paz, aunque no faltaran las guerras limitadas en el siglo XIX,

RECENSIONES

y sus valores culturales y éticos que, como veremos, cambiaron, aunque no de forma escandalosa, en la época victoriana, tenía fecha de defunción: el atentado de Sarajevo de 1914 y la Gran Guerra.

El autor parte de una fecha unos años anterior a la mitad del siglo: la «Europa de 1843», fecha que parece elegirse por el estreno de *El barbero de Sevilla* en el Teatro Bolshói de San Petersburgo el 3 de noviembre de aquel año, con la gran soprano Pauline Viardot en el papel de Rosina. En este primer capítulo a veces se mira atrás para explicar cómo se anudaron las relaciones entre los Viardot, pero sobre todo se explica la realidad cultural de Europa en aquellos años prerrevolucionarios.

La Revolución de 1848 (y también su antecesora de 1830) aparecen en el capítulo siguiente, pero los factores políticos interesan poco al autor. Es «la Revolución en escena» el título de unas páginas que hablan de compositores, intérpretes y literatos, en particular, como era de esperar, Turguénev.

En el siguiente capítulo se explican esas tecnologías de producción que le permiten al autor hablar con razón de que la cultura ha llegado a la época «de su reproductibilidad técnica» y también de que los artistas (fuese cual fuese el arte que cultivaran) se preocupan cada vez más de la lucha contra la censura y, algo quizá más novedoso, de la protección, por razones morales y económicas, de sus derechos de autor, que más adelante llegarían a la gran novedad del «copyright». En 1886 se firmó en Berna el convenio fundacional de una unión de derechos de autor que aquel año sólo fue adoptado por diez Estados, entre ellos España.

Los europeos viajan, es la tesis central del capítulo 4; pero no todos ni a todas partes. De las limitaciones que afectan a amplias capas sociales no habla Figes, pero es cierto que al principio había establecido el cosmopolitismo de los europeos de la época como fenómeno propio de una élite social y cultural. En cambio, aquí se habla de limitaciones geográficas: «casi nadie visitaba España o Portugal, ni Escandinavia, Europa del Este, Rusia o los Balcanes» (p. 270). Y no era (al menos esta es su tesis) porque el sistema de transportes lo impidiera, sino porque «la elección de las rutas estaba, a grandes rasgos, determinada por las preferencias culturales» (p. 270). «No fue hasta 1867 que la empresa [Thomas Cook] se aventuró en Austria, y aún más tarde cuando comenzó a ofrecer viajes a Escandinavia (desde 1875), España (1876) y los Balcanes (1889)». El *grand tour* cada vez se extiende más a medida que avanza el siglo.

Entre los grandes de la cultura encontramos una fuerte conexión entre creatividad y dinero. El caso de nuestros protagonistas es un buen ejemplo. Los Viardot alquilaban amueblada su casa de París y fueron a vivir a Baden-Baden, una ciudad que «existía nada más que para el placer» (p. 300). Los Viardot «se gastaron una fortuna en la casa. El coste de la reforma y la construcción de la sala de conciertos casi duplicó el precio de compra, 108 000 francos. Para poder construir la casa y amueblarla, Viardot tuvo que vender acciones ferroviarias y cincuenta de sus mejores cuadros. Se puso también a la venta su anterior casa de Courtavenel». «La casa de Baden, una vez terminada, era toda una declaración de la riqueza y el estatus de Pauline en el mundo de la alta sociedad de la capital veraniega de Europa. Costeada en gran medida con el dinero que Pauline había ganado, la mansión era un símbolo de sus logros. Como también Turguénev había ganado dinero

RECENSIONES

con sus obras y no quería alejarse del matrimonio Viardot, en 1864 compró el bosque anejo a la vez a la villa y se construyó una mansión al estilo Luis XIII, que era entonces el preferido por los opositores al Segundo Imperio» (p. 303). «La grandeza del proyecto arquitectónico de Turguénev [con jardín, “río” y un paseo que, a través de la arboleda, llevaba a la sala de conciertos] señaló su llegada como escritor importante a la escena europea» (p. 304).

La crisis de valores, que se convirtió en uno de los fenómenos más relevantes del siglo XX, no tiene en él, ni quizá tampoco en la anterior centuria, sus primeras manifestaciones. Figes nos habla, por ejemplo, de la íntima amistad que, en los años 60 y 70, hicieron Turguénev y Flaubert. «Ambos hombres, nos cuenta el autor, tenían una visión pesimista; habían perdido toda esperanza de encontrar soluciones racionales a los problemas del mundo mediante la política, lección que ambos habían extraído del fracaso de 1848, o de encontrar la felicidad en el amor matrimonial, tema que está presente en la obra de ambos escritores». En una carta a su amigo, Flaubert le dice: «¿No cree que la vida sería más tolerable si la noción de felicidad no existiera? Esperamos cosas que la vida no puede darnos» (p. 342).

El autor ratifica poco después una idea ya presente en la historiografía europea desde hace décadas. Hablando de la música húngara, se refiere a «la idea ilusoria de que los elementos folclóricos que incorporaba estaban profundamente arraigados en la antigua cultura campesina de Bohemia. En realidad, puntualiza, muchas de las canciones populares de la ópera [de Smetana, en este caso] eran tan alemanas como bohemias, y la mayoría eran relativamente nuevas, mientras que las “danzas checas” como la polka o la beseda (...) se bailaban ampliamente en Europa». Siguiendo a Hobsbawm y Ranger, Figes aplica aquí al nacionalismo el concepto de las «tradiciones inventadas» (p. 351).

Los conflictos con el sentimiento nacionalista ruso afectaron también a Turguénev, una de cuyas novelas apareció «justo en el momento en que Moscú acogía un congreso paneslavo» (p. 357). «Tres años antes, en 1864, la condesa Lambert había escrito a Turguénev para reprocharle que no viviera en Rusia. Lo acusaba de haber abandonado su deber cristiano de servir a su pueblo como escritor nacional, y de haber elegido en cambio las comodidades y los placeres de Occidente. Turguénev le contestó que él no era cristiano, al menos no en el sentido en el que ella lo entendía, ni en ningún otro en realidad, y que la única forma que tenía de servir a su país era “como escritor, como artista”» (p. 357).

Ya en los años 70, «una de las principales atracciones que ofrecía el salón Viardot era la oportunidad de escuchar música española. Pauline se había consolidado como una de las principales exponentes de esta canción española en Francia, país en el que la música hispana era poco conocida antes de que ella iniciara su carrera, en la década de 1830». Para la música hispana la situación era nueva: Pauline dio a conocer a Berlioz y a Gounod las canciones españolas de su repertorio; presentó a Sebastián de Iradier (1809-1865), el autor de la popular habanera «La Paloma» (1860), a Bizet, quien, como es sabido, compuso la ópera *Carmen* (1875), que «fue la máxima expresión del culto por el exotismo de la España andaluza que se extendió en la Francia del siglo XIX», que había comenzado 50 años antes precisamente con Louis Viardot (pp. 412-413). En esas fechas, también en

RECENSIONES

España surgía un tráfico importante de traducciones, que publicaba sobre todo el mecenas y divulgador cultural José Lázaro Galdiano en *La España Moderna* con el consejo, habitualmente, de Emilia Pardo Bazán.

Una nueva extensión de la visión europea se produjo durante la década de 1870, en parte por razones políticas. «La derrota ante Prusia acercó Francia a Rusia como aliado diplomático frente a Alemania. Este acercamiento se mantuvo, con interrupciones, hasta culminar en la alianza franco-rusa de 1894. Los franceses invirtieron enormemente en la economía rusa, en particular en los ferrocarriles, y a medida que Rusia se abría a Occidente, el interés occidental por el país también crecía». En el caso ruso se comenzó a buscar el «genio nacional» del gran país; pero, como es natural, «tal expectativa de encontrar un estilo nacional característico fue fundamental en la actitud de creciente receptividad que el público occidental fue desarrollando hacia las culturas que se ubicaban en la “periferia” del continente europeo, como Rusia, España, Escandinavia, el territorio checo, Hungría, etc.» (pp. 418-419). Llegaba así a la cultura europea un aprecio de los nacionalismos que no podía ser más opuesto al cosmopolitismo de generaciones anteriores. En los años 80 fueron los artistas rusos en París quienes, apoyados por compatriotas como Turguénev, más éxito tuvieron.

Otro avance importante en la cultura europea del XIX fue «una ampliación general del mercado europeo de la traducción», cuyo principal factor de impulso «había sido el fuerte aumento en el número de nuevos lectores, a medida que el sistema de educación obligatoria se iba extendiendo en la mayoría de los estados europeos» (p. 449). «La construcción nacional es otro de los vectores que explica el creciente tráfico de traducciones». En Rusia predominan los traductores de libros occidentales porque allí se miraba a Europa como fuente de progreso e ilustración. En el Imperio de los Habsburgo «las nacientes culturas literarias checa, croata, húngara y serbia se mostraban receptivas en extremo a los libros traducidos del francés, inglés o ruso como medio para liberarse del dominio de la lengua y la literatura alemana» (p. 450). Pero Figes advierte de que «la aceleración de las traducciones no condujo a una mayor diversidad cultural nacional, como cabría esperar, sino a todo lo contrario: una creciente uniformidad o estandarización de las formas literarias: como ha escrito Franco Moretti, “toda Europa estaba leyendo los mismos libros”» (p. 454).

«La tierra sin música» parece ser una excepción al desarrollo cultural del siglo. La tierra sin música, el país que sorprende a los Viardot, como a tantos otros europeos de la élite continental, es la Inglaterra victoriana, y, más en concreto, Londres, que se convirtió en refugio temporal de los europeos continentales cuando en sus países había conflictos como, por ejemplo, la guerra franco-prusiana. Pero no era una excepción a la «cultura sin fronteras» que parecía ser Europa entre 1871 y 1914: como en 1904 escribió Oscar Schmitz, «los ingleses son la única raza cultural que carece de una música propia si exceptuamos las cancioncillas del *music hall*. Hablo de música propia porque quizá en Inglaterra se interprete más música extranjera que en ningún otro país» (p. 373).

El último capítulo trata de un fenómeno inevitable en todas las personas o, al menos en el segundo de los casos, en las personas cultas o ilustres: «la muerte y el canon» que, como es natural, se fija especialmente en el ilustre trío que protagoniza el libro.

RECENSIONES

Como escribe Figes, «si la década de 1880 fue el punto álgido de los homenajes públicos a los héroes nacionales de la cultura, también fue el momento en que en las sociedades de toda Europa empezó a arraigar la noción de la existencia de un canon de grandes obras y de grandes artistas dignos de ser homenajeados»; pero el autor no se limita a hacer estas afirmaciones más o menos obvias, sino que examina con detalle todas las razones que impulsaron a fortalecer el canon, especialmente las económicas, que muchas veces tenían que ver con las actividades difusoras de determinados libros por las editoriales que más cultivaban el libro popular.

En el epílogo de su obra, su autor vuelve sobre algunos temas que, a mi juicio, ya habían sido suficientemente explicados en capítulos anteriores. Se afirma aquí, por ejemplo, que «el espectro de las literaturas que se traducían al inglés, al francés y al alemán, las lenguas literarias dominantes, era cada vez más amplio. Al mercado europeo se incorporaron libros en polaco, italiano y español, junto con los traducidos del ruso y de las lenguas escandinavas, y en las publicaciones periódicas, que a comienzos del siglo XX surgieron con asombrosa profusión, se publicó un número aún mayor de traducciones».

«En muchos países —observa a continuación—, la entrada de libros extranjeros desató las protestas de quienes temían que esto acabara socavando la naturaleza distintiva de su propia literatura. Esta preocupación la habían expresado, hacía mucho tiempo, aquellos críticos que asignaban el más alto valor literario al carácter nacional. Ya en 1846, Saint-René Taillandier advirtió en la *Revue des deux mondes* que el número creciente de traducciones extranjeras entrañaba el riesgo de terminar uniformizando la literatura de los distintos países. A medida que el negocio editorial se internacionalizaba, los defensores nacionalistas de las lenguas y las tradiciones literarias particulares ganaron fuerza. Desde la década de 1870, expresaron, por toda Europa, una creciente oposición al cosmopolitismo que había definido la cultura europea desde las primeras décadas del siglo XIX. Tal reacción alimentó el crecimiento del nacionalismo político en el continente europeo, evolución que [junto con otros factores menos relevantes] condujo al estallido de la Primera Guerra Mundial» (p. 530).

El libro termina con unas palabras a mi juicio muy significativas sobre Pauline Viardot, que alcanzan también a sus hombres más queridos: «Pauline falleció el 18 de mayo de 1910. Se quedó dormida en un sillón y ya no despertó; murió a las tres de la mañana. Según Louise [su hija], que estaba con ella, cuando se deslizó hacia la muerte, hizo un movimiento con las manos, y parecía estar hablando con alguien en su mente. “Norma” fue la única palabra que dijo, el nombre de uno de sus papeles más famosos. El funeral se celebró dos días después en la basílica de Sainte-Clotilde en París. Saint-Saëns pronunció el discurso principal. Una soprano cantó el “Pie Jesu” de Fauré, acompañada por César Franck, que tocó el órgano Cavaillé-Coll por el que la iglesia es famosa. Fue una ceremonia religiosa, celebrada según los ritos de la Iglesia Católica romana, hecho que habría sorprendido al marido de Pauline, ateo acérrimo. Pero la lápida que cubren los restos mortales de ambos, uno junto al otro en el cementerio de Montmartre, no muestra ningún símbolo cristiano» (p. 538).

Como todos los libros de Figes, *Los europeos* está bien investigado y bien escrito. Sólo encuentro un fallo de tipo erudito. En la p. 429, hace referencia a «Charles Ephrussi, crítico de arte y coleccionista perteneciente a una familia de banqueros [judíos] de

RECENSIONES

Odessa». Hay un magnífico libro sobre él y sobre toda su familia, escrito precisamente por un descendiente suyo, Edmund de Waal, *The hare with amber eyes*, Londres, Chatto & Windus, 2011, que Figes no cita.

Orlando Figes (1959) es un historiador británico, nacionalizado como ciudadano alemán después del *Brexit*. Profesor de Historia en el Birbeck College de Londres, ha escrito: *The people's tragedy: the Russian revolution, 1891-1924* (1996); *Interpreting the Russian Revolution: the language and symbols of 1917* (con Boris Kolonitskii), (1999); *Peasant Russia, civil war: the Volga countryside in revolution, 1917-1921* (2001); *Natasha's dance. A cultural history of Russia* (2004); *The Whispers: private life in Stalin's Russia* (2007); *Crimean War: a history* (2010); *Just send me a word: a true story of love and survival in the Gulag* (2012); *Revolutionary Russia, 1891-1991: a history* (2014).

Ignacio Olábarri Gortázar
Universidad de Navarra