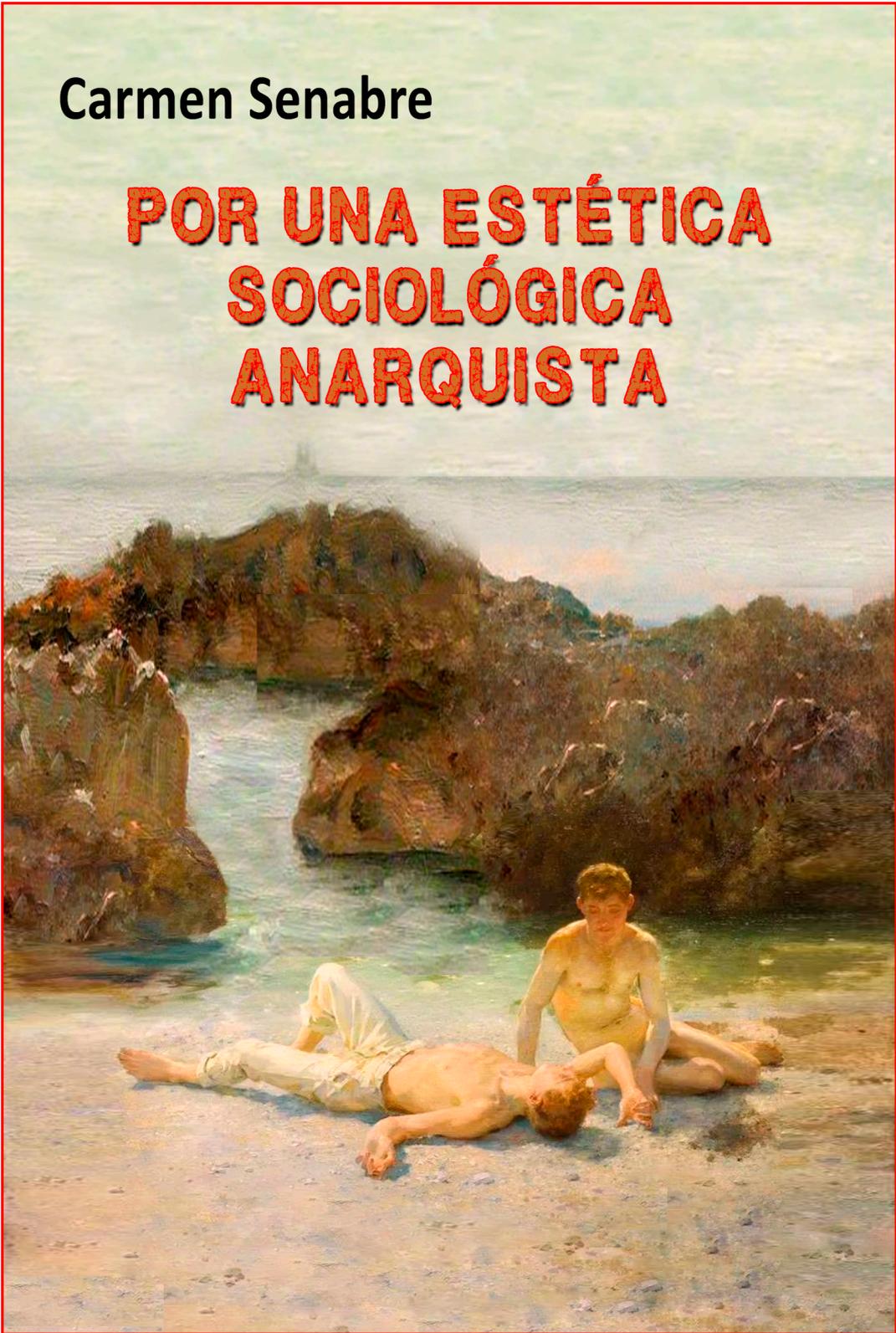


Carmen Senabre

**POR UNA ESTÉTICA
SOCIOLÓGICA
ANARQUISTA**



A estas alturas, en que todo parece estar atado y bien atado –en que hasta el desencanto ni siquiera se lleva, y ser postmoderno es una forma de no ser nada– puede resultar gratificante poner de nuevo sobre el tapete los esfuerzos realizados por quienes insistieron en armonizar arte y vida, sin ningún tipo de ataduras.

Aunque sus voces fueran acalladas históricamente por el triunfo de la revolución rusa y las ilusiones que creó en torno suyo, y resurgieran con fuerza en los movimientos contestatarios que culminaron en el mayo francés... Después de la derrota –no necesariamente definitiva– de este último, ¿serán los movimientos ecologistas, pacifistas, antinucleares, feministas, quienes recojan la herencia?

Las experiencias de arte total, arte en la calle, arte de acción ¿son los nuevos ropajes con que se visten actualmente los postulados ácratas? No es algo a lo que podamos dar respuesta aquí, pero convendría ir preguntándose si la provocación expresa de esta manera de hacer arte no será el primer paso para conseguir que la Estética, llevada hasta todos y cada uno de los rincones de la vida humana, rompa las barreras entre ésta y el arte, conduciendo a su vez al triunfo de ambos.

Carmen Senabre

POR UNA ESTÉTICA SOCIOLÓGICA.

LA PERSPECTIVA ANARQUISTA

Universitat de Valencia. Facultat de Filosofia i Ciències de
L'Educació

Àrea de Estètica y Teoría del Arte

Por una estética sociológica. La perspectiva anarquista

Tesis Doctoral de Carmen Senabre Llabata

Valencia, 1987

Edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

http://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/biblioteca.html

ÍNDICE DE CONTENIDO

I. INTRODUCCIÓN

II. TEORÍAS SOCIOLOGICAS DEL ARTE

III. ESTÉTICA ANARQUISTA. El arte como aventura colectiva

IV. LA ESTÉTICA ANARQUISTA EN ESPAÑA

V. CONCLUSIONES

A todos cuantos se lo merezcan.
A éste, ése y aquél, que me animaron
hasta el último momento,
en la realización de este trabajo.

I. INTRODUCCIÓN

UTOPIÍA, ANARQUÍA.

Ha transcurrido largo tiempo desde que escuchamos por primera vez estas palabras, asociándolas a un mundo que jamás existirá porque así nos lo han hecho creer y la realidad se encarga de demostrarlo; también son bastantes los años pasados desde que nuestro interés por el arte nos hizo tropezar con un autor, L. Tolstoi, cuya vinculación con las teorías libertarias desconocíamos. El estudio de su teoría estética nos llevó al descubrimiento de una publicación, *La Revista Blanca* –una de las principales introductoras de este escritor en nuestro país– que incluía entre sus temas cuestiones relativas al arte. Este hecho nos indujo a consultarla directamente porque podía constituir un camino adecuado para averiguar en qué términos se planteaba la conexión entre el quehacer artístico y el entorno, para una doctrina –la anarquista– que había visto frustrado su intento de transformar la sociedad. “Ofreced

flores a los rebeldes que fracasaron” escribía Vanzetti y esto era, en cierto modo, lo que nos proponíamos hacer. Sin embargo, algunos adelantándose a nuestros deseos, habían desempolvado gran parte de esa historia por lo que se refiere a la primera época de *La Revista Blanca*, cuya labor sería continuada, más adelante, por algunos de sus fundadores que, junto con gente más joven consiguieron que reapareciera alrededor de los años veinte, sin que en esta ocasión mereciera la atención de los investigadores. Así pues, ahí teníamos un campo para trabajar que, necesariamente, nos obligaba a abrirnos camino a través de los postulados estéticos ácratas en un contexto más general y a conocer asimismo su “complicidad” con un buen número de artistas e intelectuales.

Todo esto sucedía a finales del siglo diecinueve y principios del veinte, tiempos en los que soplaban aires favorables para quienes alimentaban sueños revolucionarios. Cuando iniciamos nuestra investigación, también era un momento en que España estrenaba democracia y muchos estábamos convencidos de que nuestras aspiraciones sociales podían conjugarse perfectamente con las personales y ¿por qué no? con las académicas.

La ilusión duraría poco, pero lo suficiente para que la tarea emprendida exigiera ser continuada, aunque ya no fuera más que por la “satisfacción del deber cumplido” y, la

verdad, porque se había convertido en una obsesión que sólo abandonaríamos cuando esta especie de homenaje a la fidelidad a unos ideales, viera la luz.

No obstante, se nos planteaban un par de dudas. ¿No traicionaríamos el espíritu libertario introduciéndolo en la Academia? y, la asistematicidad típica del pensamiento anarquista ¿no imposibilitaría la realización de un trabajo coherente, tal como lo exigía el caso? Esperemos que no haya sido así.

A estas alturas del siglo veinte, en que todo parece estar atado y bien atado –en que hasta el desencanto ni siquiera se lleva y ser postmoderno es una forma de no ser nada– puede resultar gratificante poner de nuevo sobre el tapete los esfuerzos realizados por estos pioneros –Godwin el primero de ellos– en la centuria precedente. En los albores del siglo veinte, todavía insisten en armonizar arte y vida, sin ningún tipo de ataduras, pero sus voces son acalladas por el triunfo de la revolución rusa y las ilusiones que creó en torno suyo, aunque sigan escuchándose ampliamente en la España de los años veinte, y resurjan con fuerza en los movimientos contestatarios que culminaron en el mayo francés. Después de la derrota –no necesariamente definitiva– de este último, ¿serán los movimientos ecologistas, pacifistas, antinucleares, feministas, quienes recojan la herencia? Las experiencias de arte total, arte en la calle, arte de acción ¿son los nuevos ropajes con que se

visten actualmente los postulados ácratas? No es algo a lo que podamos dar respuesta aquí, pero convendría ir preguntándose si la provocación expresa de esta manera de hacer arte no será el primer paso para conseguir que la Estética, llevada hasta todos y cada uno de los rincones de la vida humana, rompa las barreras entre ésta y el arte, conduciendo a su vez al triunfo de ambos.

Tras este *excursus* nostálgico, delimitemos las coordenadas de nuestra investigación. Desde el punto de vista metodológico procederemos a situar el problema cronológicamente, analizando a continuación los puntos esenciales de la perspectiva anarquista en relación al arte y –ya a un nivel más concreto– sus repercusiones en España a través de una publicación ácrata –*La Revista Blanca*– como expresión cultural y crítica del orden establecido.

Una vez esbozados el desarrollo histórico de la dimensión social del arte y los precedentes inmediatos de las estéticas sociológicas, nos aproximaremos a los principios básicos que caracterizan la estética libertaria en su conjunto, atendiendo a dos vertientes: por un lado, estudiaremos los aspectos que estimamos más significativos en base a la lectura de sus obras –especialmente las de Proudhon y Tolstoi, los únicos que tienen textos específicos consagrados a cuestiones artísticas– pero también entresacados de los ensayos generales de Godwin, Bakunin, Kropotkin o Rocker que otorgaron gran relevancia al arte en el

funcionamiento de la sociedad; por otro lado, aunque en el apartado estrictamente teórico también tengamos en cuenta las aportaciones de diversos artistas, preocupados por la cuestión social –tal como sucedió con Wagner o Wilde– será en el punto dedicado al análisis de la relación entre la teoría y la praxis donde las opiniones de estos últimos adquieran mayor protagonismo junto a las de otros creadores, entre los que estuvieron Shelley, Courbet o C. Pissarro y cuya connivencia con el anarquismo fue haciéndose más estrecha conforme el siglo diecinueve tocaba a su fin, de tal manera que la colaboración entre ambas vanguardias –social y artística– convierten ese período en uno de los más fructíferos y dichosos tanto para el arte como para el avance de la sociedad hacia su liberación total.

Una tercera fuente que utilizaremos –siempre que contribuya a esclarecer los problemas o no hayamos podido consultar directamente a los autores con los que trabajamos– será la procedente de quienes han investigado estas cuestiones, adoptando frente a ellas diferentes posturas, que van desde el entusiasmo desmedido hasta el rechazo a ultranza; aunque, por supuesto, haya algunas pretendidamente neutrales, éstas son minoritarias, unas veces porque el simple hecho de acercarse al tema implica ya una determinada cosmovisión, que difícilmente puede eludirse y otras, es el apasionamiento con que exponen los ácratas sus teorías el que acaba por interiorizar el estudioso.

En lo que respecta a *La Revista Blanca*, las fuentes utilizadas proceden básicamente de los artículos de sus colaboradores y, en especial, de la familia Montseny que en ambas épocas asumió el control de la revista tanto en el terreno editorial y de gestión como en el ideológico; no obstante, su vinculación en la primera etapa con los intelectuales del momento nos ha permitido introducir una mayor diversidad bibliográfica, ya que abundan los ensayos consagrados a estudiar el interés que estos escritores manifestaban por los problemas sociales en sus obras de juventud.

Tal vez se eche en falta una mayor profundización en ciertas cuestiones doctrinales o referencias, por ejemplo, a la controversia entre marxismo y anarquismo, pero nuestro propósito era muy diferente: sintetizar las aportaciones a la estética sociológica de estos “rebeldes con causa” para los que el arte era un elemento clave, destinado a cuestionar el orden existente e imprescindible para la consecución de la sociedad libertaria.

Como suponemos es lógico en toda investigación, el planteamiento inicial era bastante más ambicioso que los resultados obtenidos, entre otras razones por las dificultades con que nos encontramos para recopilar el material: los textos de o sobre estética anarquista no abundan precisamente en las librerías españolas y *La Revista Blanca* también es rara avis en las hemerotecas; algunos

volúmenes de ésta última –correspondientes a dos años de la segunda época– pudimos consultarlos en la Biblioteca Universitaria de Valencia, pero para conseguir el resto fueron necesarios desplazamientos a Madrid (Hemeroteca Municipal) y a Barcelona, en concreto, a la Fundación Figueras donde se encuentra prácticamente completa. En esta ciudad, también conseguimos algunos libros inencontrables en la Biblioteca de Catalunya así como cantidad de bibliografía en la Biblioteca Arús que posee abundante material de tipo anarquista.

Otra dificultad fue proceder a ordenar –una vez fotocopiados– los artículos de *La Revista Blanca*, muchos de los cuales, después de leídos con detenimiento, hubieron de ser desechados, bien por no ajustarse a lo que su título prometía o bien por exceder los límites de nuestro trabajo.

Afortunadamente, algunos de estos problemas fueron subsanados por la oportunidad que tuvimos de conversar con Federica Montseny, en su casa de Toulouse, lo cual nos fue de gran utilidad para resolver ciertos interrogantes que se nos iban planteando, al enfrentarnos con la lectura de los textos.

II.- TEORIAS SOCIOLOGICAS DEL ARTE

De entre las diferentes formas en que la teoría estética puede abordar el problema del arte una de ellas es la perspectiva sociológica, que centra su reflexión precisamente en las múltiples conexiones que el hecho artístico mantiene con su entorno así como en las consecuencias derivadas de tal interrelación. El tema es, sin duda, complejo y diferentes corrientes estéticas se han interesado por él, insistiendo especialmente en que el objeto artístico no puede, de hecho, ser considerado al margen de la sociedad en que nace, lo mismo que el artista tampoco puede sustraerse a las coordenadas socioeconómicas en las que realiza su trabajo.

Nosotros, en este apartado nos ceñiremos simplemente a subrayar, en relación a tales teorías, dos aspectos. A nivel histórico, señalaremos sus orígenes, las sucesivas fases en las que se han ido desarrollando y las corrientes que surgen en su interior a partir del siglo XIX, en el que alcanzan plena

madurez. Por otra parte, desde una perspectiva sincrónica, atenderemos a ciertas cuestiones puntuales, en función de la relevancia que en cada momento se les haya otorgado, ya que en ocasiones se hará hincapié en la responsabilidad del artista, otras en la consideración de la obra como arma revolucionaria y otras se polemizará con los partidarios del arte por el arte...

No obstante, y pese a su obviedad, hay que señalar una cuestión previa: la estrecha ligazón existente entre la evolución de la propia estética como disciplina, unida a la de la Filosofía en cuanto tal, y la de las corrientes sociológicas del arte.

Por una parte, como es sabido, la Estética alcanza su autonomía, con respecto a otras ramas de la Filosofía, a mediados del siglo XVIII (Baumgarten acuña el término en 1750) y, sobre todo, con la *Crítica del Juicio* (1790) de Kant y su reivindicación de una facultad específica para el “sentimiento” y el juicio estéticos. Pero será con el nacimiento de la Sociología, en cuanto rama específica de las ciencias humanas, cuando comiencen a tratarse en profundidad las cuestiones implicadas en el binomio Arte–Sociedad. A partir de ese momento, que se puede situar en la primera mitad del siglo XIX –con algunos precedentes en el XVIII– el hombre pasa a convertirse en “nuevo objeto del saber”, lo cual dará lugar a la temática de unas relaciones todavía imprecisas entre arte y sociedad,

“materia de reflexión explícita desde entonces”, como apunta Marchan¹. Los que se interesan por esta cuestión, coinciden en la necesidad de un estudio del arte en su aspecto social, sin embargo, habrá dos posiciones encontradas, dependiendo del lugar donde pongan el acento: en la Sociología o en la Estética. Este hecho no es irrelevante, pues en el primer caso, se está hablando de una Sociología del arte –lo cual significaría la desaparición de la Estética como tal– y en el segundo, de la existencia de una Estética sociológica, con un objeto de estudio específico, que le permite conservar su identidad.

Si regresamos al punto en que la Estética adquiere un lugar propio en el ámbito filosófico, observaremos la aparición de los diferentes “sistemas” estéticos, cuyos máximos representantes son Kant y Hegel y, casi inmediatamente, comienzan a gestarse diversas propuestas que conducirán a la paulatina disolución de dichas estéticas sistemáticas.

Es en ese contexto (segunda mitad del XIX) donde hay que situar esta nueva crisis de la Estética, en la medida en que ésta corre el riesgo de disolverse en las Ciencias Humanas. No serán las corrientes racionalistas y/o irracionales, que habían venido a sustituir a la especulación metafísica, quienes van a lograr que la reflexión se desplace de los

1 S. MARCHAN. La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, pág. 222.

sistemas al método, sino la irrupción de disciplinas como la Sociología o la Psicología.

Las primeras, partían de un principio esencial: lo Absoluto, la Razón, la Vida, a partir del cual elaboraban sus deducciones; con la entrada en juego del Positivismo, se va a propugnar la utilización de métodos inductivos, experimentales, que, partiendo de los hechos, lleguen a formulaciones de tipo general.

Es lo que Pechner denominó estéticas “desde arriba” y estéticas “desde abajo” (*von oben* y *von unten*) respectivamente.

Estas afortunadas expresiones, acuñadas por el promotor más conocido de la estética experimental, definen con acierto la línea divisoria que se interpone desde entonces hasta nuestros días en los debates estéticos.

En efecto, la confrontación entre los métodos deductivos al modo trascendental y los inductivos o experimentales estimula a finales del siglo XIX, alternativas metodológica-mente separadas y promueve tiranteces irreconciliables entre lo que por aquellos mismos años se denomina la estética especulativa y la estética experimental. (...). Si la estética no permaneció inmune a la emancipación ilustrada ni indemne a la irrupción de la Historia, tampoco podrá soslayar la instauración de las ciencias humanas (...).

En particular se sentirá muy afectada por la aparición de la Psicología experimental y la Sociología”².

Aunque el “fraccionamiento” epistemológico es común denominador de todos los saberes a partir de mediados del XIX, el problema para la Estética adquiere matices específicos y va a consistir, precisamente, en librarse de esa dependencia que si en tiempos anteriores la subsumía a la Filosofía de la Belleza o a la Moral, ahora procede de la Sociología o de la Psicología, que pretenden apropiarse de su objeto específico. Ya desde el primer momento se observan en la Sociología dos orientaciones, una vez enarbolado el Positivismo, a partir de Comte, como panacea en la resolución de todas estas cuestiones: una interpretación enraizada en el positivismo científico, de aspiraciones aparentemente más modestas, concede un lugar a cada ciencia particular en la utilización de la inducción y la experimentación; la otra, más ambiciosa, desea articular un nuevo sistema de las ciencias, es el llamado positivismo filosófico, que viene a recoger así el testigo arrebatado a la Filosofía, asumiendo las funciones que ostentaba esta última en el pasado. Esta fricción entre las dos concepciones de la Sociología, se refleja en la Estética de cuño sociológico, dando lugar a dos formas de entenderla, como hemos mencionadlo: curiosamente,

2 Ibid., pág. 219. Fechner –que pretende convertir la Estética en una ciencia empírica– es una figura de transición cuya obra contiene elementos de especulación filosófica y experimentales.

quienes defienden la existencia de una teoría sociológica de carácter universal, admiten a su vez las estéticas sociológicas en sus diversas tendencias; y los partidarios de la sociología como investigación empírica, tienden a disolver la Estética en las sociologías del arte.

Por otra parte, la orientación que, de alguna manera, reduce la Estética a una Sociología del arte, olvida lo que aquélla tiene de singular, al inscribir su estudio en el mismo sentido que el de otras manifestaciones culturales, llámense filosofía, religión, economía o política, procediendo a su comparación. De esa manera, la obra de arte, queda convertida en un documento, con efectos similares a los del sociologismo, a pesar de situarse en sus antípodas”³.

Las discusiones entre sociólogos e historiadores del arte también han desencadenado interminables discusiones, cuyo resultado viene a ser el mismo: descuido de la significación peculiar del arte, de los aspectos formales, de los estilos y las obras.

3 Ibid., pág. 226. Las posturas reduccionistas, los “ismos” son una tentación constante de las diferentes concepciones estéticas que otros autores también han enunciado. El sociologismo, en este caso, puede llevar a privilegiar un solo factor –el económico– dando así una visión mecanicista de la interrelación arte/sociedad. Según Marchan, dicha tendencia –que él denomina sociologismo vulgar– está presente en las teorías de J. Plejanov, autor de *El arte y la vida social*, aunque, a nuestro entender, éste tiene en cuenta otros factores.

En el siglo XX, no queda resuelta la discusión entre las estéticas sociológicas y la sociología empírica del arte, que acusa a la primera de tratar de implantar una nueva normatividad, cuando realmente la acusación podría volverse contra ella, pues, de algún modo, sus aspiraciones no sólo conducen a la disolución de la Estética sino a que el carácter empírico de sus investigaciones tenga una validez universal. Ha transcurrido más de un siglo y la sociología del arte continúa ofreciendo una mezcla de filones variados: sociológicos, históricos, filosóficos, antropológicos, ideológicos o estéticos, que distan de haber alcanzado un mínimo acuerdo sobre sus objetivos y sus métodos e, incluso, sobre su estatuto disciplinar o su mera existencia.

Como promotora de una disolución de las estéticas sistemáticas en diversas direcciones, la sociología del arte arrastra la contradicción del balanceo desequilibrado entre una teoría, próxima a veces a una estética normativa, y una experiencia que se diluye en tantas fuerzas como capítulos de análisis experimentales se lleven a cabo.

En las vertientes empíricas se ensayan diversas fórmulas de disolución en la sociología en general, mostrando una tendencia a emanciparse por completo de la teoría estética”⁴.

En cualquier caso, las estéticas sociológicas junto con las

4 Ibid., pág. 228.

psicológicas, abren nuevas perspectivas a la Estética que perduran en la actualidad.

2.- Aproximación histórica. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX.

Las teorías utilitaristas del arte hunden sus raíces en la Antigüedad clásica y recorren toda la historia de la Estética desde sus inicios hasta nuestros días. Las polémicas con otros tipos de teorizaciones, tan frecuentes a partir del siglo XIX, eran inexistentes en aquella época. Es decir, al margen de la consideración que les mereciera el arte y las distinciones entre unas y otras, no concebían un arte separado de lo social y, por tanto, los valores estéticos y utilitarios se encontraban fundidos en sus apreciaciones estéticas.

Existe un reconocimiento unánime en lo que se refiere a la presencia de un impulso estético en el hombre desde sus orígenes y, asimismo, de objetos que hoy calificaríamos de “estéticos” únicamente –al haber perdido su función práctica– pero que nos hablan de la existencia de ese impulso en el artesano que fabricaba sus cerámicas o en quienes construyeron sus templos o estatuas para perpetuar la memoria de dioses u hombres. Sin embargo, lo

cierto es que esta función estética en muy raras ocasiones, tal vez nunca, se dio sola y autónomamente. Para los griegos no existía la distinción entre arte y artesanía ni, por tanto, entre artista y artesano y, evidentemente, también desconocían la separación posterior entre bellas artes y artes útiles (aparecida en el siglo XVIII). Conforme fueron estableciéndose estas matizaciones, se iba ampliando a su vez la brecha entre gusto no educado y gusto refinado, que conduciría a la aparición de un arte elitista –dirigido a un grupo muy restringido–, debilitándose su influencia en la vida de la mayoría. En definitiva, esto no sería para Osborne más que un “síntoma de la gradual expulsión del arte de la estructura de la sociedad” cuya culminación la constituirá la noción de “arte por el arte”, fórmula que hubiera resultado “monstruosa o ininteligible para los griegos”, al igual que hubiera sido completamente extraña a su mentalidad, la distinción romántica entre el carácter creativo del arte –como expresión de la personalidad del artista– y el trabajo de un artesano, que simplemente domina su técnica⁵.

Comprender esta evolución que va desde el artista/artesano a la noción de genio –con el consiguiente reconocimiento de la individualidad del creador y la especificidad de su trabajo– requiere preguntarse por la posición social del artista en cada época. Ya hemos

5 H. OSBORNE. *Aesthetics and Art Theory. An Historical Introduction*. Longmans, Green and Co. LTD. London, 1968. Cap. I. “The classical concept of art”, págs. 13–31

apuntado la indiferenciación entre artista y artesano vigente en la Antigüedad clásica, pero no hemos aludido a sus razones ni a sus consecuencias. El artista plástico –frente al poeta– cobra un salario, realiza un esfuerzo físico, maneja herramientas, y ya sabemos el menosprecio de los griegos por el trabajo manual, y más si estaba remunerado. Para aristócratas y filósofos, la belleza, el bien y la sabiduría son consustanciales al ocio y, por tanto, escultores y pintores no merecen un trato especial, distinto al de los artesanos. Pero, conforme los artículos que producen adquieren importancia –aunque sólo sea instrumental–, el mundo antiguo “encuentra la solución en la separación del producto artístico de la personalidad del artista, esto es, honrando a la obra mientras al mismo tiempo desprecia a su creador”⁶.

Un cierto cambio se produce con Alejandro Magno, realzándose el valor del arte y del artista; este último comienza a recibir educación filosófica y literaria y a formar una clase autónoma frente a los artesanos. No obstante, la distinción seguirá persistiendo, sobre todo en el caso del escultor.

“A las imágenes de los dioses se les ora y hace sacrificios, pero a los escultores que las han creado se les desprecia”, Séneca dixit, o Plutarco: “Ningún joven de buen natural

6 A. HAUSER. Historia social de la literatura y el arte, (3 tomos). –Sed. Madrid. 1969, tomo I, pág. 157.

deseará, al contemplar el Zeus de Olimpia o la Hera de Argos, ser Fidias o Policleto”⁷.

La cuestión permanecerá en los mismos términos durante la Edad Media. Será en el Renacimiento cuando Leonardo se proponga mostrar que pintura y escultura eran artes teóricas, asunto del intelecto, exigiendo para ellas un trato similar al de la poesía.

La idea del genio –como todas prácticamente– también procede de la antigüedad (Platón, Plotino) pero se desarrollará en el Renacimiento y, especialmente, con el Romanticismo. A medida que el artista se independiza, aunque adquiera otro tipo de compromisos, consigue que la balanza se vaya inclinando del lado del hombre y no del de la obra. Este, paradójicamente, también será uno de los postulados de la estética anarquista.

Recuperemos el hilo cronológico y volvamos al mundo helénico.

En la época griega todas las obras de arte eran evaluadas en base a dos criterios: por la naturaleza de su influencia y la excelencia de su manufactura y, en este último sentido, se asemejaban a cualquier otro producto. Los filósofos juzgaban el arte por su función educativa y su impacto social, viendo si, efectivamente, respondía a los propósitos

7 Ibid., pág. 165.

para los que se había creado. Cuando se producía un conflicto entre criterios técnicos y morales, se optaba por estos últimos⁸.

Ya conocemos la prevención de Platón con respecto a los artistas, tal vez porque no encajaban en su esquema de lo que se suponía ser especialista en su propio “oficio” (así como un zapatero hace zapatos reales o un carpintero mesas reales, no sucede lo mismo, por ejemplo, con el pintor que copia o intenta estas cosas, sin ser “experto” en ninguna de ellas, e igual pasa con el poeta: describe todo, sin ser experto en nada) y tampoco tenía muy claro el valor social de los fines de sus respectivos oficios. Sabido es, por otra parte, que la estética platónica tiene su fundamento en la Teoría de las Ideas, entre las cuales se encuentra la Belleza junto al Bien y la Verdad. Es una estética especulativa, en la que el arte ocupa un lugar secundario, basado como está, a su vez, en la Naturaleza, mundo de apariencias, puesto que la auténtica realidad la constituye el mundo de las Ideas. Así pues, el arte, “copia de una copia”, se convierte en una belleza de tercer grado. Encontramos dos direcciones en la estética platónica: metafísica (Teoría de la Belleza) y utilitarista (Teoría del Arte). En lo que se refiere a esta última, establece una jerarquía entre las

8 Platón, por ejemplo, rechazaba a Homero, no porque algunos pasajes de su obra fueran apoéticos, sino por considerar que lo más poético era lo más fuerte, y, por tanto, su influencia resultaba mucho más peligrosa que si se hubiera tratado de un autor cuya calidad literaria no fuera estimable.

distintas artes, en función de su mayor o menor acercamiento a la Belleza Ideal (música y poesía están mucho más próximas a ella que pintura o escultura en esa escala). Exige al arte una subordinación a la moral, al servicio de la religión y del Estado, preocupándose en especial por su efecto en los receptores, cuyas costumbres y carácter debe contribuir a mejorar; por supuesto, el artista tiene una responsabilidad enorme a este respecto y ha de ser consciente de la influencia que ejercen sus obras sobre los ciudadanos de la República platónica. El efecto causado en el espectador por las obras dramáticas no puede limitarse a la pura satisfacción y el sometimiento que les exige a lo ético, alcanza tanto al plano del contenido como al de la expresión, lo cual explica su deseo de planificar la educación, el apoyo a la censura o a la existencia de cánones. También Needham reconoce que la teoría del arte por el arte es totalmente ajena al espíritu griego y sugiere que Platón, al desterrar a los artistas de su República, ponía en evidencia el amor de los griegos por el arte, así como su preocupación por los efectos morales y sociales del mismo.

“Es pues una confesión inmediata de la influencia del arte en la vida social, concepción que está en la base de la estética griega. La poesía dramática, dice Platón, ejerce una influencia excepcionalmente grande por su manera de representar las pasiones y de apelar directamente a ellas. En consecuencia, es esencial, declara, que la obra del dramaturgo, como la de todo

artista, puesto que él mismo no puede criticarse, sea examinada por el filósofo, que juzga según los principios del Bien. El arte es subordinado así a la moral”⁹.

Si Platón rehúsa el carácter hedonista del arte, insistiendo en su vertiente didáctica, Aristóteles, aunque coincida con el anterior en aceptar que el arte es imitación, afirma, sin embargo, que ésta es una tendencia natural en el hombre y que el placer que ello le produce es positivo. Al contrario de Platón, piensa que la imitación es una forma de acercarse al ideal y, además, en la medida en que el arte representa la esencia de las cosas, las muestra no como son, sino como “deberían ser”. Su teoría de la catarsis, expuesta fundamentalmente en la *Poética*, apunta hacia el poder purificador distinto del fin moral del arte, su contribución al apaciguamiento de las emociones y, en suma, su carácter liberador.

También Aristóteles se encuentra inmerso en esa tradición que ha heredado la estética occidental, de enlazar Estética y Ética, en la que se subordina unas veces la primera

9 H.A. NEEDHAM. Le développement de l'Esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIXe siècle. Paris. Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926, pág. 12. Este texto es de extraordinaria ayuda para el conocimiento de las teorías sociológicas del arte aparecidas en el siglo XIX, tanto por recoger las aportaciones de teóricos y literatos interesados en dicha problemática (V. Hugo, Lamartine, Mme. de Stael, etc.) como las discusiones entre los partidarios del arte por el arte y sus oponentes. Por otra parte, Needham subraya el paralelismo entre la aparición de la estética sociológica y los inicios de la estética científica.

a la segunda y otras, se las trata en pie de igualdad, pero casi siempre unidas. Quizá se encuentre en la estética aristotélica una excepción a esta indiferenciación entre apreciación estética y ética en su *Política*, cuando, al referirse a la música, la considera una ocupación apropiada en tiempo de ocio para el ciudadano libre, pero, en líneas generales, las preocupaciones son similares:

“Así, en la estética de la antigua Grecia, algunas de las relaciones entre cuestiones de sociología y estética son comprendidas realmente.

La belleza manifestada en la naturaleza y en el espíritu del hombre es reconocida como una muestra de valor en la educación del alma y el artista que representa esta belleza tiene una influencia particular sobre la sociedad.

Al mismo tiempo, la sociedad tiene el derecho de imponerle ciertas condiciones.

Para Aristóteles, (...) el artista, como la Naturaleza, nos ayuda a comprender la belleza, la verdad y la bondad eternas: en cualquier caso, inconscientemente, instruye a la sociedad”¹⁰.

La atención prestada a la Estética por los filósofos inmediatamente posteriores, es escasa –a excepción de los

10 Ibid., pág. 13.

neoplatónicos– razón por la cual tampoco se da un acercamiento al problema que estamos tratando.

La estética medieval –si es que puede hablarse de tal– asume implícitamente la concepción naturalista de la antigüedad clásica aunque le otorga un matiz más restrictivo al mantener que el artista puede representar las cualidades sensibles, siempre que esto sea un medio para alcanzar un fin suprasensible. El arte adquiere así un carácter más directamente didáctico y, en cualquier caso, impregnado de consideraciones utilitarias. Las obras de arte funcionan como símbolos –al igual que el resto de las cosas–, no son evaluadas por criterios estéticos, ni por su poder para evocar el deleite estético, sino por otros propósitos secundarios¹¹, por tanto, los valores que se les atribuían eran instrumentales y no intrínsecos. Lo cierto es que la filosofía de la Edad Media apenas se preocupa por cuestiones estéticas, a no ser por la relación que establece entre lo transcendental y la belleza, situando la reflexión en términos teológicos, –convirtiéndose en un apéndice de la teología– y perdiendo la conexión incipiente con los entendidos que había adquirido durante el Imperio Romano (época de Augusto, 44 a.C. – 17 d.C.).

Los temas básicos de la estética renacentista transcurren, en general, por derroteros distintos a los de la estética

11 H. OSBORNE. Op.cit., Cap. V. “Medieval and Renaissance Aesthetics”, págs. 84–86.

sociológica, al centrar sus esfuerzos en conceder a las artes plásticas un status similar al que poseía la literatura, si bien entienden que todas ellas persiguen también un propósito moral, aspirando al ideal. El pensamiento renacentista se encuentra influido tanto por Platón y Aristóteles como por el cristianismo y en lo que coincidirán los analistas posteriores al estudiar el arte de estas épocas, es en constatar que respondía al espíritu de su tiempo, a los sentimientos e intereses de la colectividad, sin que se hallase separado de la vida social. Precisamente este aspecto será sobrevalorado por algunos de los teóricos “sociales” (Kropotkin, Tolstoi o Morris) que en el siglo XIX vuelven sus ojos al pasado y anhelan regresar a formas más primitivas de organización social que permitían mayor libertad de creación.

A nivel teórico, y de manera excepcional, encontramos algún pensador, como Savonarola (cristiano-platónico), que mantiene una concepción moralista del arte afirmando que éste “tiene como fin comprometer a los hombres a vivir virtuosamente”, produciéndose quizá la primera discusión en torno a si el arte tiene o no un fin en sí mismo, cuando su compatriota Politien, aún reconociendo la fuerza humanizadora del arte, afirma su autonomía¹². A lo largo del siglo XVII, especialmente en Inglaterra, la discusión sobre la independencia del arte y sus relaciones con la moral

12 H.A. NEEDHAM. Op.cit., pág. 15.

se generaliza y la tendencia que acaba dominando es la que defiende su autonomía.

En la primera mitad del siglo dieciocho el problema de la belleza todavía constituye el eje central de atención de los principales estetas (Crousaz, Buffier, el Padre André, Shaftesbury, Hutcheson...), algunos de ellos como el P. André, Berkeley o el propio Shaftesbury ya comienzan a hablar de las relaciones entre diferentes nociones estéticas como belleza, sentimiento, gusto, la moral o la sociedad en general, aunque lo hagan desde un punto de vista metafísico. Hasta ahora, el arte dependía de la belleza o de la moral o bien contribuía con su influencia a cambiar las costumbres y el carácter de la gente. A partir de este momento, las relaciones se van a matizar mucho más e incluso se van a invertir los términos: será el medio quien determine las características de las obras de arte que se produzcan. Tal medio es entendido en un sentido muy amplio, pues la situación moral o política de una sociedad condicionan el arte, pero también aspectos físicos, como el país en que se da e incluso el sexo, serán factores a tener en cuenta ya que, si no determinan, al menos condicionan la propia actividad artística.

El primero en observar esta multiplicidad de factores es el abad Dubos. Winckelmann, por su parte, también atribuye –igual que lo hará Taine, aunque desde otra perspectiva– una gran importancia al clima y, junto con Hume, a la

constitución política, reconociendo, en definitiva, un paralelismo entre las diversas fases de la evolución material y espiritual del hombre. Kant, por su parte, analizará las diferencias del instinto de lo bello en los dos sexos y en los distintos pueblos pero quien desarrolla de una forma más metódica estas cuestiones es Herder. Needham sintetiza así la contribución *avant la lettre* de los filósofos del XVIII a las estéticas sociológicas,

“Por la naturaleza de sus investigaciones el Abad Dubos, Hume, Kant, Winckelman y Herder, anticipan la filosofía de la “raza” y del “medio” que encontraremos en las críticas románticas, en Hegel y en Taine. Estos escritores del siglo dieciocho, y sobre todo Hume, han comprendido muy bien que la humanidad constituye una unidad orgánica. No podemos considerar al artista independientemente de su época, ni la belleza de sus obras, con independencia de la sociedad donde son creadas y en la que ellas sirven; hemos de reconocer que existe una relación esencial entre la belleza y las virtudes sociales, entre el placer estético y la simpatía moral”¹³.

Será precisamente el criticismo inglés cuyo máximo representante es Hume, quien irá abriendo nuevos interrogantes a la Estética, aunque en su interior siga debatiéndose el problema de la belleza considerada en

13 Ibid., pág. 17. La noción de “unidad orgánica” será básica en las estéticas de cuño sociológico, surgidas a lo largo del siglo XIX.

última instancia como indefinible. Esta es la línea seguida por los intuicionistas, frente a los analíticos, más inclinados a estudios de tipo psicológico, de cuestiones relacionadas con la subjetividad, el problema de la imaginación, etc. Pero, con independencia de su inclusión en una u otra de estas escuelas, todos ellos se preguntan por las relaciones del arte y la moral, y sus investigaciones sobre la belleza se centran en resolver la ligazón entre ésta y aquella última; asimismo, retoman el problema heredado de la Antigüedad en torno a la relación entre lo bello y lo útil.

Con el estudio de todas estas cuestiones, al mismo tiempo que la Estética va adquiriendo autonomía, se da paso a una incipiente Estética sociológica, aunque sea a través de observaciones fragmentarias y parciales, inmersos todavía como están estos pensadores en la búsqueda de una definición metafísica de la belleza.

El peso de la Estética continental será decisivo en este período, por su carácter más sistemático, siendo Kant la figura más importante. En su *Crítica del Juicio*, intenta establecer la universalidad subjetiva del juicio del gusto, “lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción universal”¹⁴, distinguiendo entre juicio del gusto puro y juicios del gusto adherente, y mantiene que el efecto de la belleza natural o artística no es individual o

14 I. KANT. *Crítica del Juicio* –(1790). Espasa–Calpe. Madrid, 1977, pág. 110.

arbitrario, sino social o universal. Precisamente la satisfacción o el placer vinculados a lo bueno, lo útil o lo agradable van acompañados de un interés en la existencia del objeto o de la acción, pero “la satisfacción que determina el juicio del gusto es totalmente desinteresada”¹⁵. Se supone que la distinción es clara y satisfactoria para cualquier defensor de la teoría del arte por el arte, pero, Kant reconoce también que nuestros juicios del gusto casi nunca son puros. Estos últimos tienen su base en la belleza del arte y los anteriores se apoyan en la belleza de la naturaleza, estando casi siempre unidos a un interés moral. E incluso añade que las producciones de las bellas artes no pueden tener valor permanente a menos que estén unidas a ideas morales. En lo que respecta al juicio sobre lo sublime, pese a requerir mucha más cultura que el juicio de lo bello, no es un producto de aquélla que se introduzca de manera convencional en la sociedad, sino que “tiene sus bases en la naturaleza humana y en aquello justamente que, además del entendimiento sano, se puede exigir y reclamar de cada cual, a saber, la disposición para el sentimiento de ideas (prácticas), es decir, la moral”¹⁶.

Estas incursiones en el ámbito sociológico, no son precisamente, que digamos, lo más característico de la estética kantiana –que marcará toda una época,

15 Ibid., T 2. pág. 102.

16 Ibid., 29, pág. 168.

culminando en sus estribaciones con el idealismo hegeliano y su separación tajante entre la belleza natural y la belleza artística. Pese al carácter fundamentalmente idealista de su pensamiento, en las concepciones estéticas de Hegel también hay un lugar para la consideración social del arte. Ya en la *Introducción a su Curso de Estética* (1820–9) afirma:

“Es en las obras de arte donde los pueblos han depositado sus pensamientos más íntimos y sus más ricas intuiciones y, a menudo, las bellas artes son la única clave por medio de la cual nos es dado penetrar en los secretos de su sabiduría y los misterios de su religión”¹⁷.

También acepta la relatividad de las formas artísticas en cuanto que éstas se encuentran supeditadas a factores diversos, como el genio propio de una nación o las disposiciones naturales de cada pueblo. En cuanto a la procedencia de la inspiración del artista, admite que puede ser muy variada siempre que los resultados satisfagan a un tiempo dos criterios: revelar la esencia de la naturaleza humana (la idea) y esto lo hagan a través de formas (manifestación sensible) sintonizadas con la época y el lugar en que aquél se encuentra inmerso.

Así pues, el artista, con independencia de la forma que dé

17 G.W.F. HEGEL. *Introducción a la Estética*. Ediciones Península, Edicions 62, Barcelona, 1985, pág. 12. También alude a las relaciones arte/moral en las págs. 31, 32, 51, 54–56.

a su obra, ha de poner la idea que constituye, de hecho, el fondo, en relación con el espíritu de la sociedad en que vive, asumiendo de ese modo su parcela de responsabilidad. A partir de aquí, surgirán diferentes corrientes en el ámbito de la Estética, entre las cuales se encuentran las de tipo sociológico, vinculadas al desarrollo de la Sociología como disciplina específica y la discusión ya apuntada entre los que tienden más bien hacia una Sociología del arte “en cuanto saber heterogéneo y fraccionado” y aquéllos que postulan una Estética sociológica.

Ha habido sucesivos intentos de unir las o confirmar definitivamente la separación, intentos que, en opinión de Marchán, no han perdido actualidad, ya que en los últimos años “se viene acentuando la querrela decimonónica entre la estética sociológica –teoría sociológica– y la sociología empírica del arte –añeja física social”¹⁸.

3.– Precursores inmediatos. Racionalismo ilustrado y socialismo utópico.

En este apartado haremos referencia a los autores cuyas

18 S. MARCHAN. Op.cit., pág. 227. En esa dirección irían los ataques contra Th.W. Adorno o G. Lukács, basados en el presunto carácter normativo y especulativo de sus investigaciones estéticas.

teorías contienen puntos en común con las que expondrán los anarquistas, aunque lógicamente otros movimientos –el marxismo, sin ir más lejos– reclamen para sí algunos de sus postulados. Y decimos lógicamente porque, tratándose de doctrinas que están formándose, es natural que hayan bebido en las mismas fuentes, las del racionalismo ilustrado y las del socialismo utópico, en este caso.

Las diferentes concepciones sociales del arte surgidas en el siglo diecinueve, tienen su antecedente más próximo en los ideales de la Ilustración, basados en la noción de progreso en sus vertientes tecnológica (avance industrial) y científica (comprensión racional de la naturaleza) que fueron aplicadas a su vez al progreso político y social, entendiendo éste como posibilidad de que las masas, el pueblo en general, tuvieran acceso al poder y a la cultura. La idea de progreso también pasa a las artes. El máximo exponente de esta visión global de la sociedad lo constituyó la Revolución Francesa (1789), modelo al que acuden los defensores de los movimientos radicales del siglo XIX como ejemplo –aunque frustrado– de sus aspiraciones para transformar el mundo. En ello coinciden con la práctica totalidad de los estudiosos del tema que sitúan en dicha revolución el origen de todas las teorías socialistas decimonónicas.

Ciertamente, los procesos de cambio social conllevan a menudo crisis profundas en el ámbito artístico, dirigidas a

convertir el arte en algo popular y útil para toda la humanidad. Los filósofos del siglo dieciocho que pretendían una reforma de la sociedad –pacífica eso sí– a través del racionalismo influirán en los socialistas utópicos –a caballo entre el XVIII y el XIX–, cuyos máximos representantes son Saint–Simon y Fourier, predecesores a su vez de dos corrientes ideológicas fundamentales para el desarrollo del movimiento obrero y de las estéticas sociológicas: el marxismo y el anarquismo respectivamente. Saint–Simon y sus seguidores influirán más en Marx, y Fourier lo hará sobre Proudhon y Bakunin.

Las primeras reflexiones en la línea de las estéticas sociológicas aparecen en los textos de D. Diderot¹⁹ que, por otra parte, también adelantó la concepción romántica de genio, pero lo que nos interesa destacar aquí son sus opiniones acerca del valor social del arte:

“El tipo de pintura que más admiraba, y sobre el cual escribié mucho, fue el realismo moralizador y prerromántico de Greuze.

A tal arte consideraba Diderot socialmente útil, porque, como representación literal y contemporánea de la vida cotidiana de la gente común, podía ser

19 Diderot expuso sus opiniones al respecto en varios de los artículos que escribió para la Enciclopedia, entre los que se encontraba Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de, lo bello (1752), del que existe versión castellana en Aguilar, Madrid, 1973

comprendido por todos y porque educaba impartiendo una lección moral”²⁰.

Esta pretensión de acercar el arte al pueblo y la insistencia en su carácter didáctico, será una de las constantes de la estética anarquista al igual que la noción de realismo, suscrita por Diderot, será utilizada por los partidarios del arte social, en la medida que estiman que es la que mejor refleja los problemas del entorno y puede ser comprendida por las personas no instruidas.

Todavía influirán más las ideas de J.J. Rousseau en la prefiguración de las teorías sociales del arte, al subrayar, por un lado, que el medio en el que el hombre se desenvuelve condiciona su desarrollo y, por otro, que las sociedades de la Antigüedad –enraizadas en la naturaleza– constituían el paradigma al que deberían acudir las del futuro si querían salir del marasmo en el que habían caído.

El progreso, según él, ha de fundamentarse en una mejor educación en un medio social distinto, propiciando así una mayor libertad y el desarrollo del talento y el genio individuales, lo cual hará que sus planteamientos sean recogidos por los distintos movimientos radicales y por el Romanticismo, en cuanto supone una exaltación del

20 D.D. EGBERT. El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del 68. (1969). Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, págs. 47, 48.

individuo, que este último defenderá con mayor vehemencia aún. Su interés en concebir la sociedad como un organismo –compartido con Diderot y tomado de Vico y Winckelmann– es coherente con lo propuesto por los teóricos revolucionarios al postular que el cambio debe afectar a todas las partes de ese organismo. Por ello, el arte ocupa en sus teorizaciones un lugar si no primordial, al menos en pie de igualdad con otros productos culturales (ciencia, técnica, etc.) de modo que se verá afectado por los cambios producidos, a la vez que podrá incidir en ellos.

También es lógico que las teorías sociales del arte se apropiaran de estas ideas, entendiendo las obras como organismos con una vida propia, haciendo suya también la concepción originariamente rousseauniana de democracia popular:

“Para ellos (muchos radicales sociales y artísticos) sólo una obra orgánica de arte podía ser buen arte. De las ideas relacionadas del organismo social y de la democracia masiva, pudo surgir y surgió la creencia de que para ser democrático el buen arte debía ser dirigido a las masas, debía ser socialmente útil, socialmente funcional, y con ese objeto debía ser comprensible para todos los integrantes de la sociedad²¹.

De todos modos, para Rousseau, como para otros

21 Ibid., pág. 33.

pensadores radicales, la naturaleza es superior al arte y esto se explica a través de una concepción más global, según la cual el estado de naturaleza como modelo ideal –real o no– es superior al de civilización, o, dicho de otro modo, a medida que las sociedades humanas se han ido desarrollando, han ido corrompiéndose y han promovido un arte al servicio de unos intereses determinados cuya única meta es el lujo.

“La primera fuente del mal es la desigualdad; de esa desigualdad provienen las riquezas (...). De las riquezas nacen el lujo y la ociosidad, del lujo provienen las bellas artes, y de la ociosidad, las ciencias. En ningún tiempo fueron las riquezas patrimonio de los sabios. En eso es precisamente en lo que radica el mayor mal; los ricos y los sabios sólo sirven para corromperse naturalmente”²².

22 J.J. ROUSSEAU. Discurso sobre las ciencias y las artes (1750). Ed. Aguilar, 3 edición, Madrid, 1974, pág. 103. El contexto en el que fue escrito el Discurso –mitad del siglo XVIII– está impregnado por el movimiento de apología de los pueblos salvajes “no corrompidos por lo que se llama civilización”, llevando a la categoría de dogma el mito de la ignorancia inocente. Aquí estaría la raíz de su anarquismo: el hombre en estado de naturaleza es fundamentalmente bueno y existe una relación inversa entre conocimiento y bondad, las ciencias y las artes sólo podrán desarrollarse a expensas de la virtud”. La aparente incoherencia –advertida por el autor de la Introducción de criticar la civilización y hacerlo desde la atalaya del hombre educado, es contestada por el propio Rousseau en las páginas 88 y ss.

Rousseau había comenzado su *Discurso*, premiado por la Academia de Dijon, preguntándose precisamente por los efectos producidos en las costumbres por el arte “depurado”, típico de la sociedad de su tiempo y de cualquier otra época civilizada y la respuesta es –dice– “la que corresponde a un hombre honrado”: No. Los artistas sólo buscan el favor del público y son capaces de renunciar a su propio talento con tal de lograrlo; por eso el gusto se pervierte, al negarse los creadores a su perfeccionamiento. El mismo hecho de que los gobernantes protejan el cultivo del arte y de la ciencia le parece sospechoso y explicable a la vez: es una forma de mantener “ocupados” y “entretenidos” a los hombres en asuntos tan triviales que les inhiben de luchar por ser libres:

“Mientras que el gobierno y las leyes proveen a la seguridad y el bienestar de los hombres reunidos, las ciencias, las letras y las artes, menos despóticos y más potentes acaso, tienden guirnaldas de flores sobre las cadenas de hierro de que están cargados, sofocan en ellos el sentimiento de esa libertad original para la que parecían haber nacido, les hacen amar su esclavitud y forman con ello lo que se llama “pueblos civilizados”. La necesidad creó los tiranos, las ciencias y las artes los han consolidado”.²³

Consecuentemente, no rechaza el arte en, su totalidad

23 Ibid., pág. 31.

pero sí las bellas artes que, junto con la ciencia, son causa de la decadencia de las naciones, y apoya a las artes útiles, que cumplen funciones sociales. Aunque no es partidario de la revolución, “casi tan de temer como el mal que pudiese curar”, la considera casi inevitable, dada la injusticia sobre la que se asienta la sociedad contemporánea y propone que el hombre, en cuanto ser moral, recupere las riendas de su destino.

Al igual que en Diderot, junto a la idea del organismo social están en germen en él los postulados del individualismo romántico. El contrato social no sólo afirma la importancia de la unión entre los miembros de la sociedad –siempre que ésta se constituya libremente–, sino que concede un gran valor a los individuos en cuanto tales. No obstante, este último punto resulta algo ambiguo en la exposición de Rousseau y ello contribuirá a que socialistas, comunistas o anarquistas le juzguen favorable o desfavorablemente según los aspectos que subrayen.

“Había de ser simultáneamente una fuente mayor para la glorificación romántica de la sociedad o del Estado (la primera conducente al socialismo y al comunismo, la segunda a veces a un tipo de totalitarismo) y para la de un individuo romántico (conducente en parte al anarquismo moderno con el apoyo del liberalismo *laissez faire*).

En consecuencia, estas opiniones divergentes podían

derivar a valorar primordialmente una obra de arte por ser la creación impar de un organismo singular, el artista que la produjo, o en lugar de ello por lo que pudiera contribuir al progreso de un organismo social más amplio, fuera el Estado, una clase, o la sociedad humana en su conjunto, a cuyo bienestar el artista debía subordinar su individualidad”²⁴.

Es evidente que estas divergencias –en lo que se refiere al anarquismo– constituyen un precedente muy significativo de las posturas que se enfrentarán en su interior, en especial el anarquismo individualista y el que postula un arte enraizado en la sociedad, que sufrirán tensiones y crisis en ningún modo resueltas con el paso del tiempo.

La Revolución Francesa recoge y amplía los postulados de Diderot y Rousseau, especialmente las nociones de democracia y sociedad, concebida ésta como un todo orgánico y, a partir de ella se desarrollarán –como apunta

24 D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 34. En realidad, los anarquistas mantienen una actitud ambivalente respecto al pensamiento rousseauiano –odi et amo, como dice Arvon– mezcla de admiración y rechazo: admiran al autor de Emilio (1762), como modelo pedagógico que en cierta manera prefigura el anarquista, pero atacan al autor de El Contrato Social (1762), padre, según ellos, del Estado centralizador. (Véase, H. ARVON, El anarquismo en el siglo XX. Ed. Taurus. Madrid., 1979, pág. 161). La sociedad natural preconizada por los libertarios tampoco tiene mucho que ver con las ideas de Rousseau, pues el mismo término “contrato” implica renuncia parcial a los derechos individuales, aunque sí compartan su alabanza de la vida campesina y en estrecha relación con la Naturaleza.

Kropotkin– los movimientos socialista, anarquista y comunista que son, según él, “por igual los herederos de la tradición revolucionaria francesa”. El que los anarquistas se declaren hijos de este movimiento revolucionario, no quiere decir que sus fines y resultados se correspondieran exactamente con los postulados ácratas, a no ser por “el detalle de que aquélla inició (...) la creencia en la posibilidad de consumir con éxito movimientos de rebeldía”, como señala muy bien Joll (25) y, en nuestra opinión, si se trata de encontrar una situación identificable con el espíritu anarquista, será mucho más apropiada la Commune parisina de 1871.

Esta visión de la sociedad como un todo orgánico y en especial el individualismo artístico –basado en el ideal de libertad creadora– propugnado por los teóricos, han hecho que los artistas participaran, directa o indirectamente, en los sucesivos acontecimientos revolucionarios (David fue el artista de la Revolución Francesa como Courbet se erigirá en protagonista de la Commune de 1871). Dicha participación puede significar que se sintieran implicados en cuanto seres humanos –dispuestos a defender una sociedad más justa– y/o como creadores, necesitados simplemente de cauces más amplios para expresar sus concepciones artísticas renovadoras. No es casual que el término vanguardia se traslade de un campo al otro con idéntico significado: anticipación en el terreno social o artístico a los cambios que el entorno está necesitando, pese a las trabas que se les

puedan poner desde posiciones más conservadoras (el realismo, en su momento, fue un movimiento de vanguardia como reacción contra el academicismo y el clasicismo imperantes en la época) y, en casi todas las fases de transformación social en la historia, aparecen sociedades o consejos revolucionarios de artistas que tratan de contribuir a la consolidación de tales revoluciones, al mismo tiempo que rompen con la cultura oficial.

Tal como comentamos anteriormente, los primeros socialistas utópicos, Saint-Simon y Fourier, darán la pauta –por la atención que uno y otro prestaron a las artes– al desarrollo de dos corrientes fundamentales dentro de las estéticas sociológicas: la marxista y la anarquista que ejercerán gran influencia en el mundo artístico. Su atractivo para artistas y críticos, procede tanto de sus postulados progresistas en torno a la sociedad como de su negación de los valores burgueses, los cuales entran en colisión con los afanes de novedad en el terreno artístico que aquéllos muestran.

En definitiva, son las denominadas vanguardias artísticas las que simpatizan con los movimientos revolucionarios:

“Así el vanguardismo en las artes pareció marchar junto al radicalismo social, así como con el liberalismo político y el individualismo romántico porque todos ellos se oponían al espíritu conformista y a los valores de la burguesía. Como integrantes de la vanguardia, muchos

entre los más talentosos de tales artistas radicales iniciaron el camino hacia los diversos movimientos artísticos modernos de finales del siglo XIX y principios del XX”²⁵.

Una vez establecida la comunidad de origen existente entre las diversas teorías sociológicas del arte –que inician su expansión en el siglo diecinueve– pasaremos a analizar brevemente las aportaciones de Saint-Simon y Fourier, cuya influencia todas comparten, para diferenciar a continuación una serie de corrientes, en base a los elementos predominantes en cada una de ellas.

Su preocupación fundamental es tratar de superar el orden social imperante, cuya eliminación supondría, al mismo tiempo, la aparición de uno nuevo, y en dichos proyectos, siempre hay un lugar para las cuestiones estéticas.

No olvidemos su fe en el progreso, así como su concepción orgánica de la sociedad –siguiendo a Diderot y Rousseau– y que ese intento de reestructuración del todo reserva a los

25 J. JOLL. Los anarquistas (1964). Ed. Grijalbo. Barcelona, 1968. Consagra un capítulo al mito de la revolución en el que explica las características que justifican las apreciaciones de anarquistas y comunistas respecto a la semejanza entre la Revolución Francesa y sus propios movimientos (págs. 34–51)– Por otro lado, también es muy interesante su hipótesis en relación a otra fuente originaria del anarquismo: las sectas heréticas (ver pág. 11 y ss.).

artistas “una misión propagandística como corifeos de las nuevas ideas y del orden positivo, así como la de exaltar el trabajo, la industria y la ciencia”²⁶.

Tanto saintsimonianos como fourieristas, otorgan una función social al artista –subordinando su labor a los intereses sociales o convirtiéndole en personaje destacado de esa armonía soñada, asociado a otras fuerzas productivas; los seguidores de Fourier en especial, también señalan el papel educativo del arte y la necesidad de que sea realista, puntos todos ellos que asumirán –además de incorporar otras cuestiones– las estéticas sociológicas.

Saint-Simon que, en principio, consideraba que el artista debía limitarse a popularizar las ideas de los hombres de ciencia, pasará posteriormente a concederle un lugar preeminente en la sociedad –junto a científicos, industriales y artesanos– los únicos hombres cuyo trabajo es valioso, puesto que contribuyen al bienestar de sus semejantes, algo que los políticos son incapaces de hacer. Introduce así las nociones de vanguardia artística y social, de importantes consecuencias para el arte y el radicalismo social ulteriores. Hacia 1821 dudaba de las posibilidades del arte para influir en el entorno, e incluso de la existencia de un arte “noble”, sin que se reformara totalmente la sociedad, llegando a plantearse esta última como tarea prioritaria –y hasta

26 D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 123. Para una mayor matización del término vanguardia, ver también S. MARCHAN, Op.cit., pág. 263.

exclusiva– por lo que proponía dedicar todos los esfuerzos a ello:

“Mi intención, es preparar a todos los sabios y artistas cuyo espíritu es susceptible de elevarse a consideraciones filosóficas, para suspender sus trabajos relativos al perfeccionamiento de las ciencias o las bellas artes particulares, para entregarse a la organización de un sistema moral y político suficientemente claro y positivo para que los gobernantes se encuentren forzados a seguirlo, lo mismo que los gobernados (...). El fin directo de mi empresa es mejorar hasta donde sea posible la suerte de la clase que no dispone de otros medios de existencia que el trabajo de sus brazos, mi meta es mejorar la suerte de esta clase no sólo en Francia sino... en el mundo entero”²⁷.

Más adelante define al artista como el hombre de imaginación, incluyendo en dicho término a todos los “maestros morales” y que abarcaría a un tiempo “las obras del pintor, el músico, el poeta, el literato, en una palabra, todo lo que tenga a la sensación por su objeto”.

En un diálogo adicional de *Opinions litteraires, philosophiques et industrielles* (1825), entre un científico y un artista, afirma este último:

27 H.A. NEEDHAM. Op.cit., pág. 58.

“Somos nosotros, los artistas, quienes serviremos a vosotros de vanguardia: el poder de las artes es en verdad más inmediato y más rápido; cuando deseamos difundir nuevas ideas entre los hombres, las inscribimos en el mármol o en la tela; (...) y de esa manera, sobre todas las otras, ejercemos una influencia eléctrica y victoriosa, (...) y si hoy nuestro papel parece nulo o cuando menos secundario, lo que falta a las artes es aquello que resulta esencial para su energía y para su éxito, es decir, un impulso común y una idea general”²⁸.

Su contribución en el ámbito de la reflexión estética es importante en diversos aspectos: a partir de ella, el arte se estudiará habitualmente partiendo del contexto social; sus ideas influirán en literatos como V. Hugo o Carlyle, y también en el fundador de la Sociología, A. Comte, pero, sobre todo, es el marxismo quien recogerá su concepción de vanguardia sociopolítica y, aunque no acepte a los artistas como integrantes de ella, sí que asumirá sus planteamientos acerca de la utilidad social del arte.

La diferencia fundamental entre saint-simonianos y fourieristas estriba en que para conseguir esa nueva sociedad –que unos y otros ambicionan–, los primeros pretenden valerse de una élite –vanguardia social y artística– mientras los segundos parten de principios igualitarios que, unidos a la base individualista del

28 D–D. EGBERT. Op.cit., págs. 125–126.

pensamiento de Fourier, convierten a éste en antecedente inmediato del anarquismo, antes que del marxismo, por más que sea citado en el *Manifiesto Comunista* (1848), de Marx y Engels como precursor de ambos, junto a Saint-Simon, Owen o Cabet, cuyos postulados, válidos en un momento dado, devienen utópicos e incluso reaccionarios porque se niegan a emprender cualquier tipo de acción revolucionaria para conseguir sus objetivos

El fracaso de las experiencias llevadas a cabo por estos socialistas utópicos es lógico, al no reconocer la existencia de la lucha de clases y esto se acentúa en el caso de sus epígonos, cuando el proletariado ya está perfectamente definido.

“He aquí por qué si en muchos aspectos los autores de esos sistemas eran revolucionarios, las sectas formadas por sus discípulos son siempre reaccionarias, pues se aferran a las viejas concepciones de sus maestros, a pesar del ulterior desarrollo histórico del proletariado. Buscan, pues, y en eso son consecuentes, embotar la lucha de clases y conciliar los antagonismos. Continúan soñando con la experimentación de sus utopías sociales; con establecer falansterios aislados, crear colonias interiores en sus países o fundar una pequeña Icaria (...). Y para la construcción de todos estos castillos en el aire se ven forzados a apelar a la filantropía de los corazones y de los bolsillos burgueses. Poco a poco van cayendo en

la categoría de los socialistas reaccionarios o conservadores (...) y sólo se distinguen de ellos por una pedantería más sistemática y una fe supersticiosa y fanática en la eficacia milagrosa de su ciencia social”²⁹.

Cierto que todos ellos suscriben la idea de unidad orgánica referida a la sociedad, pero ésta ofrece matices peculiares en cada caso.

Para Saint-Simon la sociedad no es “una mera aglomeración de seres vivientes” sino “una verdadera máquina organizada en la que todas las partes contribuyen de manera diferente a la marcha del conjunto”³⁰ y Fourier –que podrá estar de acuerdo con tal aseveración– introduce la noción de falange, haciendo hincapié en determinados aspectos organizativos: el carácter voluntario de las pequeñas comunidades formadas, con vistas a la felicidad de los hombres, en las que el trabajo se distribuirá racionalmente y donde el arte se erigirá en componente indispensable de la vida social:

“Cada falange (nombre obviamente ideado para sugerir una solidaridad social) habrá de tener por tanto un sistema completo (...) de las siete funciones industriales identificadas por Fourier como trabajo

29 MARX y ENGELS. Manifiesto comunista, en Obras escogidas (2 tomos). Akal editor, 1975, T. I, pág. 53.

30 H.A. NEEDHAM. Op.cit., pág. 56.

doméstico, trabajo agrícola, trabajo comercial, trabajo educativo, estudio y utilización de las ciencias y, séptimo y último, estudio y utilización de las artes”³¹.

Fourier sustenta opiniones aparentemente contradictorias pero dirigidas, en cualquier caso, a cuestionar la sociedad de su tiempo –la civilización como la denomina al igual que Rousseau– postulando un nuevo orden social, apoyado en la armonía y la cooperación entre los hombres que, junto a su estimación por el individuo le convirtieron en un personaje muy atractivo para los libertarios.

El radicalismo de las ideas fourieristas afecta no sólo al Estado o a las instituciones políticas sino a la propia cotidianidad “a todos los actos de la vida, que deben ser guiados ahora por la pasión amorosa”³²; sus teorías se basan precisamente en la armonía de las pasiones, a las que define como facultades activas del alma, presentes en ese mundo que imagina, oponiendo Armonía –nombre que da a la sociedad futura– a Civilización.

El concepto de armonía –vinculado a su creencia en la unidad universal, de claras raíces neoplatónicas– alcanza en Fourier a todo el cosmos y le conduce al establecimiento de

31 D.D. EGBERT. *Op.cit.*, págs. 137, 138.

32 A.MONCLUS. *El pensamiento utópico contemporáneo*. Ediciones CEAC, S.A. Barcelona, 1981, pág. 43.

analogías universales, concepción en la que se interrelacionan colores, sonidos, curvas, pasiones y derechos. Dichas analogías (*correspondances*, las denominará Baudelaire) serán defendidas también por el romanticismo y el simbolismo –aunque éstos no incluyeran tan claramente elementos ajenos al arte– y también encontramos en ellas un precedente de la idea de síntesis de las artes que desarrollará Wagner, muy cercano en determinados momentos al pensamiento ácrata.

“En todo caso, el interés por relacionar entre sí a la armonía de colores, la armonía musical y la armonía social, que fuera una parte tan importante de la doctrina de Fourier, podría ser vista antes o después en la teoría artística de otros radicales: sociales, artísticos, o ambos”³³.

En su teoría del arte –dedicada fundamentalmente a la arquitectura– revela su interés por un arte utilitario como la posibilidad de que este tenga en cuenta las necesidades del pueblo, dos características primordiales de la estética libertaria.

En las *Cités ouvrières: Des modifications á introduire dans l'Architecture des Villes* (aparecida en 1849), con su crítica a la manera de construir las ciudades, es de los primeros en evidenciar el caos arquitectónico urbano, uno de cuyos

33 D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 137.

fallos principales es, en su opinión, la falta de criterios estéticos, que satisfagan el sentido de la vista.

En esta obra –consagrada al problema de la vivienda obrera y donde nos da una descripción utópica de la ciudad del porvenir– insiste en que la belleza es esencial en nuestras vidas y, por tanto, no debe descuidarse este aspecto que constituye “la satisfacción de uno de los deseos fundamentales del hombre”³⁴.

Los efectos sociales de las innovaciones que propone serían: primero, ayudar a atenuar las distancias entre las clases ricas y pobres, embelleciendo las viviendas de estas últimas, desarrollando así su sensibilidad espiritual; y segundo, a nivel económico, las reglas arquitectónicas que promueve, profundizarían en el desarrollo de la vida comunal, idea con la que pone de manifiesto su simpatía por las formas de organización social típicas de la Edad Media, que los anarquistas también añorarán.

En definitiva, se trataría de enlazar lo bello y lo útil (arte y artesanía) con un único objetivo: el bienestar de todos los miembros de la sociedad. Estas son las conclusiones a las que llega:

“Los ricos sólo lo son a medias, mientras el pueblo sea pobre; si quisieran calcular lo que les cuesta la pobreza

34 H.A. NEEDHAM. Op.cit., pág. 85.

del pueblo, de cuántos placeres y lazos se privan por dicha pobreza, verían que el verdadero amigo de los ricos será el que encuentre el medio para llevar al pueblo a la holgura gradual y relativa (...). Si únicamente se hace lo útil para el pueblo, éste continuará siendo enemigo de los grandes y los grandes seguirán sin reconciliarse con él; la duplicidad social o discordia esencial de las clases continuará reinando, faltará el Garantismo de unidad que sólo puede nacer de un orden donde el pueblo, gozando de lo útil y lo agradable, se convierta por esta razón en agradable y útil para los ricos”³⁵.

4.- Corrientes principales. Características.

Podemos distinguir, *grosso modo*, diferentes orientaciones en las estéticas sociológicas decimonónicas, cuyas repercusiones alcanzan a las teorías contemporáneas que se han desarrollado siguiendo los postulados iniciales de las que les precedieron, aunque, por supuesto, sus aportaciones varíen en función del contexto en el que surgen y la impronta personal de aquéllos que las sustentan. Mencionaremos sus representantes más significativos.

Influidos por el Positivismo de manera directa se

35 Ibid., pág. 87.

encuentran H. Taine (1828–1893) al que sucederán J.M. Guyau (1854–1888) y, más adelante, Ch. Lalo (1877–1953) y P. Francastel (1900–1970).

Posturas más o menos comprometidas que subrayan aspectos socialistas: W. Morris (1854–1896) y J. Ruskin (1819–1900), ambos vinculados al movimiento prerrafaelista en Inglaterra. Basándose en las observaciones de K. Marx (1818–1883) y F. Engels (1820–1895) relativas al arte, éste se desarrolla –hasta adquirir enorme relevancia en el siglo XX– la estética marxista: J. Plejanov (1856–1918), G. Lukács (1885–1971), O. della Volpe (1895–1968), y un largo etcétera, sin que debamos olvidar la contribución de Lenin (1870–1924) y Trotski (1879–1940).

Desde supuestos anarquistas elaboran sus teorizaciones: P.J. Proudhon (1809–1865), Tolstoi (1828–1910) y posteriormente R. Rucker (1873–1958); también hay que mencionar a M. Bakunin (1814–1876) y P. Kropotkin (1842–1921), aunque estos últimos no tengan estudios específicos relacionados con la materia³⁶.

Hay que tener en cuenta que la crítica al sistema capitalista existente en tales teorías, no siempre se realiza

36 Esta división la hemos tomado de R. DE LA CALLE, *El Hecho Artístico*. Dep. de EstétzL ca, Universidad de Valencia, 1978–79, págs. 41, 42. A dicha clasificación podría añadirse una nueva corriente, la anarco–marxista, cuyos representantes –G. Sorel y E. Berth– participan de los rasgos de c) y d).

desde supuestos progresistas (en Owen y Sismondi se observan rasgos reaccionarios) y abordan el problema desde una doble vertiente:

Un proceso reflexivo a nivel teórico, referido a la vinculación arte/vida social, que da origen precisamente a este enfoque sociológico del hecho artístico.

Un proceso de concienciación en la praxis artística, que vincula la actividad creadora a su entorno, y a través del cual los artistas se cuestionan su propio quehacer.

Aquí la lista se haría interminable: Shelley, Wagner, Courbet, Wilde, Hugo, Pissarro...

Por otro lado, el problema sociológico del arte no es nuevo –recordemos a Platón y su insistencia en la responsabilidad del artista– pero lo que caracteriza al siglo XIX es que, a partir de entonces, la reflexión se orienta hacia el cuestionamiento explícito de la labor del hombre –en cuanto “constructor de artefactos” con unas determinadas condiciones técnico–banáusicas– y el papel a desempeñar por el producto de esa acción –los objetos artísticos– dentro del contexto social en que se dan.

En dicha apreciación coinciden teóricos y artistas, planteándose múltiples interrogantes: ¿existe una influencia recíproca arte/sociedad? ¿cómo se establece en las diferentes artes? ¿hasta qué punto aquélla es suficiente

para explicar los fenómenos artísticos? ¿Radica el valor de una obra exclusivamente en ser reflejo de una determinada concepción socio-política?

A este tipo de preguntas intentarán responder las diferentes corrientes sociológicas del arte que hemos señalado, pero nosotros atenderemos básicamente a la estética anarquista, refiriéndonos al resto en la medida en que siempre existen “contaminaciones” y controversias.

Sintetizaremos a continuación las características que comparten y que podrían resumirse en los siguientes puntos:

a) Consideración del arte como un medio al servicio de un fin extraartístico –moral, religioso o social–. No obstante, conviene advertir que, por ejemplo, la estética marxista acentúa más el aspecto social –y en concreto la dependencia de la base económica– en la producción artística, mientras la estética anarquista se preocupa de señalar el componente ético y subraya el rol que juega el individuo creador.

El arte se convierte así en instrumento destinado a favorecer el cambio social, con lo cual el grado de compromiso del artista pasa a ser algo esencial.

b) Consecuentemente, son estéticas en las que los valores de contenido (materia-sujeto, tema de la obra) prevalecen

sobre los formales, con todo lo que ello entraña de oposición al arte por el arte, que se dirige fundamentalmente a la renovación de las formas artísticas y conduce a la aparición de un arte elitista, totalmente desconectado de las masas.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que las clasificaciones no son tajantes, pues los partidarios del arte por el arte no siempre están exentos de preocupaciones sociales, aunque insistan normalmente en la necesidad de mantener deslindados ambos campos.

c) En cuanto a su adscripción a una determinada poética, puede decirse que se declaran partidarios del realismo, con diversas matizaciones, hasta el punto de permitirles admitir –como sucede con la corriente anarquista– manifestaciones artísticas muy alejadas de la concepción tradicional de realismo.

d) Otro rasgo típico de la mayoría de estas estéticas es la influencia que ejercen sobre los artistas del momento, reflejada de dos modos: bien en el tratamiento otorgado a sus respectivas artes –llevando adelante una praxis artística de claras connotaciones sociales– o/y elaborando sus propios planteamientos teóricos, que dan cuenta de su opinión tanto respecto a las cuestiones que les afectan más directamente (la creación en cuanto tal) como problemas de índole más amplia, relativos al funcionamiento del arte en la sociedad.

e) Por último, todas ellas se inscriben –salvo concretas aportaciones de la estética marxista– en las denominadas “estéticas desde abajo”, basadas en la inducción y tendentes a describir y explicar los fenómenos artísticos concretos, evitando la mera especulación y las construcciones teóricas globalizadoras³⁷.

37 La estética marxista en realidad ha acabado por constituir un sector aparte por la cantidad de aportaciones que se han hecho a la misma, algunas de las cuales podrían ubicarse entre las “estéticas desde arriba” (R. de la Calle, op.cit., pág. 42). Para un mayor conocimiento de los distintos métodos que pueden utilizarse en el ámbito de la Estética y la tendencia a asimilarlos con las corrientes investigadoras que se ocupan del problema del arte, ver R. DE LA CALLE. Lineamientos de Estética, Nau Llibres, Valencia, 1985, concretamente el capítulo titulado “Hacia una metodología de la investigación estética” (págs. 351–357)

III. ESTÉTICA ANARQUISTA

El arte como aventura colectiva

1.- Características fundamentales.

El objetivo principal de este apartado es acotar las características diferenciales de este enfoque sociológico del arte –la estética anarquista–, habida cuenta de que ya hemos señalado brevemente que comparte muchos rasgos con las demás corrientes interesadas por las relaciones entre arte y sociedad.

Lo primero que llama la atención es la importancia otorgada por los libertarios a la cultura –y al arte en particular– como instrumento esencial en la liberación del ser humano. Sus críticas a la sociedad incluyen el rechazo de sus manifestaciones artísticas y, por tanto, sus propuestas en torno al mundo futuro contemplan siempre la

posibilidad de una vida en la que el arte ocupe un lugar fundamental. Así como existen diversas orientaciones dentro del pensamiento anarquista a nivel global, lo mismo sucede en el ámbito de la Estética: la heterogeneidad típica del anarquismo, también se traslada al terreno del arte, por lo que es imposible hablar de la Estética anarquista. Este es el reto que se nos plantea y tal vez resulte una imprudencia por nuestra parte el aceptarlo. No obstante, quizá constituya uno de sus mayores atractivos junto a ese “utopismo” romántico que suele acompañar a todas las doctrinas que no han tenido ocasión de realizarse, aunque precisamente por ello, permiten mantener aún la esperanza de ser puestas en práctica confiando que incumplan la máxima bretoniana según la cual “todas las ideas que triunfan corren a su perdición”.

Un segundo aspecto –que se entrelaza con el anterior– es la conexión que establecen entre Estética y Ética, En todas sus reflexiones en torno a cuestiones artísticas –con independencia de que postulen un arte puro (los menos) o un arte al servicio de determinados ideales (la mayoría)– subyace la necesidad o no de que incluyan una dimensión ética junto a los valores artísticos propiamente dichos. Es decir, estiman que el reino de la moral también forma parte del mundo del arte y el artista, “un hombre como los demás”, no puede vivir de espaldas a su entorno ni a la obligación de luchar por transformarlo. Quizás la palabra clave sea “creación”: creación de una sociedad nueva,

creación de un arte también nuevo para esa sociedad, revoluciones ambas que todavía están por hacerse.

No nos estamos alejando del tema. Durante siglos se nos ha querido convencer de que la transformación de la sociedad y de los individuos pertenecía al campo de la política y, por el contrario, gozaban de una reputación no política todas las acciones que no obedecen a un plan previamente concebido –es decir que no parten de un esquema preexistente– tal como puedan serlo los fenómenos artísticos. Son palabras de Revault d'Allones –sugeridas por la explosión creativa que significó mayo del 68– y que cualquier libertario haría suyas:

“El mundo será pequeño y deslucido para quien lo considere inmutable, será fascinante y fecundo para quien sepa imponer el espíritu creador (...)

Por tanto, cabe esperar de la estética así entendida, el esbozo de una ética que rebase ampliamente los dominios del arte. Toda sociedad funciona y se mantiene por un terrorismo que presentan sus instituciones, sus costumbres, sus valores, como únicos o superiores, necesarios o inmutables, que definen la vida mediante reglas, fuera de las cuales no hay más que caos y vacío. No obstante, la irreemplazable lección de la creación artística consiste en mostrar que en todo momento fue posible que surgiera, a pesar de las diversas presiones tendentes a mantener el orden establecido, algo inédito

y sin embargo viable (...). Sucede que el conocimiento de la creación artística nos reclama con todas sus fuerzas, y esa referencia no es una simple analogía, pues concierne, si sabemos asimilarla, al hombre entero”³⁸.

La cita es extensa, pero valía la pena. Si se le quiere llamar utopía a esto, de acuerdo, pero reconozcamos que si bien nos movemos en el campo de lo irreal, también lo estamos haciendo en el de lo posible. De aquellos teóricos y artistas que en el siglo XIX –cuando ser anarquista significaba apostar por un futuro mejor– creyeron en ese mundo utópico y trataron de convertirlo en realidad, vamos a ocuparnos ahora, también de algunos que, aisladamente, siguieron haciéndolo en este siglo XX.

a) Antiautoritarismo.

La estética anarquista pone de manifiesto, en primer lugar, una sensibilidad antiautoritaria, que se traduce en el rechazo de cualquier regla o imposición que puede coartar la libertad, tanto en materia de arte como en materia social, proponiendo a su vez una nueva forma de entender ambas:

“La fe revolucionaria anarquista hace que se apoyen los puntos de vista sobre la evolución del arte en la existencia de una sociedad antiautoritaria, condenando

38 O. REVAULT DALLONES. Creación artística y promesas de libertad. (1973) Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977, págs. 33, 36.

todo canon, tanto estético como ideológico, como político, para encasillar el arte. Se pretende una renovación de la vida estética de la humanidad, partiendo precisamente de un enfoque pluralista del arte. La centralización, manifestada en el poder social, político o estético, es destructora y anticreativa, pues elige como valor fundamental la uniformidad”³⁹.

Las últimas palabras nos sirven para identificar a uno de los mayores enemigos de la creación y la libertad: el Estado centralizado moderno y, por extensión, todas las instituciones políticas que son quienes en mayor grado han contribuido a destruir cuanto de creativo hay en el ser humano. Uno de los que expresa de forma más radical su enfrentamiento con el poder estatal es R. Rocker, para quien la cultura está por encima de las nacionalidades y se engrandece a través del contacto entre los diversos pueblos y razas; ahí reside su fuerza, en que legisladores y gobernantes no pueden hacer nada contra su universalidad, ni contra la permanencia de sus conquistas y, por el contrario, las realizadas bajo cualquier forma de dominación política acaban desapareciendo. En este sentido la cultura es, esencialmente, revolucionaria.

En su recorrido histórico por las diferentes civilizaciones llega a la conclusión de que cultura y poder son términos

39 L. LITVAK. *Musa libertaria*. Antoni Bosch editor. Barcelona, 1981, pág. 296.

irreconciliables ya que sus objetivos son muy dispares: la una creativa, impulsora de formas y expresiones múltiples, el otro, estático y tendente a la uniformidad, se muestra estéril con sus afanes restrictivos. A medida que los pueblos han ido alcanzando su unidad (cita, entre otros, los ejemplos de España e Italia) la decadencia cultural es evidente, pues se produce un embotamiento de lo mejor que hay en el hombre –su capacidad creadora– que queda paralizada en aras de una presunta voluntad nacional. Escuchemos a Rocker:

“Los Estados no crean ninguna cultura, en cambio sucumben a menudo a formas superiores de cultura. Poder y cultura, en el más profundo sentido, son contradicciones insuperables; la fuerza de la una va siempre mano a mano con la debilidad de la otra. Un poderoso aparato de Estado es el mayor obstáculo a todo desenvolvimiento cultural. Allí donde mueren los Estados o es restringido a un mínimo su poder, es donde mejor prospera la cultura”⁴⁰.

40 R. ROCKER. Nacionalismo y cultura. Ed. América lee. Buenos Aires, 1954, pág. 71. Esta obra fue publicada por primera vez en versión inglesa en 1937 Inicialmente iba a aparecer en Berlín en 1933, pero la ascensión de Hitler al poder impidió que fuese así. El autor expresa precisamente su horror ante la imposición de una nueva teología, la que “aspira a entregar al Estado Nacional todo campo de actividad humana”, por ello se propone con su trabajo desenmascarar a tales teólogos y clarificar el significado del nacionalismo moderno así como sus relaciones con la cultura, (p. 13).

No es bastante con cuestionar la autoridad del aparato político y las formas burocráticas del poder, los anarquistas también condenan cualquier intento de marcar pautas a la creación desde el interior del propio quehacer artístico –bien sea a título individual o a través de un colectivo–, es decir, están contra la tiranía de aquellos artistas que pretendan orientar el camino a seguir por otros. Ya a partir de 1788, cuando W. Godwin se pregunta si la obra de arte no será, lo mismo que el Estado o la propiedad privada, una manifestación del dominio de unos cuantos privilegiados, está abriendo paso al desarrollo de una estética anarquista. Godwin, al igual que sus sucesores (Proudhon, Bakunin, Tolstoi) teme al “gran arte” porque constituye un peligro para la libre creatividad del hombre, de modo que su obra refleja “la obsesión de un arte dominador que impone su verdad o su falsedad... y el presentimiento de un arte nuevo” ⁴¹ . Godwin lleva tan lejos su defensa de la individualidad creadora, que las manifestaciones artísticas

41 A. RESZLER. La estética anarquista (1973). F.C.E. México, 1974, pág. 9. W. GODWIN expresaba estos temores en su obra más conocida, *An Enquiry Concerning the Principles of Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness* (1793), traducida al castellano como *Investigación acerca de la Justicia política*. Este ensayo, escrito bajo el impacto de la Revolución francesa, es, al parecer, la respuesta al conservador libro de E. BURKE, *Reflections on the Revolution in France* (1790), tal como afirma D.D. EGBERT en *El arte y la izquierda en Europa* (1969), ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981. Por otra parte hay que señalar el reconocimiento Unánime en considerar a Godwin iniciador de los primeros pasos del anarquismo moderno. Ver, por ejemplo, A. RESZLER, op.cit., págs. 9, 10 y EGBERT, op. cit., págs. 557-558.

de tipo colectivo (conciertos, teatros) le parecen deleznable, soñando incluso con su desaparición; el carácter repetitivo de la labor del intérprete representa la negación de la propia espontaneidad y de la imaginación; el teatro, además, supone “una absurda y malsana cooperación”, ya que frena las propias dotes creadoras, en lugar de fomentar su desenvolvimiento:

“Podemos realmente pensar que llegará el día en que los intérpretes dejarán simplemente de ejecutar composiciones ajenas... Toda repetición sistemática de las ideas de otros hombres, se nos antoja una añagaza en la que quedan retenidas por largo tiempo las operaciones de nuestra propia mente”⁴².

Con lo cual, apunta uno de los principios fundamentales de la estética anarquista: las posibilidades creativas de todos los individuos y la necesidad de poner los medios para llevarlas a cabo.

El antiautoritarismo subyacente a estos planteamientos, toma a veces otra dirección y pone en entredicho la cualificación o la legitimidad que asiste a los receptores de las obras para erigirse en poseedores de la “verdad” ar-

42 J JOLL, *Los anarquistas* (1984), ed. Grijalbo, Barcelona–México, 1988, pág. 28. Este autor también coincide en otorgar a Godwin el papel de precursor del pensamiento libertario pues “partiendo de los postulados dieciochescos elabora la más completa doctrina anarquista llevándola hasta sus últimas consecuencias” (pág. 26).

tística. Esta cuestión dará lugar a fricciones entre teóricos y artistas, al entrar en contradicción con otro de los postulados de la estética libertaria: la necesidad de un arte popular. Sin embargo, quienes se niegan a someterse al dictado de las masas en este terreno –como sucede con O. Wilde– defendiendo su independencia contra viento y marea, están convencidos de que éste es el mejor camino para el arte y para la propia sociedad. En su opinión, el ámbito artístico sería la única parcela de la vida en la que el hombre actúa con libertad, es decir, en la que puede desarrollar íntegramente su personalidad, su capacidad de invención; no tratemos pues de acabar con ella, sino todo lo contrario, ampliemos los límites de este islote excepcional hasta el infinito. O. Wilde también se rebela contra la intromisión de los que detentan el poder pero todavía le parecen más peligrosas las pretensiones “populistas”; lo que debe intentar el público es ponerse a la altura del artista, y esto se hace más urgente en artes como el teatro o la novela, que son accesibles a un gran número de personas.

“...cuándo una comunidad o una poderosa mayoría de ella, cuando un Gobierno, de la clase que sea, tratan de dictar al artista lo que tiene que hacer, el arte desaparece por completo (...). Una obra de arte es el resultado único de un temperamento único. Debe su belleza a que el autor es lo que es, y nada tiene que ver con el hecho de que “otros tengan necesidad de esto o

de aquello. El arte es la forma mas intensa de individualismo que ha conocido el mundo.

(...)

... el arte no debe intentar nunca ser popular. El público es quien debe intentar hacerse artista (...). El público se complace en insultar a los poetas por su individualismo, pero una vez que los ha insultado, los deja en paz. Cuando se trata de la novela y del teatro, géneros por los que el público se interesa, los resultados del ejercicio de la dictadura popular han sido absolutamente ridículos”

Los argumentos de este autor –que algunos de sus críticos parecen haber leído muy superficialmente– constituyen a nuestro entender una de las exposiciones más lúcidas de lo que podríamos denominar –permítasenos la licencia– individualismo “solidario”, y ello por varias razones: en primer lugar, porque a diferencia de otros individualistas, proclama la necesidad del socialismo: sólo con el triunfo de éste último, será posible que todos nos dediquemos a disfrutar de la belleza de las obras de arte y del mundo que nos rodea, lo cual, en las condiciones sociales de su tiempo, sólo está al alcance de unos cuantos; y, en segundo lugar, porque se atreve a enfrentarse con las corrientes socialistas del momento –fines del siglo XIX– que consideran al pueblo auténtico impulsor de los cambios que se han de producir. Pues bien, para Wilde, dadas las circunstancias existentes,

dicho pueblo es un verdadero estorbo y no comprende que se exija al artista lo que no se pide al científico o al filósofo –que no altere lo establecido– cuando precisamente uno de los motores del arte es la imaginación y la incorporación de nuevos temas y estilos. La actitud reaccionaria del público ante cualquier novedad procede de su falta de educación y sensibilidad, y realmente el mal arranca de la sociedad misma, sobre todo, “de ese ser monstruoso e ignorante que se llama Opinión Pública”, pues es evidente que el público puede mejorar y hacerse refinado, pero la Opinión Pública “es siempre imbécil”⁴³.

La amenaza del autoritarismo no queda conjurada con negarse a aceptar imposiciones políticas, artísticas o populares. Existe otro riesgo –mucho más sutil– al que es preciso hacer frente, y del que ni siquiera los anarquistas permanecen a salvo: la ciencia y, en especial, los que se erigen en sus administradores –convertidos en nueva casta sacerdotal– que han hecho de aquélla otra forma de esclavitud tanto o más nefasta que la creencia en Dios o la admisión del Estado. Bakunin es el que advierte este hecho, y su oposición visceral a cualquier tipo de autoridad, le conduce a rechazar la ola de “cientifismo” que invade su

43 O. WILDE. *El alma del hombre bajo el socialismo* (1881), Tusquets editores, Barcelona, 1975, págs. 55–58. Las tesis defendidas por este escritor, lógicamente serán compartidas con más frecuencia por otros artistas que por los teóricos del anarquismo, aunque reconozcan también que en muchos casos la falta de cultura constituye un handicap para el acercamiento del arte a las masas.

época. Él, que había situado arte y ciencia, conjuntamente en el tercer grado de la felicidad humana (precedidos por “primero morir luchando por la libertad” y “segundo, amor y amistad”), se revuelve contra esa ciencia que ha pasado de intentar liberar al hombre a convertirse en auténtica “teología” de la edad moderna.

En esa tendencia percibe la aparición de una aristocracia de nuevo cuño –la de los sabios– “que quieren ejercer sobre el pueblo un nuevo despotismo tan feroz como estéril”, y antes que dejarse gobernar por ellos, sería preferible vivir sin ciencia.

“El gobierno de la ciencia y de los hombres de ciencia, aunque se llamen positivistas, discípulos de Comte o discípulos de la escuela doctrinaria del comunismo alemán, no puede ser sino impotente, ridículo, inhumano y cruel (...). Se puede decir de los hombres de ciencia, lo que he dicho de los teólogos y de los metafísicos: no tiene sentido mi corazón para los hombres individuales y vivientes”⁴⁴.

Recogemos estas ideas de Bakunin que propone “la rebelión de la vida contra la ciencia, o más bien contra el gobierno de la ciencia” porque le sirve para establecer un paralelismo con el arte, –mucho más cerca de la vida–, pese a su carácter general también; la ciencia no puede

44 Ibid., pág. 45.

sustraerse a la abstracción, el arte sí que lo consigue mediante la utilización de subterfugios perfectamente lícitos, sin pretender en ningún momento dirigir nuestras vidas y en ese sentido, aventaja a aquélla.

“La ciencia no puede salir de la esfera de las abstracciones. Bajo este aspecto es infinitamente inferior al arte, el cual tampoco tiene propiamente que ver más que con los tipos generales y las situaciones generales, pero que por un artificio que le es propio, sabe encerrar en formas que aunque no sean vivas, en el sentido de vida real, no provocan menos en nuestra imaginación el sentimiento o el recuerdo de esa vida; individualiza en cierto modo los tipos y las situaciones que concibe y, por esas individualidades (...) que tiene el poder de crear, nos recuerda las individualidades vivientes, reales, que aparecen y desaparecen ante nuestros ojos. El arte es pues, en cierto modo, la vuelta de la abstracción a la vida. La ciencia es, al contrario, la inmolación perpetua de la vida fugitiva, pasajera, pero real, sobre el altar de las abstracciones eternas”⁴⁵.

45 M. BAKUNIN, Dios y el Estado (1882), Ediciones Júcar, 45^a ed., Madrid, 1979, pág. 95 Este texto, quizá el más famoso y celebrado de Bakunin, forma parte de otro más amplio, L'Empire Knouto-Germanique et la Révolution sociale. obra inacabada como su cede también conla anterior. Esta edición en castellano recoge únicamente el primero, junto a una larguísima nota al pie de una alusión a Rousseau con el título “Dios y el Estado: nota sobre Rousseau”. Incluye así-mismo una “Nota introductoria” de M. NETTLAU, biógrafo de Bakunin e historiador del anarquismo,

Para Tolstoi, la conexión entre arte y ciencia es esencial y aunque ésta se mueva en el campo del conocimiento, le asigna como misión específica, investigar aquellos dominios que posibiliten la existencia de una sociedad más justa, es decir, le exige igualmente un carácter “utilitario”.

En el último capítulo de *¿Qué es el arte?* (1898), expondrá a modo de conclusión:

“espero que mi pensamiento fundamental acerca de la falsa dirección que el arte de nuestra sociedad ha tomado y está siguiendo, sobre las razones de esto y el destino real del arte, sea correcto, y por lo tanto que mi obra no sea inútil.

Pero para (...) que el arte abandone realmente su falso camino (...) es necesario que otra actividad humana igualmente importante –la ciencia– sobre la que descansa el arte en dependencia íntima, abandone también el falso camino que, como el arte está siguiendo”⁴⁶.

además del prefacio a la primera edición francesa a cargo de CAEIERO y RECLUS, discípulos de Bakunin y primeros editores de esta obra, comenzada en 1870. Por último aparece un trabajo adicional: “De la naturaleza histórica del Estado: el principio del Estado”.

46 Ibid., pág. 96. Por su parte, Proudhon, reflexionando sobre las relaciones entre arte y ciencia, opina que el primero no puede prescindir de la segunda y aunque se le adelante y en ocasiones llegue a suplirla, le está prohibido “so pena de hacer el ridículo, ponerse en contradicción con ella”.

También condena la prepotencia de los científicos y su cacareada imparcialidad porque –lo mismo que los artistas– pertenecen a las clases superiores o están a su servicio y sus estudios van dirigidos a tratar de justificar el orden de cosas existente, con el fin de mantener sus privilegios, de modo que, para fundamentar la arbitraria selección de sus investigaciones, se ha ideado una teoría de la “ciencia por amor a la ciencia” muy similar a la del “arte por el arte”.

Su reticencia alcanza al mal uso que se hacía ya entonces de los avances tecnológicos –en función de los intereses de una minoría– que los maneja con fines no altruistas precisamente.

“Estamos encantados y muy orgullosos de que nuestra ciencia haga posible la utilización de la energía, de una cascada para hacerla funcionar en una fábrica o de haber excavado túneles a través de las montañas (...) pero la lástima es que hacemos que la fuerza de la cascada trabaje, no en beneficio de los trabajadores, sino para enriquecer a los capitalistas que producen artículos de lujo o instrumentos de guerra para destruir al propio hombre.

La misma dinamita con la que barrenamos las

El arte evoluciona mucho más rápidamente que la ciencia o la filosofía, pero ocupa un lugar secundario con respecto a éstas, gracias a las cuales es posible su progreso.

montañas para excavar túneles, la utilizamos para las guerras”⁴⁷.

Tolstoi deseará que aunque sólo fuera la décima parte de lo gastado en otros menesteres, se dedicara a combatir las enfermedades que asolaban a la humanidad, la miseria, el militarismo y todas las doctrinas “pseudocientíficas” empeñadas en mantener el *statu quo*.

El problema más grave radica en que los sentimientos transmitidos por el arte crecen sobre las bases proporcionadas por la ciencia; ahora bien, si la última sigue un camino equivocado ¿qué sustento puede ofrecer al arte? Este, para ser auténtico sólo cuenta con dos posibilidades: independizarse de la ciencia o partir de una ciencia no reconocida oficialmente, a no ser que la falsedad de la “ciencia por la ciencia” sea demostrada por los propios científicos y los conocimientos que poseemos pasen a un segundo plano, estudiándose en la medida en que contribuyan a la liberación de los seres humanos de cualquier tipo de engaños (religiosos, políticos y sociales) o

47 P.J. PROUDHON. Sobre el principio del arte y sobre su destinación social (1865) Ed. Aguilar. Buenos Aires, 1980, págs. 49–51 Este libro, inicialmente iba a ser un breve ensayo a favor del cuadro de G. Courbet –amigo. De Proudhon–. Regreso de la Conferencia (1863), lienzo anticlerical, rechazado por el Salón Oficial. Está dedicado –tras un recorrido por la historia del arte desde los egipcios hasta el siglo XIX– al campo pictórico, con algunas incursiones en la literatura y la arquitectura. Publicado pocos meses después de la muerte de su autor, al parecer fue completado por Courbet.

sirvan para promover el bienestar de todos los hombres y no de una sola clase.

Tolstoi piensa que la tarea que aguarda al arte es enorme:

“ayudado por la ciencia, guiado por la religión, esa cooperación pacífica del hombre que ahora es mantenida por medios externos –juzgados, policía, instituciones caritativas– (...) deberá obtenerse por medio de la actividad libre y alegre del hombre. El arte debería hacer que la violencia se dejase de lado”⁴⁸.

48 L. TOLSTOI. *What is Art?* (1898), versión inglesa de A. Maude, Oxford University Press, London, 1950. Cap. XX, págs. 276-77. Esta obra es la más extensa y completa de cuantas Tolstoi –que invirtió en su realización quince años– consagró al estudio del arte. A lo largo de este trabajo utilizaremos la versión inglesa porque fue traducida directamente del ruso y supervisada directamente por su autor, que en el Prefacio para la 13 edición escribía: “Este libro mío, ¿Qué es el arte? aparece ahora en su verdadera forma. Más de un ejemplar ha salido ya en Rusia pero en cualquier caso, tan mutilado por la censura que pediré a todos aquellos que estén interesados por mis puntos de vista sobre el arte que los juzgaran sólo a partir de esta edición actual”. (L. Tolstoi. *What is Art?*, parte VII, pág. 65). Otros escritos de Tolstoi dedicados a estos temas y recogidos en la mencionada versión inglesa, son:

Los escolares y el arte (1861). Recogido en L. Tolstoi, *La escuela de Yasnaia Poliana*, Olañeta editor, Barcelona, 1978.

Sobre la verdad en el arte (1887).

Introducción al *Diario de Amiel* (1893)

Introducción a las historias campesinas de Semenov (1894).

Introducción a las obras de Guy de Maupassant (1894).

En estas reflexiones encontramos sintetizadas gran parte de las características que definen a la estética anarquista: consideración del arte como un valor cultural incuestionable, negación de la autoridad en cualquiera de sus formas, relación del arte con el pensamiento de su época y, en especial, la manifestación expresa de esa tensión típica del anarquismo en torno al problema del individualismo, tema que surgirá repetidamente en el desarrollo de nuestro trabajo.

b) Apología del arte de la Antigüedad y la Edad Media

Su convicción de que existe una relación directa entre el fortalecimiento del poder y la conversión del arte en algo

Sobre arte (1895–97). Existe versión castellana de M^a Teresa Beguiristain en Cuadernos Teorema, Valencia, 1978.

Prefacio de Tolstoi a ¿Qué es el arte? (1898).

¿Qué es el arte? (1898). De esta obra existen diferentes traducciones al castellano. La primera de ellas en editorial Maucci, Barcelona; posteriormente la de editorial Tor, Buenos Aires, 1957, y la más reciente de Editorial Mascarón, Barcelona, todas incompletas.

Apéndices a ¿Qué es el arte? (1898).

Prefacio a la novela de von Polenz, Per Bütnerbauer (1902).

Epílogo a la historia de Chejov, Darling (1905).

L. TOLSTOI. What is Art? pág. 280.

minoritario, les hace volver los ojos a épocas anteriores, cuyas formas de organización social prefiguran, de algún modo, la sociedad libertaria. Ciertamente, podemos observar que se trata de una visión hasta cierto punto “idealizada”, pero, en definitiva, lo que les atrae del pasado es la autonomía de que gozaba cada comunidad, cuyas obras y estilos eran producto de una cosmovisión determinada –no individual, sino sustentada por toda la colectividad–, ya fueran las pirámides egipcias, los templos griegos o las catedrales medievales; precisamente estas últimas se convierten en símbolos de esa añoranza –teñida a veces de visos reaccionarios– por un arte que era la creación del pueblo entero.

La forma estilística que les subyuga es el gótico medieval y en ello coinciden Kropotkin, Tolstoi y Rocker, es decir, la mayoría de los anarquistas; la catedral de la Edad Media es para ellos algo más que un lugar de culto, es la representación de una sociedad plural, entre cuyos miembros se establece una cooperación armoniosa, al funcionar solidariamente:

“... no es posible formarse idea clara y distinta de la arquitectura gótica, sin ahondar en las formas especiales de sociedad medioeval (..) con sus innumerables asociaciones... gremios, comunidades... no conoció el centralismo y, según su carácter fue federalista, la catedral gótica no es una construcción central, sino una

construcción articulada, en la que cada parte respira su propia vida y a pesar de esto está unida orgánicamente al todo”⁴⁹.

A partir del Renacimiento, en que se consagra la división del arte entre un arte elitista –reservado a círculos muy restringidos– y un arte popular –que se desprecia, cuando no se ignora– el artista empieza a ser considerado individualmente y esto, contra lo que se podría esperar, acarrea consecuencias totalmente negativas. Ciertamente que los artistas de esta época no carecen de talento, “pero no sirviendo ya ni a un principio ni a una institución, no obedeciendo más que a la fantasía, mejor dicho a la hipocresía de una sociedad sin religión y sin moral, convertidos en simples falsificadores, se apresurarán a rehacer un empíreo al que ya no entristecen los malos humores y las cosas enfermizas de la Edad Media”⁵⁰.

Y sin embargo “lo gótico ha nacido, como lo helénico, de una necesidad de las almas, ha sido el producto de una fuerza de colectividad social”⁵¹.

Esta nostalgia por modos de vida menos complejos y más humanos por tanto –cuyo arte no se diferenciaba realmente de la artesanía– es compartida por otras corrientes

49 R. ROCKER. Op. cit., pág. 452.

50 P.J. PROUDHON. Op. cit., pág. 98.

51 Ibid., pág. 87.

sociológicas del arte –por ejemplo, Ruskin y Morris– que mantienen junto a anarquistas y marxistas una posición crítica frente a la sociedad de su tiempo y también denuncian con sus escritos los presuntos avances debidos a la industrialización y al progreso de la técnica. En teoría, la máquina es un instrumento para liberar al hombre, en la práctica no hace más que empeorar sus condiciones de vida y por eso a algunos de ellos les parece factible desandar el camino y volver a empezar. Morris, que es uno de los máximos valedores de esta solución, no es tan ingenuo como para pensar que la Edad Media fuese una época maravillosa –sabía muy bien que la sociedad feudal respondía a una estructura jerárquica– pero las diferencias, según él, eran más aparentes que reales; el abismo entre las distintas clases sociales –a nivel de lenguaje, de costumbres e ideas– reconocible en el siglo XIX, no existía entonces, ni tampoco el artista tenía que someter sus cualidades mentales –inteligencia, fantasía, imaginación– a las exigencias del mercado. Incluso el trabajo artesanal tenía algo de placentero en aquel período, puesto que la rapidez de ejecución no era imprescindible, con lo que el artesano podía reflexionar e introducir elementos creativos en los objetos, resultando así no sólo útiles sino bellos.

“Fue este sistema que no había aprendido la lección de que el hombre esta hecho para el comercio, sino que suponía con toda sencillez que el comercio estaba hecho para el hombre, el que produjo el arte de la Edad Media,

en el cual la cooperación armoniosa de la inteligencia libre alcanzó el punto más alto que haya logrado jamás y es el único momento de las artes que puede pretender llamarse libre”⁵².

En los inicios del Renacimiento perduran los efectos de esa libertad y del sentido de la belleza que hasta entonces era patrimonio universal, creando un arte glorioso “fruto de cinco siglos de arte popular” que desgraciadamente se desvanece con el desarrollo de la competencia comercial, continuando su progresiva degradación, a medida que el sistema capitalista va imponiéndose, en los siglos sucesivos.

Las ideas de Morris respecto a las artes ofrecen bastantes similitudes con una de las figuras clave del anarquismo, Kropotkin, que vivió largo tiempo en Inglaterra y representa la tendencia más equilibrada entre las diferentes corrientes del pensamiento ácrata, tratando de reconciliar las tesis individualista y colectivista.

El “príncipe del anarquismo” –tal vez el teórico de más

52 V. AGUILERA CERNI (selecc. y prólogo), William Morris (1854–1896). Arte y Sociedad Industrial. Antología de Escritos, Fernando Torres ed., Valencia, 1977 (2ª ed.), pág. 59 Hasta la aparición de esta antología, el conocimiento de la obra de W. Morris en nuestro país era fragmentario y, sobre todo, indirecto. En 1968 se publicó la versión castellana de su novela utópica Noticias de ninguna parte, que ya había aparecido en Barcelona en 1905 En 1918 se editó un resumen de la misma en catalán y dos textos breves habían visto la luz en 1901 y 1905, a través de La Revista Blanca (1898-1905) y La Revista, Socialista respectivamente.

altura intelectual de este movimiento– también se deja deslumbrar por la grandeza del arte medieval y, en particular, por la arquitectura, “arte social por excelencia”, creación del pueblo que brota de una “concepción de fraternidad y de unidad engendrada por la ciudad”; asimismo el escultor griego, cuando cincelaba el mármol, las emociones que trataba de expresar eran las suyas, pero también las de la comunidad a la que pertenecía. En consecuencia, su valoración no puede ser más entusiasta:

“En el seno de la sociedad feudal se producía un gran movimiento libertario. Las poblaciones (...) fundaron las ciudades que durante tres o cuatro siglos sirvieron de refugio al trabajo libre, a las artes, a las ciencias, a las ideas, y sirvieron de base a esta civilización que hoy glorificamos. (...) ¿Llegaban casualmente a un acuerdo? La contestación la encontramos en sus obras que no podemos menos que admirar. Todo cuanto ha llegado de hermoso hasta nosotros del final de la Edad Media, es obra de esas ciudades. Las catedrales, esos monumentos gigantescos de piedra labrada, nos cuentan la historia y las aspiraciones de esas comunidades civiles; son obra de esas corporaciones trabajadoras, inspiradas por la piedad, el amor al arte y a su ciudad”⁵³.

53 P. KROPOTKIN. Palabras de un rebelde. Pastranaga ed., Barcelona, s/f., págs. 65, 66.

Y abunda en las causas mencionadas por W. Morris que provocaron la desaparición de aquellas ciudades libres –el comercio, el ascenso de la burguesía– por lo que al ahondarse la división entre ricos y pobres, “la lucha de clases hizo su aparición y con ella el Estado en la comunidad”⁵⁴. Dicha situación no se prolongará indefinidamente gracias al triunfo de la anarquía –que, retomando su origen griego, significa ausencia de todo poder y no desordenen la sociedad futura. Ya existen federaciones –cuyo funcionamiento nos remite a las falanges fourieristas pero de estructuras más abiertas– basadas en la cooperación espontánea y voluntaria de todos sus miembros, como sucedía en el medioevo. Dichas asociaciones, surgidas en casi todas las ramas de la actividad humana –ciencia, arte, industria– nos hablan de la armonía del porvenir, una vez destruido el orden actual, mediante la participación activa de todos los revolucionarios, porque Kropotkin tiene muy claro que “las libertades no se dan, se toman”⁵⁵.

Marx, por su parte, no consiguió sustraerse a la seducción de la cultura helénica, aunque no postule una vuelta a lo “conocido”, ya que su teoría estética relaciona el arte con la actividad y necesidades del hombre concreto, que son distintas según las épocas y sociedades.

Por ello, el arte griego –aun cuando ha conseguido

54 Ibid., págs. 66.

55 Ibid., pág. 13

sobrevivir a su tiempo por su capacidad de provocar experiencias estéticas posteriormente– sólo pudo nacer en el momento en que lo hizo, asumiendo que, de alguna manera, también era un producto colectivo.

“El arte griego presupone la mitología griega, es decir, la naturaleza y las fuerzas sociales mismas ya elaboradas por la fantasía popular de manera inconscientemente artística. Este es su material (...).

Pero la dificultad no está en entender que el arte y el *epos* griego están ligados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad está representada, por el hecho de que ellos siguen suscitando en nosotros un goce (...) estético y constituyen, en un cierto aspecto una norma y un modelo inalcanzable.

La fascinación que su arte ejerce sobre nosotros no está en contradicción con el estado social poco o nada evolucionado en que maduró. Es más bien su resultado, indisolublemente ligado con el hecho de que las inmaduras condiciones sociales en que surgió y de las que únicamente pudo surgir, no pueden volver a darse”⁵⁶.

56 K. MARX y F. ENGELS. Cuestiones de arte y literatura. Ed. Península, 2ª ed., Barcelona, 1969, págs. 44–47. Sabido es que Marx y Engels no tienen ningún estudio específico relativo a cuestiones artísticas y los textos que conocemos proceden de diversas selecciones de sus obras que

c) Contra los privilegios del artista y el arte por el arte

Proudhon es el primer anarquista empeñado en despojar al artista de sus privilegios y piensa que, desde luego, cuando la sociedad entera se haya embarcado en la empresa de la creación, la existencia de individuos “geniales” carecerá de sentido. Es un hecho evidente que los artistas de su tiempo han perdido todo contacto con su entorno –son insolidarios, no independientes– viven aislados y entregados “al ateísmo de sus sentimientos y a la anarquía de sus ideas”. Por tanto, su actitud no ha podido ser más perjudicial:

“Los artistas, gentes de letras, al os que se unen algunos devotos y filósofos, forman una casta aparte, casta indisciplinada y servil, corrompida, corruptora,

recogen los pasajes dedicados a estos temas. Un primer intento de selección fue realizado en 1933 por Lifsic y Schiller que publicaron una antología en Moscú con prólogo de Lunacharsky. La que tuvo una difusión más amplia fue la de J. Prévile (1936) y la que nosotros citamos, aunque tiene en cuenta las anteriores, sigue una orientación distinta: “Hemos querido ofrecer más bien... los textos más importantes y significativos –se dice en el prólogo– que iluminan los componentes de un método crítico y de una poética que siguen revelándose válidos y fecundos en resultados” (pág. 22). No obstante, si se pretende estudiar a fondo el tema, la edición de A. Corazón es más apropiada.

que, sin agitarse mucho, obrando con lentitud, ha hecho en todas las épocas mucho mal y poco bien. Son adoradores de la forma, idealistas en todo”⁵⁷.

La repulsa manifiesta del arte por el arte, apunta otro de los ejes básicos sobre los que se asienta la reflexión estética de estos pensadores: el contenido de la obra, que debe tener siempre en cuenta los valores morales, no únicamente los formales. Por ello no es de extrañar que Proudhon aplauda la decisión platónica de expulsar a poetas y artistas de la república; él no tiene intención de ir tan lejos, pero si “pido que se les ponga fuera de la sociedad, sino fuera del gobierno” pues el problema principal es que dicha sociedad se deja conducir por esos hombres vanidosos que “forman una clase aparte, imperiosa por el ideal pero inferior en cuanto a la razón y a la moralidad”. Y a pesar de que “tienen grandes pretensiones al genio, a la gloria”, “jamás han sabido encontrar por sí mismos su camino, son las revoluciones las que se lo enseñan”⁵⁸.

Los sucesivos consejos que Proudhon va desgranando, aparentemente entran en conflicto con la máxima anarquista de “libertad por encima de todo”, aunque haga uso de un cierto relativismo cuando, en esa especie de sermón laico que, en definitiva, está echando a los artistas, les pide –más bien les exige– que sintonicen con la realidad

57 P. J. PROUDHON. Op. cit., pág. 34–3.

58 Ibid., pág. 344.

social, que su sensibilidad se impregne de las vivencias e ideas de sus contemporáneos: “Nuestra época, rica en policía, pero vacía de principios y de costumbres, tranquila en la superficie, es en el fondo revolucionaria. Es preciso que el arte lo sea también”. Al mismo tiempo, con ese optimismo impenitente que caracteriza a los libertarios –convencidos de que sus ideales van a triunfar– cree en una renovación del arte. “El futuro se presenta espléndido ante nosotros” exclama, porque “Algún día las maravillas predichas por Fourier se verán realizadas” y los artistas ya no podrán vivir al margen, como hacían antes en que “parecían ser de una especie distinta al común de los mortales”:

“Todo eso ha terminado ya. Un artista será en adelante, un ciudadano, un hombre como cualquier otro, seguirá las mismas reglas, obedecerá los mismos principios (...). Juzgado por hombres que no serán de su profesión, no dejará por ello de ser juzgado por sus iguales;(...) el artista deberá ser ante todo un hombre honesto, cuanto más calidad de artista tenga”⁵⁹.

Tolstoi por su parte no sólo exige al artista que esté a la altura de las más elevadas concepciones religiosas y morales de su tiempo, sino que sea sincero y su obra responda a la necesidad de una satisfacción íntima, no a motivos espurios (crematísticos o de vanidad personal); además, debe ser un hombre moralmente iluminado y no

59 Ibid., pág. 351.

vivir de manera egoísta sino compartir la vida común de la humanidad. A lo largo de su obra nos encontramos con un pensamiento esencial, que domina por entero el resto de sus reflexiones: existe un arte falso, elitista, burgués y un arte verdadero, popular, comprensible –que satisface los requisitos de “fraternidad universal”–. Una de las causas fundamentales para la aparición de “falsificaciones” es precisamente la “profesionalización”, el hecho de que el artista reciba una remuneración por su trabajo: al verse obligado a vivir de su arte, la sinceridad pierde fuerza y tiende a desaparecer.

“...el arte no es un oficio, sino la transmisión del sentimiento que el artista ha experimentado (...) asegurar el artista la satisfacción de todas sus necesidades materiales es dañar su capacidad artística, pues librándole de las condiciones de la lucha contra la naturaleza por la conservación de la propia vida y la de los otros, se le priva de conocer los sentimientos más importantes y naturales de los hombres”⁶⁰.

En el futuro, el artista profesional, lo mismo que la enseñanza artística especializada y la crítica –que constituyen motivo más que suficiente para haber degradado el arte– desaparecerán; la praxis creativa será imprescindible para todos los seres humanos, dedicados a ella, siempre que sientan necesidad de hacerlo y “el artista

60 L. Tolstoi. Op.cit., pág. 271.

del futuro vivirá la vida común de los hombres, ganando el pan con un oficio cualquiera”. En este sentido se muestra coherente con sus ideas respecto a la sociedad, en las que se declara contrario a la división del trabajo manual e intelectual, enlazando así con Grave o Kropotkin que desearían someter al artista al trabajo manual obligatorio.

Los postulados de los anarquistas en el terreno artístico son –como tantas veces se ha dicho– inseparables de sus concepciones sociales y, por tanto, de la consecución de una sociedad igualitaria: en la medida en que contribuya a lograrlo, más “útil” será el arte. En esa sociedad sin clases (los ácratas dirían sin opresores ni oprimidos) –desaparecida la distinción entre trabajadores manuales e intelectuales–, lo bello y lo funcional volverán a estar unidos; pero “casualmente”, el sistema capitalista, con su progreso indiscriminado y consumista, tiende a ahondar tales diferencias: cuanto más avanza la técnica, mayor deshumanización en el trabajo y, en consecuencia, menores posibilidades para desarrollar una tarea creativa. Sus críticas se dirigen, pues, no al progreso en sí mismo, sino a sus concretas manifestaciones que ahogan la fantasía y la imaginación en la mayoría de los hombres, sometidos como están a realizar un trabajo mecánico y repetitivo.

Veamos ahora la opinión que les merece lo sucedido a partir del Renacimiento. La común animadversión que sienten los anarquistas por el arte posterior a la Edad Media

–y, en especial, por el de su tiempo–, es coherente con su visión holística de la sociedad. El arte forma parte orgánica del todo social, participa de sus crisis y progresos, aunque exponen su funcionamiento de una manera algo esquemática: se está viviendo una fase de decadencia y el arte no puede ser más que “decadente”, en el peor sentido del término. Kropotkin, por ejemplo, piensa que el arte contemporáneo, monopolizado por una clase –la burguesía– que ya había cumplido su papel histórico, debe volver a formar parte de la vida de la gente y reflejar las ideas que estaban germinando en la sociedad. No pretende –como deseará Tolstoi– eliminar de un plumazo las manifestaciones artísticas “burguesas”, y pese a compartir su idea de que el arte es un lujo. “es precisamente esta clase de lujo el único que da sabor a la vida. Si la sociedad del futuro se preocupara solamente de satisfacer las necesidades materiales de los hombres sin darles descanso y enseñarles a usarlo, él advertía que sería un paraíso verdaderamente insulso”⁶¹.

Tolstoi –que representa la postura más extrema en lo que se refiere al rechazo de un arte que no sea popular– manifiesta de manera tajante su oposición al arte y a los artistas reconocidos universalmente, cuyas obras no interesan a la gente sencilla, porque es un arte falso,

61 E.W. HERBERT. *The artist and Social Reform. France and Belgium 1885–1898*. Books for Libraries Press. Freeport. New York, 1961. Reimpreso por Yale University Press, 1921.

producto de una clase depravada y satisfecha de sí misma, sin ningún deseo de cambiar ese estado de cosas. Los “escogidos” temen hacer extensivo el arte al pueblo, conscientes de que ello podría subvertir el orden social: el saber –y el arte es una forma de conocimiento– nos hace libres o nos induce a poner los medios para serlo, actitud muy peligrosa desde el punto de vista de los que ostentan el poder y el patrimonio de la cultura.

Cuando apareció *¿Qué es el arte?*, donde arremete sin piedad contra los autores celebrados por la crítica y las clases elevadas de la sociedad, la reacción fue casi unánime tildándole de renegado, iconoclasta, enemigo del pensamiento libre... Y en honor a la verdad, hay que decir que todo este revuelo no le disgustaba: si sus juicios causaban tanta irritación es que había dado en el clavo. Su posición convierte en *tabula rasa* la identificación –común a los estetas anteriores– del arte con la belleza o el placer que nos procuran las obras. Considera que el arte es un medio de fraternidad entre los hombres, condición que, desde su punto de vista, no cumplen en literatura ni los clásicos griegos (Sófocles, Eurípides, Esquilo...) ni Dante, Milton o Shakespeare, y mucho menos sus contemporáneos: Ibsen, Mallarmé, Verlaine, Baudelaire o él mismo: también se había equivocado con *Guerra y Paz* o *Ana Karenina* que pasan a formar parte de esa literatura pervertida con la que no está ya de acuerdo. Las demás artes no corren mejor suerte y son repudiadas en pintura

“todo lo de Rafael y Miguel Ángel, incluyendo su absurdo “Juicio Final”; (...) en música Wagner, Liszt, Berlioz, Brahms, Strauss, etc., y toda la inmensa masa de imitadores que han surgido en nuestros días”⁶².

Para Bakunin, es el Romanticismo quien –a diferencia de la literatura del siglo XVIII que había contribuido a derrotar al Antiguo Régimen– dimite de sus obligaciones sociales, aliándose con la reacción, “contra la vil canalla de las calles”. Lamartine no es más que “un literato sin empleo” y Victor Hugo, un “poeta desheredado”. Evidentemente desconoce –o menosprecia– las preocupaciones de estos escritores por cuanto sucedía en torno suyo y sus esfuerzos en pro de un arte social, aunque su constancia en este sentido dejara bastante que desear. Lo único que percibe es su distanciamiento de los problemas de la vida cotidiana y el énfasis que ponen en el individuo:

“La literatura creada por esta escuela fue el verdadero reino de los espectros y de los fantasmas. No soportaba la luz del día, pues el claroscuro, era el único elemento en que podían vivir. No soportaba tampoco el contacto brutal de las masas; era la literatura de las almas tiernas, delicadas, (...) y que vivían como a su pesar sobre la tierra. Tenía horror y desprecio a la política, a las cuestiones del día, pero cuando hablaba por azar de ellas, se mostraba francamente reaccionaria, (...). En

62 L. TOLSTOI. Op. cit., pág. 197

medio de las nubes en que vivía, no podía distinguir más que dos puntos reales: el desenvolvimiento rápido del materialismo burgués y el desencadenamiento desenfrenado de las vanidades individuales”⁶³.

Bakunin está a favor del arte porque permite avanzar hacia la individuación, pero en ningún caso tolerará al individualista burgués agazapado detrás de cada artista que reclama unilateralmente el derecho a expresarse a través de sus obras, sin tener en cuenta las aspiraciones populares.

Pese al igualitarismo de las doctrinas banianas y su consideración del arte –al igual que otros teóricos radicales– como parte orgánica del todo social, en su admiración incondicional por Beethoven (comparable con la que sentía Marx por Balzac) existe un reconocimiento tácito del “genio” e incluso de la obra maestra, tal como atestiguan las anécdotas relativas a la Novena Sinfonía. Referiremos una de ellas por lo significativa que resulta. Esta obra le apasiona hasta tal punto que en cierta ocasión –mientras era buscado por la policía– asiste a un concierto en el que la orquesta de la Opera Real de Dresde interpreta dicha sinfonía bajo la dirección de Wagner. Cuando acabó el concierto, se subió al podio, olvidándose del peligro que tal gesto representaba para su persona y gritó: “si toda la música estuviera condenada a desaparecer en la conflagración universal, ellos, Wagner y él mismo,

63 M. BAKUNIN. Op. cit., pág. 12–118.

“deberían salvar esta sinfonía”, aun a riesgo de su vida, si fuera preciso ⁶⁴. El amor por esta obra le acompañará permanentemente, “todo pasará y el mundo perecerá, pero la Novena Sinfonía sobrevivirá”, manifestaba poco antes de su muerte.

Proudhon tampoco se queda atrás en sus críticas a los románticos, tachándoles de “anacrónicos”, bien por escoger sus temas del pasado o bien por inspirarse en su propia fantasía. La ruptura que supuso el Renacimiento produjo cambios negativos que se constatan en el interior del propio arte de tal modo que sus contemporáneos se dedican a copiar las formas artísticas de períodos anteriores. Acusa a los pintores de su tiempo de “carecer del gusto por la verdad, de sentido social y de sentimiento moral”, también ellos han traicionado la función social del arte, pero las causas de esta decadencia –al menos en Francia– no tienen nada que ver con una disminución del sentimiento estético a nivel general, ni con la falta de creadores, sino que se deben “... en primer lugar a la irracionalidad general de las obras de arte; en segundo lugar, a que los artistas modernos, al continuar trabajando según el idealismo antiguo, sin estar armonizados con su sentimiento, han perdido además la potencia de colectividad que elevó tan alto a los anteriores talentos, y, finalmente, el progreso comparativo de la ciencia, de la

64 La anécdota aparece citada en H. ARVON, op. cit., pág. 131 Y en A. RESZLER, op.cit., págs. 43, 44, aunque procede de Wagner.

legislación, de la filosofía y de la industria, que, al tomar la delantera, parecen aplastar al arte con sus recientes éxitos y quitarle su razón de ser”⁶⁵.

Otra de las razones de que el arte se haya prostituido –tan importante como el mimetismo en que han caído los artistas– es el empeño en declararse soberano. Tanto clásicos como románticos coinciden en señalar que tiene un fin en sí mismo y su único objetivo es el goce, dejando de lado cualquier preocupación de índole moral o social que no sería competencia suya. Evidentemente, esto constituye un error en opinión de Proudhon porque según su teoría el alma humana está formada por dos polos complementarios: CONCIENCIA y ciencia, o, en otros términos, JUSTICIA y verdad, eje sobre el que gravitan las demás facultades, entre ellas, el arte, lo cual significa que éste cumple una función auxiliar que los artistas se niegan a reconocer, situándolo en el mismo plano que la ciencia y la conciencia. Sin embargo, estas últimas “...son en nosotros las dos fuentes de lo ideal, es decir, de la facultad que tenemos de considerar las cosas según su ley, (...) y que un arte que se declarase independiente de la ciencia y de la moral iría contra su propio principio: sería una contradicción. (...)

Contra esa degradante teoría del arte por el arte es contra la que Courbet y, con él, toda la escuela llamada hasta ahora realista se levanta altivamente y protestan con energía. No,

65 P.J. PROUDHON. Op. cit., pgs. 186–182.

(...) no es verdad que la única finalidad del arte sea el placer, pues el placer no es una finalidad; no es verdad que no tenga otra finalidad que él mismo, pues todo se sostiene, todo se encadena, todo es solidario, todo tiene una finalidad en la humanidad y en la naturaleza”⁶⁶.

A partir de ahora “esa corrupción espontánea del arte por el arte, de la moral pública y privada, ya no es posible” pues gracias a la actividad de la nueva escuela se detendrá la caída en picado del arte, convertido en algo incorruptible.

d) Obra de arte: el contenido es la clave. Realismo y moral

Los teóricos del anarquismo se pronuncian por un arte espontáneo, en el que tiene más importancia el acto creador que la propia obra –invitando a todos a participar en dicha experiencia– puesto que parten de la suposición de que el potencial creativo existe en cualquier ser humano.

En definitiva, no se trata de un goce pasivo o de adoptar una actitud meramente contemplativa –que vendría a ser lo mismo– sino de la colaboración conjunta en la realización de las obras, de ahí que exista un cierto paralelismo con sus

66 Ibid., pgs. 222–223.

proyectos de cambio social: no se puede dejar en manos de unos cuantos la tarea revolucionaria, ni tampoco la transformación del arte: ambas han de nacer de la cooperación entre los individuos. Desde esta perspectiva es lógico que la distinción creador/receptor tienda a suprimirse, lo cual conducirá, en consecuencia, al rechazo del “genio”, siempre que esto signifique que estamos hablando de un ser especial al que todo estará permitido, ya que un comportamiento asocial es inconcebible, independientemente de su procedencia.

Proudhon reivindica la existencia de una facultad estética en todos los hombres, y considera –tal como hacían los filósofos griegos– que el artista no está capacitado para juzgar sus obras; a pesar de reconocer la posibilidad de equivocarse –y también que sus lecturas relativas al arte son más bien escasas– “no habiendo ni siquiera leído lo que han escrito... los Winckelmann, los Lessing, los Goethe”, estos inconvenientes carecen de importancia, ya que así se sitúa al mismo nivel que el pueblo llano, el que otorga carta blanca a la hora de enfrentarse con los objetos artísticos:

“Pertenezco, es cierto, a esa innumerable multitud que no sabe nada de arte, sobre su ejecución y sus secretos... pero cuyo sufragio es el único en definitiva que ambicionan los artistas; para ella únicamente el arte se ingenia y crea. Esta multitud tiene derecho a declarar lo que rechaza o prefiere, a manifestar sus gustos, o

imponer su voluntad a los artistas, sin que nadie, jefe de Estado o experto, pueda hablar por ella y considerarse su intérprete”⁶⁷.

El papel del artista –colocándose Proudhon en el extremo opuesto al de Wilde– queda reducido al de simple mediador. La facultad estética o artística (no distingue entre ambas) procede de la naturaleza que nos ha hecho a todos “más o menos artistas”, el gusto por tanto es algo natural en el hombre y la autoridad en materia de arte es inadmisibile. El gusto se educa ejercitándolo y, aunque cometa errores, el artista tiene la obligación de aceptar el veredicto del público que “en resumen, es juez y falla soberanamente”.

Ciertamente, hay momentos en que incita a que nos preguntemos cómo se atreve a plantear la cuestión en términos tan absolutos, cuando admite carecer de intuición estética y sentido del gusto para reconocer la belleza de un objeto –artístico o natural– pero él mismo responde a las posibles objeciones: utiliza la reflexión y el análisis para captar lo bello y, además, no pretende sentar cátedra, sólo quiere que perdamos el temor a opinar, que no dejemos el asunto en manos de los especialistas y entremos en el debate, valiéndonos de la razón y la educación progresiva.

La facultad estética es propia de nuestra especie y todo

67 Ibid., pág. 36.

ello le conduce a ampliar los dominios del arte, más allá de lo que cualquier teoría “ortodoxa” podría admitir: “La niña que se hace una corona de acianos, la mujer que se confecciona un collar de conchas... el guerrero que para presentar un aspecto más terrible, se envuelve en una piel de oso o de león son artistas.(...)”

Llamo, pues estética a la facultad propia del hombre de percibir o describir lo bello y lo feo, lo agradable y lo falto de gracia, lo sublime y lo trivial, en su persona y en las cosas, y de hacer de esta percepción un nuevo medio de goce, un refinamiento de la voluptuosidad”⁶⁸.

Los postulados proudhonianos –partidarios de un arte popular que rebase los límites establecidos habitualmente para sancionar una obra como “artística”– encuentran un gran eco en L. Tolstoi, el cual también apuesta por el pueblo y sus creaciones, inmersas en la vida cotidiana, cuando se refiere al arte del futuro. En realidad, éste es un camino que no debió abandonarse nunca, tal como sucedió a partir del Renacimiento en el que –consumada la escisión entre arte popular y arte elitista– pasa este último a ostentar la exclusiva en la consideración de estetas y aficionados. Sin embargo, y pese a previsibles reticencias, apunta con palabras muy semejantes a las de Proudhon:

“La verdad es que el arte del porvenir abrazará mayor

68 Ibid., pgs. 41, 42.

extensión que el actual (...). En nuestro arte sólo se consideran dignos de ser expresados los sentimientos de una categoría determinada de hombres y aún de modo muy refinado y oscuro para la mayoría. Se cree bochornoso aprovechar el inmenso dominio de lo popular e infantil: proverbios, canciones, juegos, imitaciones, etc. No será así en el porvenir. El artista comprenderá que producir una fábula, con tal que divierta, o una canción, o una farsa, con tal que distraiga, o una pintura, con tal que guste a millares de gentes, es más importante que componer una novela, un drama o un cuadro que durante algún tiempo divertirán a corto número de ricos y serán olvidados después. El dominio del arte de los sentimientos sencillos es inmenso y puede decirse que no ha sido explorado aún” (55).

Dado el carácter fragmentario y asistemático de la mayoría de las aportaciones anarquistas en el terreno de la Estética, no es frecuente hallar en sus obras una definición exhaustiva de obra de arte, a excepción de Proudhon y Tolstoi –los únicos que intentaron distinguir una serie de niveles en la estructura del objeto– y puede decirse que ponen a nuestra disposición una teoría estética más o menos completa.

Por otra parte, aún reconociendo la importancia de la obra en el sentido material, se comprenderá –por lo analizado hasta el momento– que su interés fundamental se centra en

la experiencia estética que el objeto desencadena, vinculada a la posibilidad de actuar cocreativamente por parte del receptor, razón por la cual no sólo establecen la indisolubilidad de los diferentes estratos, sino la unidad entre todos los implicados en el proceso, de cuyo “diálogo” depende en última instancia el valor del hecho artístico en general.

Según Proudhon, cualquier cosa puede servir de material al artista, ya que el arte envuelve la vida y todas las manifestaciones de ésta lo proclaman, siendo tres las características fundamentales para la creación y fruición de obras de arte:

- 1) En primer lugar, es necesario cierto sentimiento “una vibración o resonancia del alma” que nos hace reaccionar frente a la belleza o frente a su ausencia. Esta facultad de sentir es el principio o la causa primera del arte y la potencia de invención del artista estriba precisamente en la capacidad que manifiesta para trasladar sus sentimientos a los demás. Nos encontramos pues ante una teoría que resalta la vertiente comunicativa del arte.
- 2) Ese sentimiento recibe su estímulo del amor propio o estimación por sí, mismo: si el primero es el germen del arte, este último lo potencia y desarrolla, porque lo bello, que tiene una existencia objetiva, no puede darse

a la conciencia si el sujeto –artista o receptor– es incapaz de verlo.

3) Y, finalmente, de la combinación de los anteriores nace la facultad de imitación: aunque no es indispensable, ocupando más bien un lugar secundario, desempeña un gran papel, ya que “reproducir, () un objeto que agrada, es gozarlo de nuevo, es suplirlo en su ausencia y en su pérdida, es a menudo embellecerlo aún más”⁶⁹.

Es importante que nos detengamos en este último punto porque Proudhon, contra lo afirmado por sus detractores, no es partidario de un realismo superficial o de la imitación a ultranza ya que añade a continuación:

“Lo mismo que se puede ser un hábil versificador sin ser poeta, igualmente se puede encontrar en un individuo una gran actitud de imitación o de

69 L. TOLSTOI. Op. cit., pág. 223 Es un hecho reconocido la influencia del pensamiento proudhoniano en Tolstoi. Ambos se conocieron en Bruselas (1861) y Tolstoi, que ya había leído gran parte de la obra de Proudhon, se dedicó a partir de entonces a estudiarla en profundidad. No obstante, si bien en el terreno doctrinal la relación es patente, no existe constancia explícita de ello en el ámbito de la Estética. Tolstoi jamás menciona a Proudhon en sus reflexiones respecto al arte y, sin embargo, sus posiciones son prácticamente intercambiables. Respecto al reflejo de las ideas proudhonianas en la trayectoria vital y creadora de Tolstoi es muy interesante el estudio comparativo de ambos escritores “La influencia de Proudhon sobre Tolstoi, el encuentro de dos genios”, a cargo de J. BACAL aparecido en la revista Noticias de Francia, n 43, 1 diciembre 1978, págs. 31–36.

reproducción, sin que a este individuo se le pueda llamar artista. Allí donde falta el alma, la sensibilidad, no hay arte en absoluto, no hay más que oficio”⁷⁰

Una vez aceptada la premisa de que la facultad estética existe en todo ser humano, pero haciendo hincapié en el papel auxiliar que ésta cumple (llega a afirmar tranquilamente que “es una facultad más femenina que viril, predestinada a la obediencia”: sin comentarios), deduce que la misma ha de tener un objetivo, el cual no puede ser otro que “lo que todo el mundo llama el ideal”. Entonces ¿qué significa exactamente el término “realismo” aplicado al arte? ¿copiar o representar fielmente la naturaleza?

Proudhon no lo cree así, el arte no puede limitarse a ser mimesis de lo natural, ambos –arte y naturaleza– son realistas e idealistas a un tiempo. Y esto es extensible en el dominio artístico, tanto a la pintura como a la escultura o a la poesía, e incluso a la fotografía, “uno de los fenómenos más maravillosos que nos es dado observar en el universo”.

Los términos realismo e idealismo son inseparables y a pesar de que el ideal no tiene una existencia física –y por tanto no es representable– el artista que merezca el nombre de tal se esforzará por sacar a la luz esa cara oculta de las cosas, pues “el arte no es nada sin el ideal, sólo tiene

70 J.P. PROUDHON. Op. cit., págs. 43, 44.

valor por el ideal; si se limita a una simple imitación, copia o falsificación de la naturaleza, hará mejor en abstenerse”⁷¹.

Este es el modo en que el artista manifestará su habilidad para fundir lo material y lo espiritual en la obra que formará una unidad integral y conducirá en cierta manera a la superación de la Naturaleza.

“En virtud de lo ideal que los objetos nos revelan, sin que nos sea posible reproducirlo jamás, tenemos la facultad de rectificar, corregir, embellecer, agrandar las cosas; (...) en una palabra de hacer todo lo que hace la naturaleza, la cual (...) solo da, sin embargo, realizaciones particulares más o menos inexactas e imperfectas. Es, pues, la obra de la naturaleza la que CONTINUA el artista, al producir a su vez imágenes según ciertas ideas suyas, que desea comunicarnos”⁷².

Por más apego que los anarquistas muestren hacia el realismo, casi siempre se alejan de los postulados naturalistas, adoptando el criterio proudhoniano que relaciona lo objetivo y lo subjetivo –lo que existe fuera del hombre y le sirve como material– con la expresión que adquiere en la obra tras la actividad instauradora del artista. Insisten, es cierto, en la necesidad de ser realistas porque esta categoría estética está capacitada como ninguna otra

71 Ibid., Pág. 45.

72 Ibid.,pág. 56, 57.

para relacionarla con una significación social y humana. Y claro está, el valor artístico de un objeto depende de las “dosis” que contenga de ideal; es inevitable por otro lado, que el asignar al arte un fin tan específico entrañe una cierta normatividad, lo cual, no obstante, ofrece algunas ventajas: en primer lugar –como hemos señalado– la obra de arte se convierte en un producto objetivo/subjetivo –parte de la naturaleza pero se actualiza a través del creador individual y/o colectivo– y, en segundo lugar, el enfoque social predominante en dicha estética, impide la adopción de una técnica estrictamente naturalista. Ello permite al artista deformar la realidad y someterla a todo tipo de interpretaciones porque no olvidemos que su meta final es cambiar el mundo y el hecho artístico funcionaría como una especie de campo de pruebas –produciendo una nueva realidad– que nos prepare para la tarea de transformar las estructuras sociales.

Esta es la alternativa que, en efecto, satisface a Proudhon, y no la representada por los partidarios de la independencia del arte y del artista que sólo utilizan pretextos –arropados bajo declaraciones grandilocuentes como necesidad de libertad, el genio creador, la fantasía o la inspiración– para eludir la obligación de hacer un arte que cumpla una tarea social y “por no haber deseado una misión altamente moral, práctica y positiva, la escuela del arte por el arte se entregará a otra perfectamente irracional, quimérica e inmoral”. La pintura, lo mismo que las demás artes, debe ser

la expresión de la vida humana en su inmensa variedad, representando

“...sus sentimientos, sus pasiones y sus vicios, sus trabajos y sus prejuicios (...) todas sus costumbres buenas o malas, en una palabra, sus formas, de acuerdo con sus manifestaciones” típicas, individuales y colectivas, y todo ello en vistas al perfeccionamiento físico, intelectual y moral de la humanidad, de su justificación por sí misma, y finalmente de su glorificación”⁷³.

También es verdad que en esa dicotomía típica y tópica entre forma y contenido, se decanta claramente por el segundo, ya que, según él, en toda obra de arte se debe atender en primer lugar a su fin práctico y, en un segundo momento, a la técnica, es decir, a su ejecución, en una palabra “los EFECTOS antes que los medios; el CONTENIDO antes que el continente; el PENSAMIENTO antes que su realización”. La diferenciación entre uno y otro es vital porque la idea puede y debe ser juzgada de manera inequívoca desde el punto de vista filosófico, mientras que “el revestimiento de la idea” –la representación– es variable y se encuentra en una esfera distinta, no racional sino dependiente en última instancia del gusto y no se presta a la demostración, pero

73 Ibid., págs . 60, 61.

“en todo caso, siempre existe una cosa en favor de la idea: que si todo lo que es razonable no tiene que estar necesariamente bien representado, nada verdaderamente bello puede ser irracional.

Tales son los principios del arte y de la nueva crítica: principios que declaro comunes a la literatura a la poesía, a la arquitectura, a la música, a la propia danza, así como a la pintura y a la estatuaria, y que lo gobiernan todo”⁷⁴.

Proudhon parte de la existencia efectiva de la representación en el arte, pues le parece inconcebible que pueda ser de otra manera –“resulta absurdo imaginar un cuadro hecho exclusivamente de colores o exclusivamente de líneas”– seguramente porque no alcanza a explicarse cómo una obra de arte con tales características iba a contribuir al perfeccionamiento de nuestra especie; y al referirse a los medios de que se vale el artista para llevar a cabo dicha representación, distingue entre: la realidad imitable y representable y la imaginación del artista, que le sirve para corregir o acentuar las imperfecciones de la anterior, con lo que la intervención de este último se convierte en decisiva, conjugando en proporciones variables “lo real y lo ideal... según el efecto que se quiere producir”. Proudhon insiste que en su condición de medios –forman parte de la ejecución no de la finalidad– y llama la

74 Ibid., págs. 336.

atención sobre ello, porque han pasado a tener un fin en sí mismos y la consecuencia más deplorable de este hecho es que la sociedad se aparta del arte, éste ya no forma parte consustancial de la existencia, sólo es un pasatiempo, algo superfluo:

“... ya nadie se ocupa de la idea: se hace en el museo como en el teatro de la Opera, donde se desprecia la letra y el drama, para no escuchar más que los instrumentos y las voces. Se dejan de lado los EFECTOS para ocuparse sólo de los medios. Y por añadidura, todo el mundo se las da de conocedor; en cuanto al fondo, no se conoce en absoluto, por la excelente razón de que en la mezcla, no hay nada que conocer. Se mata al uno, se reclama al otro, y el arte muere en medio de esta cacofonía”⁷⁵.

Si las tesis anarquistas reducen al artista a mero vehículo de los ideales y sentimientos del pueblo, si tienden a eliminar la distinción entre creador y receptor y proclaman el carácter colectivo de la actividad artística, es lógico que utilicen criterios de valoración de las obras, basados fundamentalmente en dos aspectos: la facilidad de comprensión de las mismas y su posible eficacia social, subordinando así los valores formales a los de contenido. Tal vez sea éste el punto más débil de la estética libertaria la atención casi abusiva prestada al mensaje explícito de la

75 Ibid.,pág. 357.

obra: este empeño en conseguir que el arte se dirija a todos –ocupando en la mayoría de los casos los valores propiamente artísticos un lugar secundario en la estructura percibida estéticamente– conduce a una praxis que opera en detrimento de la calidad de los objetos artísticos. Sin embargo, tal “debilidad” es asumida con todas sus consecuencias, puesto que entienden el arte como un medio para, y en ese sentido, las obras que aparentemente no alcanzan cotas muy elevadas –desde el punto de vista estrictamente formal– cumplen mejor dicho fin:

“En una palabra, deseo que la obra de arte agrade a mi imaginación, consiento incluso que halague a mis sentidos, (...); pero exijo ante todo que le hable a mi inteligencia y a mi corazón, y que, elevándose todavía más alto, llegue a mi conciencia. Para ello, es preciso que sea la representación y el producto de esa conciencia, que sea su espejo, su intérprete y, por consiguiente, su excitador. Mediante esta secreta relación es como una obra de arte, mediocre de concepción y de ejecución, puede excitar hasta el más alto grado el sentimiento estético y, por tanto, todas las facultades de la conciencia, mientras que si falta esta relación, si el alma se ha hecho coriácea, la obra más bella permanece estéril, estéticamente es como si no fuese”⁷⁶.

Por otra parte, ya hemos visto la amplitud temática que

76 Ibid.,pág. 316.

Proudhon postula para la creación artística: el arte debe abarcarlo todo, sea agradable o no. Y su objetivo superior ha de ser “la sustitución del idealismo de la forma por el idealismo de la idea”. El hecho de que anteponga el contenido a la forma no implica un rechazo de la belleza, sino únicamente que la intención moral no debe dejar lugar a dudas, puesto que el arte sólo tiene valor por sus efectos en la conciencia individual –provocando un sentimiento estético– y en la sociedad, cuya transformación se propone.

También en lo que respecta a esta cuestión, es Tolstoi el máximo exponente de los que desean un arte sometido a la moral, razón por la cual, aunque no desprecie el talento en un artista, exige que su obra refleje la relación del autor con el tema, el argumento –que explicita de qué lado está– y que dicha relación sea “correcta”. Esto significa que debe tener conocimiento del bien y del mal y –por encima de todo– que eso quede patente en la obra. Así pues, la moralidad pasa a convertirse en un valor estético indispensable, posición que sitúa a Tolstoi en las antípodas de quienes entienden que la calidad de un objeto artístico depende únicamente de los valores inherentes al propio objeto, Él escritor ruso se percata de que va a contracorriente y ya en su *Introducción a las obras de Guy de Maupassant* (1894) afirmaba que éste último, excepto en contadas ocasiones –y al igual que la mayoría de los artistas contemporáneos– se somete a la teoría de la clase dominante, de acuerdo con la cual,

“... para hacer una obra de arte no sólo es innecesario tener una concepción clara de lo que está bien y lo que está mal, sino que por el contrario el artista debe ignorar completamente todas las cuestiones morales, obteniendo al hacerlo incluso un mérito artístico. De acuerdo con esta teoría el artista puede y debe retratar lo que es bello y por tanto le complace (...) pero cuidarse de lo que sea moral o inmoral, bueno o malo no es cosa de artistas”⁷⁷.

Las características que configuran la estética de Tolstoi, apuntadas a lo largo de este ensayo y otros precedentes, se mantienen y amplían en *¿Qué es el arte?* (1898); a medida que se avanza en su lectura, se va perfilando el sustrato de su pensamiento a este respecto: la moralidad, que constituye la clave para distinguir el arte verdadero de sus falsificaciones. La obra ha de ser juzgada, en última instancia, desde esta perspectiva, expresada a través de dos rasgos fundamentales: la religiosidad de la época en que se desenvuelve el artista y la fraternidad universal. Ellas son las únicas que dan sentido tanto a su ética como a su estética. Naturalmente, éste será uno de los puntos más contestados de las reflexiones tolstoianas en torno al arte, pero si atendemos sus explicaciones tal vez comprendamos –sin necesidad de compartirla– la posición de Tolstoi.

77 L. TOLSTOI. Introducción a las obras de Guy de Maupassant, pág. 33. Versión, A. Mauda

Para él, la religión es la ciencia que distingue lo bueno de lo malo, que da sentido a la vida y a todas sus manifestaciones –por tanto también al arte. El objetivo que asigna a este último, es contribuir al progreso de la humanidad y sólo puede lograrlo inspirándose en la conciencia religiosa de su tiempo; siempre fue así, hasta que los hombres empezaron a considerar la religión como un prejuicio que debían abandonar y otorgaron al arte como finalidad, la belleza, con lo cual ya no se dirige a la comunidad sino a una élite celosa de sus privilegios.

Tolstoi insiste en que la conciencia religiosa es algo común a todos los hombres, con independencia de la época y sociedad a la que pertenezcan; no se trata de mantener un culto determinado, sino de algo mucho más amplio: en su tiempo dicha conciencia será el reconocimiento de la fraternidad universal, suprimiendo todas las barreras físicas y morales que impiden la unión entre los seres humanos, para lograr la dicha individual y colectiva.

Esta misión es la que encomienda al arte: impulsar la transformación social y expresar sentimientos solidarios.

Cuando habla de “conciencia religiosa” más bien hace referencia a la concepción del mundo existente en un momento dado y para él, es el cristianismo el único que puede encauzar ese deseo de contribuir al bien de todos y, consecuentemente, el arte cristiano, “debería ser católico en el sentido original de la palabra, es decir, universal”.

No obstante, dicho arte, puede entenderse desde dos perspectivas: en un sentido estricto, habría un arte “religioso” que expresa sentimientos dimanados de la conciencia de nuestro parentesco con Dios y con los demás hombres (cita, entre otros, *Los miserables* de Víctor Hugo, *La cabaña del tío Tom*, las obras de Dostoyevski...), y en un sentido más amplio, cabe hablar de un arte “universal”, accesible a los hombres del mundo entero o, por lo menos, a los de una nación o época (aquí incluye *El Quijote*, las comedias de Molière, algunas obras de Maupassant o de Gogol), pero todas ellas denotan sentimientos tan particulares que no resistirían la comparación con obras maestras del arte universal de otros tiempos, como, por ejemplo, la *Historia de José*.

El que acuda a la religión para resolver los problemas del arte parece constreñir –como sucedía también en Proudhon– la libre creatividad del artista, pero no es cierto que Tolstoi pretenda que se limite a transmitir los sentimientos que “brotan de sus percepciones religiosas” porque en otro pasaje de *¿Qué es el arte?* admite sin reservas:

“Los sentimientos con que el artista contagia a los otros pueden ser muy variados: (...) sentimientos de amor hacia el propio país de devoción y sumisión a la fe o a Dios, sentimientos de voluptuosidad expresados en un cuadro (...) humor evocado por una historia divertida,

el sentimiento de quietud expresado por un paisaje al atardecer o una nana, el sentimiento de admiración evocado por un bello arabesco, todo es arte”⁷⁸.

Tolstoi se plantea el problema de la definición de obra de arte –partiendo del propio proceso de creación– en los siguientes términos: ¿en qué consiste la verdadera actividad artística? Para dar una respuesta correcta a cuestión tan esencial es necesario diferenciar entre ésta y otras actividades que generalmente se confunden con ella, para lo cual recurre a la noción de novedad, “la producción de algo nuevo es creación”.

Sin embargo, esto no es suficiente ya que en el terreno de la ciencia también es indispensable la inspiración, por lo que habrá que buscar la especificidad del arte en el otro extremo del eje comunicacional: la novedad en el ámbito artístico va acompañada de una actitud determinada por parte del receptor que debe ser partícipe del descubrimiento:

“Entonces una obra de arte está acabada cuando se la ha llevado a tal claridad que, a su vez, se autocomunica” a otros y evoca en ellos el mismo sentimiento que el artista experimentó cuando la estaba creando.(...) La satisfacción del intenso sentimiento del artista que ha alcanzado su meta le proporciona placer (...) la

78 L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, págs. 122, 123.

participación en la experiencia, por unos momentos, de lo que el artista ha vivido intensamente mientras crea su obra, así es el disfrute que obtienen aquéllos que asimilan una obra de arte” (44).

En esta definición se encuentran implicados diversos niveles entre los que adquiere mayor relevancia el nivel “pragmático”, la lectura que haga el destinatario de la obra, porque los dos elementos señalados –inclusión de algo nuevo y hacerlo comunicable a los demás– convertirán la innovación en valiosa siempre y cuando satisfaga criterios extraartísticos –sin desdeñar por completo los artísticos– pues todo ello debe ir unido a tres condiciones:

- 1) La nueva idea ha de ser beneficiosa para la humanidad (contenido moral)
- 2) Expresión de dicho contenido clara y comprensible (forma inteligible).
- 3) La creación debe responder a un impulso íntimo (sinceridad/autenticidad).

Toda obra de arte ha de combinar en mayor o menor grado tales requisitos pero existe un problema, ¿dónde establecer el límite por debajo del cual ya no podemos considerar artístico un objeto? Tolstoi no acaba de resolver el interrogante –tal vez porque es irresoluble– aunque responda sin titubeos:

“Una obra de arte perfecta será aquélla en la que el

contenido es importante y significativo para todos los hombres, y por tanto será moral. La expresión será suficientemente clara, inteligible para todos, y por tanto, bella; la relación del autor con su obra será al mismo tiempo sincera y sentida, y por lo tanto verdadera. Obras imperfectas, pero aun así obras de arte, serán aquellas producciones que satisfagan estas tres condiciones, aunque en grado desigual”⁷⁹.

La definición no resulta satisfactoria, toda vez que en ella se entremezclan aspectos supuestamente objetivos como la belleza formal, –que él identifica con facilidad de comprensión, anulando en la práctica su posible análisis– con otros pertenecientes al “trasfondo”, dependientes, en última instancia, del sujeto, aunque no se reduzcan a la subjetividad. Probablemente, su crítica a los efectos producidos en el arte por una estética viciada desde su origen contribuya, por contraste, a aclarar el asunto. Estas son las consecuencias que denuncia:

1) Empobrecimiento de la materia–sujeto del arte (transmite sentimientos muy limitados y carentes de novedad: los de la clase dominante).

2) Pérdida de inteligibilidad: desemboca en una búsqueda de oscuridad y premeditadamente se expresa por medio de

79 L. TOLSTOI. Sobre arte. Cuadernos Teorema. Valencia, 1978, pág. 32.

alusiones cuyo significado sólo alcanzan a comprender unos cuantos iniciados (la élite).

3) Falsificación; el arte auténtico es reemplazado por imitaciones, ya que no nace de una necesidad interna del artista (profesionalización, servilismo).

Tanto el lado negativo como el constructivo de la estética tolstoiana se basan en criterios “contenidistas” pero ello no significa que desprecie la forma, hasta el punto de admitir que la calidad externa (formal) de las obras “falsas” constituye un hándicap para distinguir el arte verdadero de su falsificación, para lo cual necesita introducir un nuevo requisito que sólo cumplen las obras “auténticas”. El signo infalible para diferenciar unas de otras es el contagio artístico:

“Si un hombre, sin esfuerzo alguno de su parte, recibe en presencia de la obra de otro hombre, una emoción que le une a él y otros han recibido al mismo tiempo igual impresión, es que la obra en presencia de la cual se encuentra, es una obra de arte”⁸⁰.

Los aspectos que hemos ido analizando, nos dan la oportunidad para salir al paso de quienes recusan a Tolstoi por oponerse a todos los formalismos. Ciertamente que cuanto mayor es el contagio, tanto más verdadero es el arte, pero

80 Ibíd, pág. 36.

esto sucede al margen de su contenido materia-sujeto; también es verdad que la matización queda bastante confusa en algunas ocasiones pero en otras, distingue con claridad entre la forma de una obra de arte –de la que depende su capacidad de contagio– y el sentimiento que transmite –el cual constituye su materia-sujeto–, es decir, el contenido:

“El contagio se obtiene cuando el artista encuentra aquellos “infinitamente pequeños” en los que consiste una obra de arte, y solamente en tanto en cuanto los encuentre”. Refiriéndose, por ejemplo a la música, afirma: “La desviación más pequeña en una de ambas direcciones del tono, el menor aumento o disminución del sonido más allá de lo necesario, destruye la perfección de la obra y, consecuentemente, el contagio (). Lo mismo sucede en todas las artes”⁸¹.

Es decir, que a menos que la forma sea adecuada, ninguna obra (musical, literaria o pictórica) podrá transmitir los sentimientos de su creador, ya que la percepción de la apariencia sensible es inmediata y sólo a partir de ella podemos penetrar en el mundo de sentimientos, emociones o ideas que el autor ha pretendido plasmar, valiéndose de medios artísticos. Ahora bien, aunque sin una forma concreta es imposible que se dé una obra de arte, existe una gran diferencia cualitativa cuando atendemos a

81 L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, pág. 727.

los sentimientos transmitidos –que pueden beneficiar o perjudicar a la humanidad– y pensar que esto es indiferente, significa tanto como considerar que el arte lucha en un compartimento estanco y no mantiene conexión alguna con la vida, cuando en realidad cualquier cosa que haga el artista –al fin y al cabo un ser humano– tendrá relación con el mundo que le rodea; por esa razón no debe causar extrañeza que en otros muchos pasajes convierta la conciencia religiosa en fundamento exclusivo del arte, “... en toda sociedad ha habido y habrá siempre conciencia religiosa. Y en conformidad con esta percepción religiosa, han sido evaluados siempre los sentimientos expresados por el arte”⁸². Quizá esta aparente contradicción no sea más que consecuencia de la ambigüedad conceptual de Tolstói e, incluso, de su propia evolución, pues a medida que profundizaba en cuestiones artísticas veía cada vez más claro lo que debía constituir la esencia del arte y de la vida en general respecto a la cual, también habrá cambiado sus ideas y, por tanto, sus planteamientos concretos.

La conclusión a la que llega es que el arte de su tiempo trata de sustraerse a cualquier exigencia de tipo moral –lo cual se ha acentuado a partir de los escritos de Nietzsche y de Wilde– y como resultado de todo ello, se contagia al pueblo con los peores sentimientos, que constituyen la causa principal de su ignorancia: supersticiones, patriotismo

82 Ibid. pág. 200.

exacerbado y, sobre todo, la sensualidad, “el arte, con muy pocas excepciones, está dedicado a describir, retratar e inflamar el amor sexual, en todas sus formas y maneras”. A pesar de la actitud negativa que mantiene frente al arte establecido, advierte con cierto optimismo la posibilidad de una renovación artística ya que en el futuro, cuando el hombre tome conciencia de esa percepción religiosa que dirige todas sus actividades, no sólo desaparecerá la división entre las clases, sino también entre arte elitista y arte popular, “habrá un arte común, fraterno y universal”. Para Tolstoi, el arte burgués se encuentra en un callejón sin salida e imagina un porvenir en el que “consistirá no en transmitir sentimientos accesibles sólo a los miembros de la clase rica, como ocurre hoy en día, sino en transmitir sentimientos que incorporen las percepciones más elevadas de nuestro tiempo”⁸³.

Así pues, el arte del futuro será completamente distinto e infinitamente superior, tanto en lo que se refiere a su materia-sujeto como a su forma: en el fondo tendrá por objeto unir a los hombres, por su forma. Será comprensible para todos y sólo entonces dejará de servir para distraer a una clase ociosa, cumpliendo su auténtica finalidad: ser vehículo de transmisión –desde el dominio de la razón al del sentimiento– del ideal de perfección que anidará en los seres humanos, a través de su concepción religiosa. En

83 Ibid., págs. 128, 129. Ver también pág. 252.

suma, Estética y Ética, constituyen un todo indivisible en la teoría de Tolstoi, al convertirse los valores moral y religioso en norma del valor estético.

Una última cuestión: al estudiar detenidamente las opiniones de Tolstoi, también descubrimos que el realismo en el arte es insuficiente para estimar el valor de las obras, tal como se deduce del análisis que realiza él mismo de las teorías existentes, negándolas por su evidente parcialidad: tanto la teoría denominada “tendenciosa” por sus oponentes que se basa únicamente en criterios de contenido (importancia del tema tratado) como la teoría “estética” o del “arte por el arte” (preocupada exclusivamente por la belleza formal) y la teoría “realista” (que pretende una reproducción verdadera y exacta de la realidad) se excluyen mutuamente y ninguna de ellas por separado es válida.

Para ser un auténtico artista se necesita algo más que encontrar temas importantes, también es relevante la forma en que sean presentados, aunque ésta no pueda reducirse a hacerlo “bellamente” –a no ser que la belleza estribe en la claridad y sencillez de exposición– y todo ello debe estar entrelazado:

“El punto principal es que, de acuerdo con cada una de estas tres teorías, pueden producirse incesantemente “obras de arte”, como en cualquier oficio, y que realmente están siendo producidas así. Por tanto, estas

tres teorías dominantes y discordantes no solamente fracasan en fijar la línea que separa el Arte del no-Arte, sino que además, antes que ninguna otra cosa, sirven para ampliar desmedidamente el dominio del arte, involucrando en él todo lo que es insignificante y deleznable”⁸⁴.

e) Síntesis de las artes

Borradas las distancias entre aquél que produce –al menos materialmente– la obra de arte y sus destinatarios, consecuentes los anarquistas con la exigencia de que sea un producto común, quieren eliminar también la separación entre las artes, recogiendo la idea de síntesis u obra de arte total –aparecida con las teorías románticas y preanunciada por Fourier– pero dándole una dimensión política y social, además de estética.

Aunque esta cuestión ya fuera apuntada por Proudhon, es Wagner quien, aparte de teorizar sobre ella, intenta llevarla a la práctica. Este polémico compositor también toma como ejemplo, en cierto modo inalcanzable el arte de la Antigüedad y, en concreto, la tragedia de la Atenas clásica,

84 L. TOLSTOI. Sobre arte. pág. 28.

en *El arte y la revolución* (1849). Su pretensión de regresar a ella se concreta, por un lado, con el hecho de que aquellas obras se dirigían a todo el mundo y en realidad eran un producto de la colectividad –la ciudad–, y por otro, constituyen el modelo a seguir para la renovación del arte y la superación de los géneros. En *La obra de arte del porvenir* (1850) subraya que el desarrollo de las artes por separado es estéril y en un futuro, no muy lejano, las fronteras entre ellas no tendrán razón de ser, pues en su realización intervendrán el arquitecto, el pintor, el compositor, el mimo y el poeta.

“El arte humano, danza, música, poesía; su indisolubilidad. Cada una de ellas crece de las otras; no obstante, contemporaneidad, idéntica racionalidad de todas. En la lírica es donde se funden por vez primera; en el drama es donde aparecen fundidas en su forma mas comprensible (...). Escultura, pintura: recuerdos, conceptos, esto es, reproducciones de la obra de arte humana. Separación de los elementos artísticos, desarrollo egoísta de los mismos”⁸⁵.

Las óperas wagnerianas en las que se fusionan música, poesía y plástica, constituyen un ejemplo a pequeña escala de la obra de arte total o Gesamtkunstwerk y el ideal de Wagner es que en la obra dramática se produzca la máxima

85 R WAGNER. Escritos y confesiones. (Selección de textos). Ed. Labor. Barcelona, 1975, págs. 128, 129.

compenetración entre el poeta y el músico, llevando el drama a su mayor elevación.

De la cooperación entre ambos debe nacer la libertad para desplegar sus facultades –nunca limitaciones que impidan expresarse al otro– y en la percepción han de actuar conjuntamente “la intención del poeta” y “la expresión del músico”, pues lo que no vale la pena de ser cantado tampoco merece ser convertido en poesía. Y, sin embargo, cuando esto sucede,

“no hay ya ni intención, ni expresión sino que lo real, apetecido por ambos, da testimonio de haber sido tratado con maestría. Esto realmente lo constituye el drama en cuya representación no hemos de recordar ya, ni la intención ni la expresión, sino que su fondo nos debe cautivar espontáneamente como una acción humana necesariamente justificada ante nuestro sentimiento”⁸⁶.

El mismo teatro de Bayreuth, construido entre 1872 y 1876 expresa arquitectónicamente la concepción wagneriana de obra de arte total; incluso en su distribución espacial se procuró que reflejara la idea de conceder igual importancia a las diferentes artes que intervienen en la ópera, colocando a la orquesta y al director en un foso y

86 R. WAGNER. La poesía y la música en el drama del futuro (1850). Espasa–Calpe. Co lección Austral. Buenos Aires, 1952, pág. 128

fuera de la vista, de modo que disminuyera su papel relevante. El efecto de “totalidad” o “unidad” perseguido, se logró uniendo el espacio real en el que se sitúan los espectadores con el espacio ideal de la escena, tal como se estructuraba en el teatro griego, en el que Wagner trataba de inspirarse. En otro lugar veremos que las proclamas revolucionarias en el terreno político por parte de Wagner, no tenían nada que envidiar durante aquella primera época de su vida a sus postulados relativos a un arte popular y que –surgido del pueblo– debe regresar a él.

“El arte preconizado por Wagner será arte del pueblo, para el pueblo y por el pueblo. Esta triple exigencia es la garantía de su fe anarquista (...).

La obra de arte total (Gesamtkunstwerk), es pues una resurrección de la tragedia antigua bajo una forma nueva: la revolución significa a la vez la marcha hacia lo desconocido y el retorno a formas arcaicas de creación”⁸⁷.

El único entre los pensadores anarquistas que se opone expresamente a todo tipo de fusión –ni siquiera colaboración– entre las artes es Tolstoi, para quien cualquier tentativa en ese sentido está condenada al fracaso. Y recurre precisamente a Wagner, en concreto a *El anillo de los Nibelungos*, para justificar su juicio adverso a

87 A. RESZLER. Op. cit., pág. 55.

tales experimentos, le consagra un capítulo entero de *¿Qué es el arte?*, donde empieza por atacar su idea de que música y poesía deben formar un todo, pues, según Tolstoi, cada una de las artes tiene un dominio definido, y al unirse por ejemplo dos, o una de ellas es una obra de arte verdadero y la otra una falsificación, o ambas son falsificaciones; y aún más: la necesidad de ajustar la música a un texto preconcebido, anula la libertad del artista, una de las condiciones *sine qua non* para la creación. Sin embargo, el éxito de Wagner es incuestionable y la única explicación que encuentra para ello es que aquél –aparte de utilizar con destreza los cuatro métodos de falsificación (préstamo, imitación, efectismo e interés)– ejerce una acción hipnótica sobre los espectadores.

“La peculiaridad de la música de Wagner, como se sabe, consiste en esto, que él considera que la música debería servir a la poesía, expresando todos los matices de una obra poética.(...)”

Pero cada arte tiene definido su propio campo, que no es idéntico al de otras artes, sino que simplemente está en contacto con ellas; y por lo tanto si las manifestaciones; no ya de varias sino ni siquiera de dos artes –el dramático y el musical– se unen en un todo, entonces las exigencias de un arte harán imposible el cumplimiento de las de otro (...). Sólo pueden coincidir completamente cuando ni la una ni la otra son arte, sino

que ambas son simulacros de él, astutamente ideados”⁸⁸.

Tolstoi no se contenta con vituperar libreto y partitura sino que para ratificar su opinión acude a la representación de *El anillo de los Nibelungos* en Moscú. La descripción de sus impresiones frente al decorado, a los personajes y sus ridículas vestimentas, a los leitmotiv, es realmente cruel y –por supuesto– el entusiasmo, el “éxtasis” de los espectadores, le resultan incomprensibles. Lo que salva a Wagner es que es un auténtico maestro en el arte de las falsificaciones artísticas, pero, desde luego, a cualquier campesino –el mujik era el ideal de Tolstoi– le causaría, cuanto menos, estupor contemplar aquel espectáculo y, sin embargo, el público selecto, la flor y nata de la sociedad no sólo “cree que es un mérito haber perdido la capacidad de ser contagiados por el arte” sino que “puede presenciar esta farsa estúpida sin sentir náuseas” e incluso experimentan un gran placer⁸⁹.

Resultan tan convincentes sus argumentos que invitamos al lector a detenerse en estas páginas si desea sustraerse a cualquier tentación de convertirse en aficionado a la ópera...

88 L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, pág. 202, 203. El capítulo en cuestión es el XIII, págs. 205–217.

89 Ibid., pág. 215.

f) Las instituciones difusoras del arte: intermediarios perjudiciales

Hay que derribar todos los obstáculos que impiden el contacto entre arte y vida, de ahí que en su afán iconoclasta deseen suprimir cuanto sirve únicamente para “encerrar” los objetos artísticos –museos, salas de conciertos, etc.–, y rescatarlos para la mirada colectiva.

No sólo se trata de desmitificar el arte, sino de cuestionar la necesidad de que existan lugares que, al separarlo de su entorno, lo único que hacen es certificar su muerte; partidarios de un arte en situación –surgido del contexto en el que se esté realizando y en el que tenga su razón de ser– no pueden aceptar que se habiliten sitios especiales donde conservar o disfrutar de las obras de arte. Para Proudhon, por ejemplo, los museos no son más que lugares de estudio y de paso, “una colección de antigüedades” que “la civilización progresiva pone fuera de uso”. Tampoco aplaude la existencia de profesorado y detesta hasta el término Conservatorio, “horrible palabra” y naturalmente tampoco comprende

“la música de concierto y de salón; no me explico que agrade y constituya un placer (...). De la misma manera

que me gusta el *Stabat* en la iglesia en la cuaresma, un aire de caza en los bosques, una marcha militar en la alameda, me disgusta todo lo que está fuera de lugar. El concierto es la muerte de la música.(...)

Llegará un día en que se cante a la cosecha, a la siega del heno, a la vendimia, a la sementera, a la escuela, al taller. (...)

Es preciso que la tierra se convierta mediante la cultura en un inmenso jardín, y el trabajo, mediante su organización, en un vasto concierto”⁹⁰.

Y, una vez más, recurren a la imagen idealizada de la Antigüedad y la Edad Media para negar cualquier valor a “esos almacenes de curiosidades que llamamos un museo o una galería nacional” como les denomina Kropotkin. La pintura, la escultura, estaban perfectamente integradas en el espacio en que se desenvolvía la vida de aquellas épocas, “era una parte viviente del todo y contribuía a la unidad de impresión producida por el todo”⁹¹.

Por si todavía quedaba algo que destruir, la crítica y las escuelas o academias –donde se realiza un aprendizaje destinado a proveer de nuevos valores artísticos a la sociedad– también caen bajo la picota anarquista, en esa

90 P.J. PROUDHON. Op. cit., págs. 520–522.

91 A. RESZLER. Op.cit., págs. 59–60.

especie de acción directa dirigida a crear las nuevas condiciones en que vivirá el hombre. Hay que levantar el edificio desde cero.

El arte que necesita de críticos que lo expliquen, lo desmenucen y lo hagan más digerible, es el de las clases altas, el arte por el arte, que –tenga su fundamento en la belleza objetiva o en el placer que procura– es oscuro en su expresión e ininteligible para las masas; su meta: un hedonismo sin sentido, ajeno a cualquier criterio de índole moral.

La auténtica obra de arte puede prescindir del experto –invento moderno que no existía cuando el arte era único– pues la comunicación creador/receptor se produce sin mediación alguna, gracias al contagio, entre ambos, fundidos en un mismo sentimiento.

“Si una obra, es una buena obra de arte, el sentimiento expresado por el artista –sea moral o inmoral– se transmite a otra gente. Si es transmitido a otros, entonces ellos lo sienten, y todas las interpretaciones son superfluas (...). La interpretación de la obra de arte mediante palabras, indica simplemente que el intérprete es incapaz de sentir el contagio del arte”⁹².

O. Wilde también se opone a la crítica, pero por razones muy distintas a las de Tolstoi; para este último está de más

92 L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte? págs. 194, 195.

porque la “comuni3n” entre ambos polos del hecho art3stico se establece en funci3n de una serie de criterios que la obra debe satisfacer por s3 misma, vali3ndose del artista –que se expresa a trav3s de ella– convertido en mero transmisor de determinados contenidos. Sin embargo, el escritor ingl3s, llevado por su firme decisi3n de salvaguardar la autonom3a del individuo/artista, no permite que nadie se inmiscuya en su quehacer, ni siquiera los que se suponen entendidos en la materia, que lo 3nico que hacen al emitir sus juicios es demostrar su propia impotencia creativa:

“¿Por qu3 habr3a de verse turbado el artista por el chill3n clamor de la cr3tica? ¿Por qu3 habr3an de estimar el valor de la obra creadora quienes no pueden crear? (...) Si la obra de un hombre es f3cil de entender, la explicaci3n es innecesaria”⁹³.

Y si no se comprende, ya conocemos el remedio de Wilde: construyamos una sociedad nueva, con posibilidades de educaci3n para todos y aqu3llos que ahora est3n sumidos en la ignorancia podr3n disfrutar plenamente de las bellezas que ahora les ocultan sus propias deficiencias. En cuanto a la ense3anza art3stica –dir3 Tolstoi– no existe escuela alguna que pueda excitar en un hombre el sentimiento, y menos a3n ense3arle c3mo expresarlo de forma adecuada.

93 O. WILDE. El cr3tico como artista. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1947, p3g. 19.

Las obras de arte exigen un contacto directo, una familiarización que un aprendizaje memorístico y esclerotizado nunca proporcionará; así pues, las escuelas –como intermediarios– ejercen una influencia doblemente funesta: destruyen la capacidad para producir verdadero arte en aquéllos que han tenido la desgracia de pasar por ellas y dan origen a cantidad de falsificaciones que pervierten el gusto de las masas⁹⁴.

Por su parte, Proudhon –aunque sabe bien que “el escritor y el artista no se siembran ni se cultivan”– reconoce la utilidad general de las escuelas, los métodos y las tradiciones, pero nos previene contra su conversión en rutinas –que encadenan el espíritu y conducen al inmovilismo– así como contra “las solidaridades entre los talentos mediocres, las camarillas, las intrigas, cuya más alta expresión se encuentra en las Academias”⁹⁵.

No sabe qué es peor para el arte, si ser apoyado por el poder o la negación de todo principio cuya ausencia es otra forma de servidumbre; en cualquier caso, es el artista quien debe imponerse sus propias reglas para encontrar la auténtica libertad de creación.

94 L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, pag. 198-202. Recordemos que ésta será para Tolstoi la tercera consecuencia –junto con la crítica y el artista profesional– de la perversión del arte.

95 P.J. PROUDHON. Op. cit., nota pág. 280.

Curiosamente, los futuristas italianos –cuyas concomitancias con el anarquismo son bastante discutibles y niegan cualquier valor al pasado– con su pretensión de reducir a cenizas cuanto signifique inmovilismo, comparten esa especie de alergia que los libertarios sienten al encontrarse ante cualquier institución –llámese museo, biblioteca o academia– considerando que su frecuentación perjudica la propia creatividad: Marinetti lo expresaba contundentemente en su primer manifiesto publicado en *Le Figaro* (1909):

“Museos: ¡Cementerios!... Idénticos, verdaderamente por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos, en los cuales se descansa para siempre al lado de seres odiados o desconocidos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas! Se deben visitar como en un peregrinaje una vez al año, igual que se va al cementerio en el Día de los Difuntos... Esto lo concedemos. Que se vaya una vez al año a depositar un homenaje de flores delante de la Gioconda, lo concedemos... Pero no admitimos que se lleven diariamente de paseo por los museos nuestras tristezas, nuestro frágil valor, nuestra inquietud enfermiza⁹⁶.

2.- Teoría anarquista y praxis artística: crónica de un idilio frustrado.

Tal como vimos en la Introducción a las estéticas sociológicas, que comienzan a desarrollarse partiendo de un tronco único –el racionalismo ilustrado y el socialismo utópico– también las relaciones entre los artistas radicales y los movimientos progresistas, surgen sobre bases comunes. Es decir, a partir de la Revolución francesa, se da una progresiva identificación entre radicalismo artístico y radicalismo social que, conforme vayan afianzándose las diferentes corrientes –anarquismo y marxismo fundamentalmente– comportará una definición más clara en la naturaleza de tales relaciones. Aunque en este punto –tal como venimos haciendo– nos centraremos en el análisis de la relación entre la teoría anarquista y el arte, a través de determinados autores y artistas, comenzaremos señalando algunos antecedentes que jalonan la influencia mutua entre arte y pensamiento revolucionario. Por otra parte, se verá también que la mayor parte de los estudiados proceden de Francia y ello por dos razones: una porque es en este país donde se fraguan la mayor parte de los movimientos revolucionarios del diecinueve y dos, porque es en él también donde acaban afianzándose casi todas las corrientes artísticas aparecidas en el siglo XIX, extendiendo

su radio de acción a otros países. Ya que mencionábamos a la Revolución francesa, como el precedente más significativo de las doctrinas socialistas que irán consolidándose a lo largo del siglo XIX, en el ámbito artístico nos encontramos con una figura que viene a representar en pintura el correlato de las ideas de la Ilustración y del primer romanticismo, prefigurando con sus obras dicha revolución. J.L. David plasmó ese tema en dos cuadros: *El Juramento de los Horacios* (1785), “reconocido como el manifiesto de un estilo revolucionario” y *Brutus* (1789), completado unos meses después de que estallara la revuelta.



Louis David: El juramento de los Horacios



Louis David: Los líctores llevan a Brutus los cuerpos de sus hijos

“En sus temas (...) ambos cuadros procuraban contrastar la virtud congénitamente natural y estoica de la Antigüedad clásica con la carencia de virtud bajo la monarquía francesa (...).

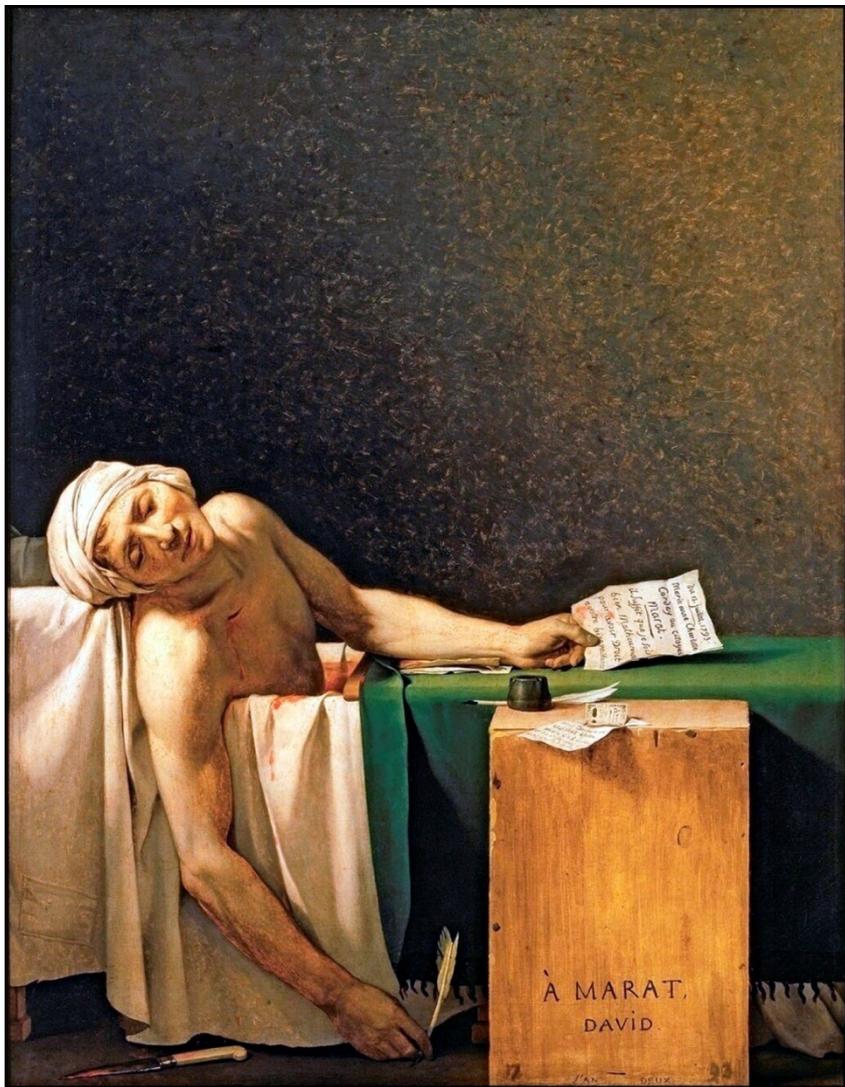
Ambos cuadros constituyeron asimismo una revolución contra el arte típico de la tradición francesa y académica contemporánea, siendo ambos antiacadémicos en su nueva forma de composición y en su tipo romántico de clasicismo. Ambos fueron compuestos con una clase radicalmente nueva de libertad al estar deliberadamente divididos en dos grandes grupos desiguales de formas neoclásicas. En otras palabras, las figuras no aparecen construidas en

una forma jerárquica, que constituyera una composición centralizada a la manera característica del clasicismo académico (...)”⁹⁷.

David no se limitó a convertirse en un símbolo del rechazo de determinadas formas artísticas, sino que llevó su praxis revolucionaria más lejos, fundando en 1790 la Commune des arts, una sociedad de artistas antiacademicistas, organizada de forma absolutamente distinta a las tradicionales Academias y sus Salones Oficiales, que fueron suprimidas en 1793. En este nuevo tipo de asociaciones existía una libertad total y un funcionamiento democrático, siendo sustituidas a partir de 1793 por otra más radical, la Societé populaire et republicaine des arts, que cedería su puesto inmediatamente al Club revolutionnaire des Arts, al cual perteneció también Proudhon.

Esta progresiva radicalización político-artística se refleja asimismo en el arte de David que con *La muerte de Marat* (1793) da un giro a su estilo, prescindiendo de cualquier idealización –sea clásica o romántica– para otorgarle un tratamiento realista, aunque no puede eliminar totalmente una cierta sugerencia de emoción que enlazaría con el Romanticismo. Se adelantaba así al desarrollo posterior del arte realista, de igual modo que lo hizo en el terreno teórico al proclamar el fin utilitario del arte.

Las teorías de los socialistas utópicos, Saint-Simon y Fourier, que tanta trascendencia habían de tener para el desarrollo de los diferentes tipos de socialismo, atrajeron hacia sus planteamientos a la escuela romántica, cuyo individualismo podía suscribir perfectamente la doctrina saint-simoniana –que concedía un papel rector al artista en la sociedad ideal– y no digamos la libertad individual postulada por el fourierismo.



Louis David: *La muerte de Marat*

Aunque difirieran alguno de ellos con las pretensiones utilitarias y el propósito moral asignado a las artes por los mencionados teóricos, existía una coincidencia evidente: su oposición decidida a la burguesía que controlaba –tras el fracaso de la revolución de 1830– las academias oficiales de arte y, por supuesto, la sociedad entera. Fueron muchos los escritores pertenecientes a dicha escuela que simpatizaron en un momento dado con las ideas radicales, atracción que también alcanzó a los partidarios del arte por el arte –no inclinados precisamente a ningún tipo de planteamiento social de lo estético– movimiento estimulado por el Romanticismo y popularizado por T. Gautier. Novelistas a medio camino entre romanticismo y realismo, como Balzac o Stendhal, expresaron en alguna de sus obras dicha influencia, y lo mismo sucedió con Sue, Lamartine, Mme. de Stael, Vigny y otros.

Inglaterra es la patria del romanticismo europeo como lo es también de la revolución industrial y durante el siglo XIX casi todas las revoluciones del continente se nutrirán de ese espíritu revolucionario encarnado por Shelley, lord Byron o Blake, cuya sensibilidad chocaba con una sociedad fuertemente anclada en el conservadurismo político. En este mismo siglo XX, Europa entera está fascinada por el pensamiento alemán –Schelling, Schlegel, Schiller, Goethe– y la generación francesa del primer tercio del siglo XIX se forma espiritualmente en torno a poetas ingleses y alemanes. El término romanticismo es terriblemente vago

para calificar “el gran movimiento juvenil europeo que como un incendio se propaga rápidamente por Europa entre los años 1789 y 1848 y que prende por doquier tantas pequeñas hogueras”. El período es tan amplio que cuando el romanticismo ya está caduco en Inglaterra y se ha convertido en un movimiento reaccionario en Alemania, comienza su expansión por Francia hacia 1810 y en otros países todavía lo hará más tarde.

Ante la imposibilidad de referirnos a todos ellos, escogeremos al país vecino, donde acaban por confluír los ideales revolucionarios tanto de tipo social como artístico. La “Francia inquieta”, escribe Heer refiriéndose al primer socialismo romántico y al utopismo político que actúan y conviven en el París de 1830. Para este autor, la importancia histórica de Saint-Simon y Fourier es triple: desplazan la imaginación creadora del hombre hacia sí mismo –se hace política– pasando a considerar la planificación de su futuro como algo esencial; en segundo lugar, estos utopistas influyen en gran medida sobre poetas y pensadores del romanticismo francés; y, por último, aportan su contribución a los incipientes movimientos feminista y obrero. Nos interesa particularmente, la segunda de estas consecuencias, ya que la actualidad social se convierte por vez primera –en manos de Balzac y Stendhal– en materia para la poesía y la novela.

“Un nuevo tipo de devoción, una nueva emoción, se

apodera de los hombres. Emoción ante la dura realidad de la vida, de esta vida que hoy vivimos y padecemos. Profetas, videntes, heraldos de esta realidad, son los poetas y escritores”⁹⁸.

El escritor se siente llamado a protagonizar esa marcha del pueblo hacia su liberación –él es el elegido– anticipándose con sus declaraciones y sus obras al compromiso de la poesía social posterior. Los mismos acentos mesiánicos se atisban en Balzac, “hoy ocupa el poeta el lugar del sacerdote. Toma la luz del altar y la conduce al seno de los pueblos” que en Lamartine para quien “la poesía tiene una nueva misión que cumplir... debe hacerse pueblo y hacerse popular. Es necesario crear esta poesía; la época lo exige y el pueblo lo ansia...” o en Victor Hugo cuando afirma: “El poeta debe marchar, como una luz, delante del pueblo. Esta es la misión del genio. Sus elegidos son los centinelas que el señor ha dejado sobre las torres de Jerusalén y ellos no callarán ni de noche ni de día...”⁹⁹.

El estreno de *Hernani* en 1830 puede servirnos como paradigma de la aplicación a las artes de la idea de revolución y, en cierto modo, como un presagio de la de julio de ese mismo año. La propia representación de la obra y todo el ceremonial, preparado minuciosamente para tal

98 F. HEER. Europa madre de revoluciones (1964), (2tomos), Alianza Editorial. Madrid, 1980, tomo I, pág. 280.

99 Ibid., págs. 280, 281.

ocasión por el círculo de los jóvenes románticos amigos de Hugo, tenían como objeto escandalizar al público burgués asistente y constituía un ataque deliberado al academicismo imperante. Desde el chaleco de seda roja que lucía Gautier, gesto “antiburgués, romántico, antiacadémico y revolucionario” –no solo era el color que simbolizaba los ideales revolucionarios sino que suponía una ruptura con cualquier convencionalismo– hasta la propia obra –que dejaba a un lado las tradicionales unidades de lugar, tiempo y acción– todo contribuyó a que el teatro desbordara sus propios límites, para convertirse en una especie de “happening” *avant la lettre*, de consecuencias importantes tanto para el ulterior desarrollo del arte como para la unión cada vez más íntima entre el radicalismo artístico y el político:

“*Hernani* fue no sólo un monumento del romanticismo sino también del realismo, preanunciando la persistente superposición posterior del romanticismo y del realismo (...). La revolución literaria representada por el estreno de *Hernani* fue proseguida, cinco meses después, por la revolución de 1830, a resultas de la cual el hostigamiento a la burguesía pasó de ser una travesura de gabinete a ser una seria demostración social (...).

A partir de allí fue completo el distanciamiento entre la burguesía y los radicales, sociales o artísticos, y ambos tipos de radicales habrían de unirse a menudo en una

acción común, dada su mutua antipatía por la clase media”¹⁰⁰.

Al contrario de lo sucedido con A. de Vigny que fue evolucionando desde el saintsimonismo hacia ideas más conservadoras, presa de la desilusión, V. Hugo –que exhibía al principio un socialismo muy vago– llegará a 1848 convencido de que la revolución es un hecho irreversible y se dispondrá a participar en ella. Ese mismo año asiste a la sesión de la Cámara de los Pares y las frases que escucha le inducen a anotar: “la miseria conduce al pueblo a las revoluciones y las revoluciones vuelven a conducir al pueblo a la miseria”.

El pesimismo explícito de tan lapidaria conclusión, no le impide continuar con su ferviente denuncia de las condiciones infrahumanas en que viven los proletarios y, una vez iniciada la guerra civil, se sitúa en las barricadas e intenta mediar entre los contendientes, pero nada puede hacer: el pueblo de París es derrotado y los vencedores se ensañan con él, pese al llamamiento a la cordura y a la reconciliación hecho por Hugo; desde ese momento su ruptura con los conservadores está cantada y también, a partir de entonces, se desencadenarán las críticas contra él, desde dichos sectores.

Si *Hernani* es el símbolo literario por excelencia de la

100 D.D. EGBERT. Op. cit. (en el capítulo anterior), pág. 151

revolución de 1830, otro tanto sucede en el ámbito de la plástica con la obra más famosa de Delacroix, *La libertad guiando al pueblo en las barricadas* (1830–31), “el mayor ejemplo de un arte románticamente realista que describiera la revolución de 1830”.



Delacroix: *La libertad guiando al pueblo*

Este cuadro presenta también dos aspectos íntimamente relacionados: la factura clásica de la figura principal –la libertad– está inspirada en el arte griego tan popular en gran parte de la praxis artística de la época y, al mismo tiempo, expresa el espíritu de la revolución, convertida en estandarte de una libertad sin condiciones y, por tanto, de las ideas radicales propugnadas por los teóricos del

momento, así como de los sueños políticos que alimentaban las masas.

Los ejemplos que hemos citado podrían multiplicarse indefinidamente, haciendo referencia a otros países y a otros artistas influidos por el socialismo utópico o, simplemente, conscientes de que en el siglo XIX “comenzaba una nueva era del hombre en el universo”, cuyas consecuencias todavía estamos viviendo, “Poetas obreros y revolucionarios románticos”, como les llama Heer, lucharon –y fracasaron– por cambiar el mundo, tras el aliento que les había insuflado la ya lejana fecha de 1789.

Sin embargo, fueron años de gran fecundidad creadora y hay que dejar constancia de ese noble afán por incorporar a los pueblos, a “los hombres sin historia”, a su propia realización, de ahí que una poesía o un cuadro puedan significar tanto en este siglo XIX como una empresa revolucionaria, como la revolución triunfante o frustrada de un pueblo”¹⁰¹.

Con lo expuesto a modo de preámbulo, se trataba de mostrar que las relaciones entre arte y anarquismo no son producto del azar ni nacen al margen de las inquietudes de la época, por el contrario, son fruto de esa mutua atracción que hemos observado entre el radicalismo artístico y el político. Lo que diferenciará a los libertarios respecto a

101 F. HEER. Op. cit.. pág. 11.

otros movimientos es que, pese a sus fracasos en el terreno político y social, lograron desde sus inicios entusiasmar a numerosos artistas y escritores:

“el genio creador de éstos, halla en la autonomía personal que les es reconocida, la justificación de una obra que se despliega en total libertad, fuera de los senderos trillados y de las normas coactivas. A diferencia de la vertiente política que está sembrada de asechanzas, la vertiente artística del anarquismo seduce por su soltura; esta ideología conduce hacia una creación literaria y artística original”¹⁰².

Precisamente, la historia del anarquismo nos ofrece ejemplos palpables de la colaboración entre pensadores y artistas que coinciden por lo menos, en dos objetivos: su interés en salvaguardar al individuo y, al mismo tiempo, conseguir un orden social en el que ello sea posible.

Así pues, anarquismo y arte combaten por una causa común –la libertad– haciendo hincapié en que el hombre debe disponer de sí mismo sin coacciones ni imposiciones de ningún tipo.

Sin embargo, tales relaciones no siempre son idílicas y, desde luego, no significa necesariamente que exista un acuerdo total en lo que se refiere a las prioridades; para el

102 H. ARVON. Op. cit. pág. 129.

artista lo esencial es, en la mayoría de los casos, la posibilidad de innovar, aceptando no obstante un compromiso como ser humano; para el teórico es importante que el artista revele, incluso a través de su trabajo, las contradicciones del mundo que le ha tocado vivir. Tampoco aquí son válidas las generalizaciones puesto que, contrariamente a lo que suele creerse, algunos de estos artistas se mostraron más radicales que los teóricos en los que se apoyaban y fueron más lejos en su acción revolucionaria.

Antes de continuar con el análisis de esta cuestión, podría preguntarse ¿por qué estudiar las vinculaciones políticas y sociales de los artistas si, en última instancia, no proporcionan argumentos para juzgar la calidad artística de una obra? Habrían muchas razones para ello: en primer lugar “En todo el curso de la historia, nunca, hasta nuestros días, se concibió una sociedad sin arte o un arte sin significación social”¹⁰³, tal como señala H. Read; las obras de arte son documentos históricos y, como tales, reflejan los cambios del gusto, de la sensibilidad y arrojan luz sobre la historia de la cultura; asimismo, las revoluciones deben bastante a numerosos artistas, cuyas obras se han convertido en instrumento para estimular el cambio social.

La interrelación arte y sociedad evidencia pues, que

103 H. READ. *Arte y alienación* (1967). Ed. Proyección, 2ª ed., Buenos Aires, 1976, pág. 19.

existen razones, tanto artísticas como históricas, que justifican el estudio de la vinculación de los artistas con el medio en que se desenvuelven.

“Para comenzar, el compromiso social de un artista puede aportarle un incentivo para producir arte (...) al tiempo que influye asimismo en su elección del tema. Su ideología o su credo pueden ayudarle a descubrir algún aspecto de la verdad, que sólo él ha tenido el genio de ver de esa forma significativa¹⁰⁴.

a) Godwin y Shelley

Si al hablar de los orígenes del anarquismo moderno mencionábamos a Godwin como precursor del mismo, ahora habrá que unir su nombre al del poeta P.B Shelley, ya que ambos se adelantaron con sus escritos y sus vidas a ese intento de cambio radical del entorno y la creación. Se conocieron después de que Shelley leyera la más conocida obra de Godwin, *Investigación acerca de la justicia política*, y quedara totalmente impactado por su doctrina, hasta el punto de pensar ponerla en verso; no lo hizo así, pero la

104 D.D. EGBERT. Op. cit. pág. 675

obra literaria de Shelley está impregnada de acentos godwinianos y un pasaje de *Prometeo liberado* (1820) donde “traza el orgulloso retrato del hombre anarquista” refleja claramente esa influencia:

“La máscara repugnante ha caído, el hombre permanece / sin cetro, libre, liberado de todo límite, pero / igual, sin clase, sin tribu, sin nación, / exento de temor, de adoración, de jerarquía, rey / de sí mismo, justo, dulce, sabio y ¿hay que decirlo? / sin pasión. No, pero liberado sin embargo del crimen y del dolor, / esos amos de otro tiempo, pues su voluntad los creaba o los sufría, / todavía no exento, aunque los domine como señor, / del azar, de la muerte y del cambio, / obstáculos de los que, sin ellos, podría superar en su impulso / la estrella más elevada de un cielo jamás escalado aún, / erigida, apenas visible, en lo más profundo del vacío infinito”¹⁰⁵.

Prometeo encarna la esperanza, es un “símbolo de la mejor fuerza creadora del hombre”, prototipo de la más absoluta perfección moral y espiritual, dispuesto a la realización de los más nobles fines, pero mientras se cumplen tan buenos augurios, Shelley se verá obligado a refugiarse en Italia –iniciando esa diáspora en la que le sucederán otros muchos artistas– desde donde escribe

105 P.B. SHELLEY. *Prometheus unbound* (1820), recogido por H. ARVON, Op. cit., pág. 130. Ver también J. JOLL, Op. cit., pág. 32.

contra otra forma de anarquismo, que encubre el desorden y la degradación a que se ven sometidas las masas explotadas, la “Máscara de la anarquía”:



Percy Bysshe Shelley retratado por Alfred Clint (1819)

“Encontré a Asesinato en el camino/con una máscara semejante a la de Castlereagh/parecía muy cortés, aunque inflexible/le seguían siete sabuesos:/ todos estaban gordos; y puede que estuvieran en amigable

acuerdo./Ya que uno a uno y dos a dos,/les lanzaba corazones humanos para masticar/que sacaba de su amplio manto”¹⁰⁶.

Y ¿quién hará posible la liberación de esa energía creadora que anunciaba en Prometeo?: el poeta, que percibe “la verdad y la belleza”, es la respuesta de Shelley en su *Defensa de la Poesía* (1821, pero aparecida en 1840), obra en la que expone claramente su concepción social del arte, postulando a un tiempo su carácter hedonista, “la Poesía va siempre acompañada de placer” y la necesidad de la imaginación en la vida humana.

“El gran instrumento de la buena moral es la imaginación: y la Poesía contribuye a este efecto, obrando sobre la causa. La poesía ensancha la circunferencia de la imaginación llenándola de pensamientos de deleite siempre nuevos que tienen poder de atraer y asimilar a su propia naturaleza todo otro pensamiento, y que forman nuevos intervalos e intersticios, huecos que siempre claman por alimento nuevo. La poesía fortalece la facultad que es órgano de la naturaleza moral del hombre, del mismo modo que el ejercicio fortalece el miembro”

106 F. HEER. Op. cit. Tomo I, pág. 42. Castlereagh dirigía la política inglesa extranjera y Shelley lo ve como un cazador empeñado en la persecución del pueblo, ayudado por sus sanguinarios secuaces (pág. 43).

Los puntos de vista de Godwin, contrarios a cualquier forma de gobierno, esencialmente igualitarios y su extremo individualismo habían hecho mella con anterioridad en otros artistas –Southey, Coleridge y Wordsworth– que pensaron en emigrar a América para crear una comunidad ideal, basada en los principios godwinianos, a la que denominaron “pantisocracia” (igual gobierno para todos), proyecto que nunca llevaron a cabo. Por otra parte, el influjo de este pensador se limita a un círculo muy reducido y pronto será olvidado, aunque el anarquismo mantuviera su vigencia como tema literario –tras haber sido uno de los preferidos de Shelley– extendiéndose con posterioridad a otras artes.

b) Proudhon y Courbet

No será hasta mediados del siglo XIX –período que registra una gran efervescencia social y cree a pie juntillas en la posibilidad del progreso humano– cuando vuelva a redescubrirse a Godwin. Los años comprendidos entre 1848 y 1871 son especialmente interesantes: dichas fechas se corresponden con dos intentos revolucionarios en la Francia del siglo XIX, tan frecuentes por otra parte en esa centuria. En la primera de ellas encontramos a Proudhon ayudando a la construcción de una barricada –por cierto, parece ser que

ésta fue la única “acción” revolucionaria que llevó a cabo en su vida– y en la Commune de París (1871), basada en las ideas proudhonianas, uno de sus más destacados protagonistas fue Courbet. La trayectoria de estos dos personajes, filósofo anarquista el primero y pintor realista el segundo como se autodenominaron orgullosamente ellos mismos, –aunque se dé la paradoja de que tales términos fueron utilizados para descalificar el quehacer de ambos– será recorrida más adelante por otros muchos.

Tanto Proudhon como Courbet sufrieron continuos enfrentamientos con el poder establecido, cuyas consecuencias, en el mejor de los casos, fueron el escándalo público, cuando no la cárcel o, en su defecto, la huida para evitarla. El encuentro y la afinidad entre ellos es fruto de numerosos puntos de contacto: ambos procedían de la misma región, tenían en gran estima al campesinado y a los estratos más humildes de la población, soñando con un orden social más justo que, entre otras cosas, creara un clima favorable a la materialización de las facultades creativas. Inherentes a todo ser humano. Ya, Proudhon cuando escribe *¿Qué es la propiedad?* (1840), se propone estudiar “los medios de mejorar la condición física, intelectual y moral de la clase más numerosa y pobre”, y toda su obra posterior quedará marcada por esa idea casi obsesiva; por ello, al articular sus preocupaciones sociales con cuestiones artísticas, descubre a Courbet como “representante en el arte de los mejores aspectos de su

época”, porque pertenecía al movimiento que habrá de “conseguir el fin del capitalismo y la soberanía de los productores”. Courbet, por su parte, admiraba a Proudhon, sus escritos y sus teorías y en muchas de sus obras utiliza como motivo temático al hombre común –campesino u obrero– pero, a diferencia de otros pintores como Millet, despojado de cualquier idealismo, pues le interesa destacar la miseria en que vive y lo ingrato de su labor. Un ejemplo de ello lo encontramos en *Los picapedreros* (1849–50), cuadro muy del gusto proudhoniano, por su contenido social manifiesto:

“(…) objetando la degradación del trabajo asalariado por medio de un estilo realista el cual, abandonando tantas de las convenciones de los artistas académicos y románticos, poseía una cualidad característicamente robusta y directa, que uno de los recientes biógrafos de Proudhon ha comparado específicamente con la prosa de éste. Por otra parte, las masivas formas humanas de Courbet, con su extraordinaria solidez (...) no se alejaban de su filosofía materialista y de la de Proudhon”¹⁰⁷.

La interpretación del mensaje social de esta obra no ofrece dudas para Proudhon y, ciertamente, sus nada sentimentales campesinos y sus paisajes fríos, lúgubres y realistas, nos proporcionan una visión del mundo muy

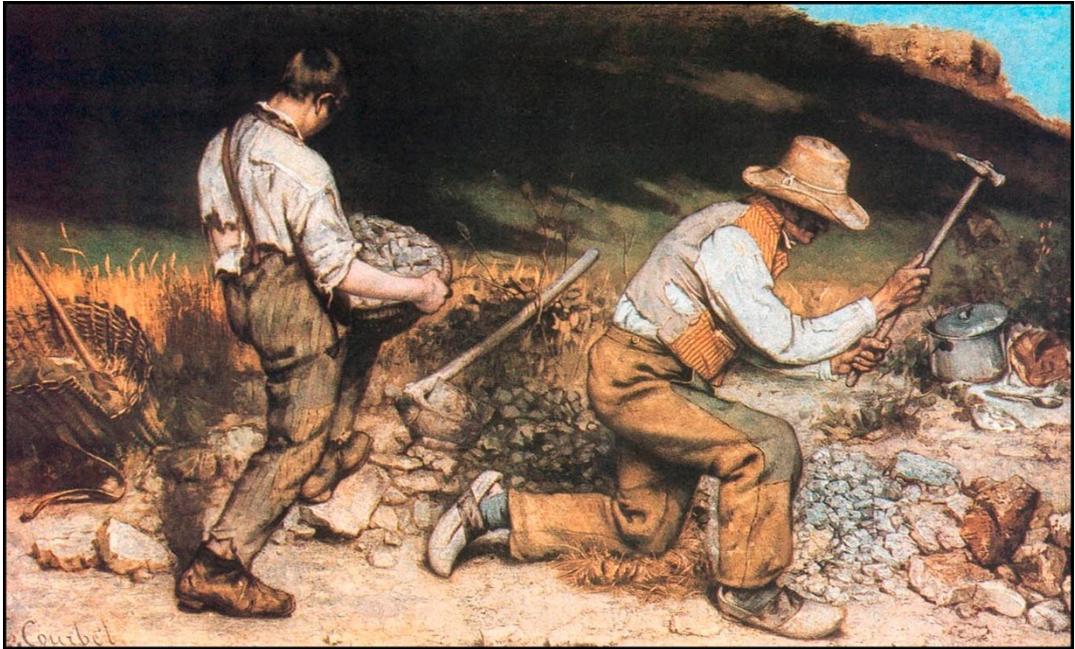
107 D.D. EGBERT. Op. cit.. págs. 190–191. El biógrafo al que se refiere es G. Woodcock, autor de la obra Pierre–Joseph Proudhon. Londres, 1956.

próxima a los planteamientos anarquistas, todo lo cual constituye en su opinión “una ironía dirigida a nuestra civilización industrial, que todos los días inventa máquinas maravillosas para arar, sembrar, segar, (...); para realizar en fin toda clase de trabajos, (...) y que es incapaz de liberar al hombre de los trabajos más rudos, más repugnantes, patrimonio eterno de la miseria”¹⁰⁸. Sin embargo, para el pintor si se desprendía algún mensaje de la obra, era meramente accidental y niega por tanto que hubiera un propósito consciente de denuncia: “si conmoví las conciencias no fue con ánimo deliberado, sino simplemente, porque pinté lo que mis ojos veían, lo que ellos, los reaccionarios, llamaban la cuestión social”. En cualquier caso, la minuciosa descripción que él mismo hace del origen de este cuadro, sería suficiente para que cada uno extrajera sus propias conclusiones. Comienza diciendo: “Yendo en nuestro carruaje hacia el castillo de Saint-Denis..., para pintar un paisaje, me detuve con el fin de observar a dos hombres que picaban piedra al borde del camino y en quienes vi la más cabal imagen de la nobleza. En el acto le asaltó la idea de pintar un cuadro... Y continua, refiriéndose a los “pantalones de burda, tela” del anciano “encorvado sobre el trabajo” y al joven “con la cabeza llena de polvo” que “acarrea un capacho lleno de pedruscos...”¹⁰⁹, suponemos que no será necesario seguir

108 P.J. PROUDHON. Op. cit.. pág. 234.

109 P.J. PROUDHON. Op. cit. capítulo XVII, págs. 259–271.

para comprender –por la índole de sus apreciaciones– que el interés de Courbet no era tan casual.



Courbet: *Los picapedreros*, 1850

También pintó algunos cuadros francamente “subversivos”, el más famoso y polémico de los cuales fue *Regreso de la conferencia* (1863), lienzo anticlerical, cuyo tema central lo constituye –lo constituía, ya que fue destruido por un devoto católico que lo adquirió– un grupo de sacerdotes bebidos que vuelven de una asamblea. Precisamente el rechazo de esta obra por el Salón Oficial motivó a Proudhon para escribir *El principio del arte* y también es verdad que no era la primera vez que sucedía esto a Courbet, pues ya en 1855 *El taller del artista* –entre cuyos personajes están Proudhon, Baudelaire y el propio pintor– tampoco había sido aceptado por el jurado. La respuesta de Courbet no se hizo esperar: montó su propia

exposición, hecho insólito en aquel momento, pues hasta entonces ningún artista había expuesto individualmente.

En el capítulo que Proudhon dedica a este cuadro, se deshace en elogios al autor y a su obra por su capacidad para destruir todos los prejuicios y la falsa creencia en el buen funcionamiento de las instituciones religiosas, es un cuadro que “pertenece esencialmente a nuestra época” en la que la moral se plantea como “un dictado de la conciencia, y ya no como una orden desde arriba”. Además, Courbet no ha hecho más que representar una situación común, sin malicia alguna, “no es una escena más o menos risible de ebriedad” sino “la impotencia radical de la disciplina religiosa –...– en mantener en el sacerdote la severa virtud que se exige de él”¹¹⁰.

Pese a considerar injusto el trato que le otorgó la censura y la incompreensión de la crítica “esos destajistas, frutos secos de la literatura y el arte”, su defensa del artista va acompañada de una cierta desconfianza respecto al hombre, por más que éste se envaneciera de su amistad, y a pesar también del nexo evidente entre el arte de uno y la filosofía del otro. Proudhon piensa que Courbet es “más artista que filósofo” y efectivamente es en la pintura donde tal como sostiene Arvon– “arremetiendo contra todos los estilos del pasado”–, se revela como auténtico revolucionario. Por otro lado, no es irrelevante que se

110 P.J. PROUDHON. Op. cit.. pág. 287

comporte de una manera u otra, y desde luego, Courbet con sus disolutas y bohemias costumbres, no se ajustaba al ideal de artista propugnado por Proudhon, según el cual en nada tenía que diferenciarse de otros hombres. Y esta será una de las razones principales que inducirán a los artistas a abdicar de las ideas radicales, ya que, en ocasiones, ni siquiera son muy conscientes de haberlas abrazado y, por supuesto, están más preocupados por resolver problemas estéticos que sociales: “tradicionalmente, el inconformismo social del artista ha supuesto un constante reto para aquellos reformadores que trataban denodadamente de integrarlos en un sistema político”¹¹¹. Además, Courbet se vanagloria de ser el más personal e independiente de los artistas, lo cual le perdería si no fuera porque le sirve para mostrar su originalidad al elegir los temas, proyectarlos y darles forma; pero la innovación, aún siendo valiosa, no parte de cero y el genio nunca se produce aislado, “es un pensamiento colectivo enriquecido por el tiempo”. Proudhon está convencido de que la escuela crítica –prefiere este término al de realista o naturalista– a la que pertenece Courbet, representa el más alto grado del idealismo y es la que evitará que el arte continúe degradándose así como su destrucción:

“Arte razonador, arte pensador, arte meditado: ha comprendido que debe existir una armonía entre la

111 J. JOLL. Op. cit., págs. 152–153.

naturaleza y el pensamiento; arte de observación: estudia en la expresión de los rasgos, los pensamientos y los caracteres; arte esencialmente moralizador y revolucionario: realiza por los medios que le son propios la crítica de las costumbres”¹¹².

La teoría estética de Proudhon, pese a su apariencia iconoclasta, no niega la tradición artística –entiende que hay que avanzar sirviéndose de la anterior–, siendo éste un nuevo punto de discordancia con Courbet, el cual, sin condenar formalmente el pasado, piensa que “sólo se debe inspirar uno en el presente en la realización de sus obras”. Proudhon no acepta esta conclusión “cómodo sistema para colocarse uno mismo como principio del arte y artista único. La humanidad no debe perder nada de sus ideas y de sus creaciones; acumula sus riquezas y se sirve de todas ellas”¹¹³.

La asamblea de artistas surgida a raíz de la Comuna, eligió a Courbet como presidente, teniendo a su cargo la política de arte y elaborando –dentro de la comisión creada al efecto– un programa que les garantizaba absoluta libertad con respecto a cualquier interferencia estatal, proponiendo al mismo tiempo una nueva forma de enseñanza que reemplazara a la Ecole des Beaux-Arts, “centro de la odiada tradición académica”. El fracaso de la Comuna obligó a mu-

112 P.J. Proudhon, Op. Cit. P. 287

113 Ibid.. págs. 276–277.

chos artistas a huir de Francia, y, entre ellos, a Courbet por su supuesta responsabilidad en la destrucción de la famosa columna napoleónica de la plaza Vendôme. Lo único que se sabe con certeza es que había firmado una resolución, pidiendo al Gobierno autorización para derruirla y que, efectivamente, fue fotografiado estrechando la mano a quienes lo habían llevado a cabo, pero si leemos con atención el juicio que le merecía a Proudhon dicho monumento, algo de razón debe asistir a quienes han visto en este suceso el cumplimiento de la última voluntad de un amigo –muerto unos años antes– con el que Courbet se sentía identificado. Proudhon, hablando de los “testimonios estéticos de la concienciación al “recorrer paso a paso las calles de París, deteniéndose a contemplar los monumentos y edificios de la ciudad, para proponer en determinado momento:

“Trasladémonos a la plaza Vendôme y levantemos la vista hacia el coronamiento del edificio. No comprendo nada de esta restauración. He mirado con mi mejor voluntad esta increíble estatua (...) y cada vez me ha escandalizado más: ridiculez, contrasentido, falsedad, todo se encuentra en ella. (...)

¿Qué es la columna de la plaza Vendôme? Una imitación servil de la columna de Trajano”¹¹⁴.

114 Ibid.. págs. 329–332. Participara o no en la demolición del

¿No constituyen sus denuestos toda una invitación a la acción directa? Evidentemente, es un episodio de inspiración proudhoniana.

Proudhon proporciona a Courbet, sin saberlo, las claves para dar sentido a su obra, es decir le suministra los argumentos teóricos que necesita para armonizar su individualismo con las tesis de un arte social, al servicio del pueblo, y lo consigue, con una adhesión casi enfermiza a la estética elaborada por aquél, hasta el punto de considerarse coautor del texto de Proudhon, que éste define como un intento de “reconciliar el arte con lo justo y lo útil”. El entusiasmo de Courbet le lleva a afirmar: “elaboramos en conjunto una obra que relaciona mi arte con su filosofía y su obra con la mía”; por fin ha otorgado una finalidad a su realismo y proclama: “¡Dos hombres que han sintetizado la sociedad! Uno en la filosofía, el otro en el arte”¹¹⁵.

—monumento, Courbet pasó seis meses encarcelado y exiliado en Suiza los últimos años de su vida, además de ser condenado a financiar una nueva columna conmemorativa.

115 H. ARVON. Op. cit., pág. 134. El entusiasmo provocado por el texto en Courbet no gozó de unanimidad y Zola, por ejemplo, que elogiaba la obra del pintor, creía también que los juicios sobre él debían basarse únicamente en criterios de calidad artística y no “como un engranaje de la máquina socialista”. “Uno debe admirar a Courbet —escribió en Mes haines— sólo por la forma enérgica con que ha aprehendido y expresado la naturaleza” (EGBERT, op. cit., pág. 223).

c) Bakunin y Wagner

Si los turbulentos días en los que se fraguó la revolución de 1848, permitieron el encuentro entre Proudhon y Courbet, otro tanto sucedió con Bakunin y Wagner, cuyo conocimiento se produjo en las barricadas de Dresde (1849). El credo revolucionario de Bakunin para quien “el placer de la destrucción es también un placer creador”, se refleja en la obra del músico, especialmente en *Sigfrido*, “el héroe wagneriano por excelencia, en guerra con todas las convenciones”, porque “arroja por la borda toda tradición, todo respeto, todo temor” y, aunque no fuera cierto que Wagner se inspirara en Bakunin para crear este personaje, –tal es la interpretación del historiador J. Barzun– la verdad es que el conocimiento entre ambos “hizo descubrir a Wagner el carácter intrínsecamente revolucionario del arte (...) por poco que la obra se esfuerce por captar y volver a dar impulso a las energías que existen, en estado latente en todo ser humano”¹¹⁶.

Su obra representa el traslado a la música de la revolución alemana y sus ensayos de juventud –*El arte y la revolución* y *La obra de arte del futuro*– apuntalan el nuevo edificio que

116 Ibid. pág. 132.

ha de albergar la sociedad entera: “Así como la Revolución hace florecer un amor nuevo humanitario (...) del mismo modo el arte, con la condición de participar del espíritu revolucionario, se emancipará y será restablecido en su dignidad” (84). Sin embargo, esas primeras y saludables concomitancias entre el Wagner teórico y el práctico, pronto quedarán a un lado, pero en esos años cree en la revolución –apostilla Nietzsche– “como sólo un francés podría hacerlo”; y por poco tiempo que los mantuviera, hay que reconocer que sus puntos de vista sobre la evolución futura del arte, así como la condena del Estado y la exaltación de los sentimientos de solidaridad, eran típicamente anarquistas.

Esta época de preocupación social, como hemos mencionado, es simultánea a sus relaciones con Bakunin –amigo y compañero revolucionario– que le llevó a la lectura de textos sobre el socialismo y el comunismo, incluyendo las primeras obras de Marx y Engels; en ese mismo período, durante una breve estancia en París, leyó *¿Qué es la propiedad?* de Proudhon, momento que aprovechó para escribir *El arte y la Revolución*, que habría de ejercer gran influencia en los anarquistas franceses. Todo ello sucedía en torno a 1849 y Egbert comenta al respecto:

“En esta obra Wagner, de forma similar a Marx, había glorificado al “griego libre” y también a la tragedia griega como un arte para el populacho y no sólo para la gente

con fortuna. Había pedido un arte revolucionario, que se hacía posible por una revolución social. (...) En vena anarquista, había calificado al arte moderno de revolucionario porque su misma existencia se opone al espíritu gobernante de la comunidad”¹¹⁷.

La revolución de Dresde también acabó frustrada y sus protagonistas –una vez más– se vieron obligados a huir. Y en la huida, Wagner abandona prácticamente sus sueños revolucionarios para cumplir otros –no tan altruistas pero sí más beneficiosos a nivel personal– bajo la protección del rey Luis II de Baviera. Esto ocurría en la última década de su vida, pero hacía ya mucho tiempo que Wagner se había convertido en una celebridad mundial y su reconocimiento del genio –Beethoven, él mismo– resultaba un tanto contradictorio con su teoría del arte para el pueblo, lo mismo que su voluntad de guiarlo y educarlo –erigiéndose en conductor de las masas adormecidas– contrasta con sus proclamas revolucionarias. Sin embargo, las contradicciones entre sus ideas y su actuación ya no son tan estridentes en estos últimos años, puesto que ya ha tomado partido y termina abandonando también a Ludwig en favor de sí mismo.

Pero la traición de Wagner al pueblo no quedará sin castigo. En sus teorías efectivamente enaltece al pueblo, “el auténtico inventor” en cualquier época, el individuo lo único

117 Ibid., pág. 133.

que hace es “apoderarse del invento”, por tanto es esencial recuperar ese impulso creador que antiguamente perteneció a la ciudad entera, “el poeta no puede crear, sólo el pueblo; o el poeta, pero sólo en tanto que capta la creación del pueblo, la manifiesta y da forma”¹¹⁸. No obstante, Wagner era un hombre muy vulnerable en cierto sentido y el fracaso de la revolución así como la incompreensión que cree advertir en torno suyo, le conducen casi inmediatamente a situarse al margen de la sociedad y a rehuir el contacto con ese pueblo que ahora se ha convertido en “canalla humana” y de la cual afirma: “siempre me tengo que apartar de ella con asco” –confiesa a Liszt en 1852– “y, sin embargo, siempre siento nostalgia del hombre”¹¹⁹.

Este pesimismo que va haciendo mella en Wagner, le aleja de los anarquistas cada vez más, inclinando la balanza peligrosamente del lado opuesto, hasta tal punto que su obra será utilizada por los nazis para servir a intereses totalmente distintos –algo con lo que él no había contado–, porque en su obra existen también algunos elementos que una lectura “inteligente” podía aprovechar: su visión del mundo germánico –en 1868 suplica a los príncipes de su país que no permitan que “el arte alemán se hunda en la decadencia, como tantas veces ha ocurrido”– así como su

118 D.D. EGBERT. Op. cit. pág, 546.

119 R. WAGNER. Escritos y confesiones, págs. 123–125.

advertencia de que si no se convierten en soportes del espíritu alemán, ayudan a que la revolución francesa triunfe sobre ellos, o su propia vocación “mesiánica” y su fanático antisemitismo, son ingredientes que parecen pensados para que Hitler y sus secuaces encontraran en Wagner –y así lo hicieron– “el heraldo del nacionalismo alemán”.

Hasta su exaltación del arte griego les vino de perlas, porque los nazis consideraban a los dorios como una tribu nórdica y, por tanto, antecesores de sangre de los alemanes modernos.

d) Las revistas ácratas y los primeros movimientos de vanguardia

La amistad y la colaboración entre Godwin y Shelley, Proudhon y Courbet, Bakunin y Wagner, no constituyen casos aislados y anecdóticos que nos hayamos permitido extrapolar, sacándolos de su contexto, sino todo lo contrario, puesto que esa unión entre dos vanguardias –la revolucionaria y la artística– no hará más que profundizar y extenderse en el último tercio del siglo XIX, concretamente entre 1885 y 1900, cuando “la Francia de la *Belle Epoque* ve

que un gran número de artistas y escritores confunde sus causas con las de sus compañeros anarquistas”, cuyas publicaciones “se convierten en privilegiados lugares de encuentro”¹²⁰.

Las relaciones entre anarquismo, simbolismo y neoimpresionismo fueron muy estrechas, convirtiéndose los simbolistas en fervientes admiradores de los pintores neoimpresionistas: sería precisamente F. Fenéon –crítico de arte simbolista y ácrata convencido– quien les denominará así por primera vez¹²¹. La alianza entre arte y revolución confiere un toque muy particular a las revistas anarquistas de estos años, que contaron con la participación activa de un buen número de pintores –en especial los neoimpresionistas– cuyas litografías pueblan las páginas de los órganos de difusión del pensamiento libertario¹²². También los escritores simbolistas, que enarbolan el verso libre como un acto de propaganda más en la lucha social,

120 F. HEER, Op. cit. Tomo I, pág, 54–5.

121 Entre las más importantes de estas publicaciones estaban: Les Temps Nouveaux (1895-1914), La Révolte (1887–1894), fundadas ambas por J. Grave. Cuando en 1894 la policía se hizo con la lista de los suscritos a La Révolte descubrió en ella los nombres de escritores como Mallarmé, Huysmans o France junto a los de destacados pintores como C. Pissarro y Signac.

122 D.D. EGBERT. Op. cit., pág. 226. Reseña en la revista belga L'Art Moderne de la exposición de la Société des Artistes Indépendants (París, agosto–septiembre 1886), que contó con la participación, entre otros, de Signac y C. Pissarro.

expresando así su rebelión contra las convenciones poéticas, asumirán el ideal anarquista de transformar la sociedad –equiparada por uno de ellos a un poema desafortunado– y defenderán a los acusados en los procesos terroristas de los años noventa.

“Entre las dos rebeldías (...) hay una convergencia de finalidades. La aspiración anarquista a una libertad sin límites permite al poeta profundizar su acción subversiva. (...)

Cambiar el poema cambiando al hombre; pero también cambiar la sociedad”¹²³.

Entre los pintores de la generación posterior que ofrecen una visión del mundo vinculada a la filosofía anarquista, la herencia de Courbet es evidente; este artista, que quería ser recordado por no haber pertenecido a ningún régimen, “a excepción del régimen de la libertad” –tal como expresara públicamente al rechazar la Legión de Honor–, fue el auténtico precursor de los movimientos de la vanguardia artística que van surgiendo. Estos siguen siendo antiacademicistas y, a su modo, “realistas”, aunque por supuesto ofrezcan innovaciones de tipo técnico, así como un tratamiento de la materia–sujeto distinto, pero lo hacen precisamente porque supieron combinar la importancia que otorgaban a la visión directa de la naturaleza –muy

123 A. RESZLER. Op. cit., págs. 94, 95

courbetiana– con su propia fascinación por expresar lo momentáneo. En definitiva, lo que estaba apuntando era un nuevo giro en la propia concepción del realismo, cada vez más alejado de cualquier planteamiento mimético¹²⁴.

De todos los neoimpresionistas, el que con más seriedad y constancia se relacionó con el anarquismo, fue Camille Pissarro, quizá el más impuesto, entre los escritores y pintores de este período, en teoría social –habiendo estudiado a Marx y a otros socialistas– y aunque admiraba ciertos aspectos del pensamiento de Proudhon, acabó decantándose, hacia Kropotkin. En una carta a Mirabeau de 1892, escribe:

“Acabo de leer el libro de Kropotkin (se refiere a *La conquista del pan*). Debo confesar que, si es utópico, es en cualquier caso, un bello sueño. Y, como a menudo hemos tenido ejemplos de utopías que se han convertido en realidades, nada nos impide creer que también ésta será posible un día, a menos que la humanidad zozobre y regrese a la barbarie más absoluta”¹²⁵.

124 En algunos casos, dará lugar al abandono total del realismo para continuar –en la línea del arte por el arte– el camino hacia la abstracción. Entrar en la discusión entre realismo y abstracción se aleja de nuestros objetivos, aunque habría que señalar que la admiración de Courbet por parte de Picasso así como la influencia de los neoimpresionistas en Kandinsky les convierten de alguna manera en precursores del arte abstracto.

125 E.H. EGBERT. Op.cit. pág. 86, 87.

Sin embargo, sus compañeros de “armas” no llegarán a una compenetración total con los teóricos anarquistas, conforme a las exigencias de compromiso por parte de éstos últimos, vayan haciéndose más acuciantes. Ciertamente esta “momentánea intimidación” como la califica Arvon, que preside las relaciones entre artistas y libertarios a fines del siglo diecinueve –unidos en un proyecto común bajo el signo de la rebeldía contra el orden existente–, comenzará a naufragar cuando se plantee algo más que el rechazo del arte burgués –cuestión en la que todos están de acuerdo– y arrecien las críticas del anarquismo militante a la mera investigación formal en el terreno artístico. Primero será Kropotkin, que contaba con gran predicamento entre los artistas, quien les pida abiertamente que frente a ese arte vulgar “supeditado a los perversos gustos de una burguesía adocenada”, que ha perdido todo ideal revolucionario con su “bastardeado realismo” dejen de permanecer neutrales y se coloquen del lado del oprimido (94) En su llamamiento queda implícito que sólo la sociedad anarquista favorecerá el pleno desarrollo de las facultades intelectuales artísticas y humanas, con un absoluto respeto por la individualidad; esa es la razón de que les sugiera:

“Vosotros, poetas, pintores, escritores, músicos: si comprendéis vuestra verdadera misión y el exacto interés del arte mismo, venid a nosotros, poned vuestra pluma, vuestro lápiz, vuestro cincel y vuestras ideas al servicio de la revolución; presentad con vuestro

elocuente estilo y con vuestros expresivos cuadros la lucha heroica del pueblo contra sus opresores; encended el corazón de nuestra juventud con ese glorioso entusiasmo revolucionario que inflamó el pecho de nuestros antecesores; (...)

Y una vez establecida esta sublime armonía entre vuestras acciones y lo que os dicta vuestra conciencia, obtendréis facultades que nunca soñasteis pudieran dormir latentes en vosotros mismos”¹²⁶.

Los temas y las técnicas neoimpresionistas conjugaban perfectamente el radicalismo social y el artístico, al decantarse por la utilización de figuras humanas en sus telas –mostrando escenas campesinas o urbanas– más apropiadas para reflejar sus creencias sociales que los paisajes impresionistas.

Esto es patente en algunos cuadros de C. Pissarro, Seurat, Signac o Luce, pero sobre todo en los dibujos y litografías que realizaron para las revistas anarquistas (por ejemplo, *Hombres delante de la fábrica* (1882–83) de Seurat, *Los transportadores de estaca* (1902) de Luce o *Le Demolisseur* (1896) de Signac, aunque la mayoría de ellos –pese a expresar su conformidad con las exigencias de una sociedad mejor– temían toda forma de intromisión que redujera la libre iniciativa creadora a los dictados estéticos de cualquier

126 P. KROPOTKIN. Op. cit. pág. 20.

colectivo –se llamase anarquista o comunista–, Egbert establece una analogía respecto a la síntesis individualismo/colectividad expresada en estas obras, en los siguientes términos:

“En cierto sentido, (...), la misma técnica empleada por los neoimpresionistas, con sus pinceladas individuales y fuertemente acentuadas, que sin embargo se unen armónicamente dentro del conjunto, era un paralelo al espíritu individualista pero comunal del anarquismo comunista. Así lo era también el aislamiento de las figuras individuales dentro de la composición total unificada de los cuadros de Seurat: sus intérpretes circenses, por ejemplo, están aislados no sólo de la sociedad sino también entre sí, aunque aparezcan compuestos en un conjunto”¹²⁷.

Sorprendentemente, Bakunin no cree en el poder revolucionario de un arte comprometido, y por tanto, no lanza ningún llamamiento a los artistas para que “cooperen” en la lucha; no es que niegue valor alguno a la existencia de un arte que exprese una crítica social, pero tal vez, como hombre de acción, tuviera sus dudas respecto a lo que se podía esperar de personas no vinculadas directa ni primordialmente con ella, y también es posible que temiera –teniendo el ejemplo de Wagner tan cerca– sus pretensiones de convertirse en adalides de las masas

127 D.D. EGBERT. Op. cit., pág. 250.

obreras. En ese sentido, y pese a su admiración por Kropotkin, Signac parece estar mucho más cerca de Bakunin cuando define lo que sería, en su opinión, un pintor anarquista:

“... no es aquél que representa cuadros anarquistas, sino quien sin preocupaciones de lucro, sin deseo de recompensa, lucha con toda su individualidad contra las convenciones burguesas y oficiales por una aportación personal...

El tema no es nada, o al menos no es nada más que una de las partes de la obra de arte, no más importante que los otros elementos, colores, dibujo, composición, etc.

Cuando el ojo sea educado, el pueblo verá en los cuadros otra cosa que el tema.

Cuando exista la sociedad que soñamos, cuando se haya desembarazado de los explotadores que lo embrutecen, el trabajador tendrá tiempo para pensar e instruirse y apreciará las diversas cualidades de la obra de arte”¹²⁸.

128 Fragmento del artículo de Signac “Impressionistes et revolutionnaires” aparecido en *La Révolte* (1891), recogido en AA.VV. *Escritos de arte de vanguardia 1900/194–5*. Ed. Turner. Madrid, 1979, pág. 55 D.D. Egbert también cita este texto pero fechándolo en una conferencia de 1900 (D. D.

La oposición manifiesta de Signac a una estética basada únicamente en criterios de contenido, pero que mantiene todavía una conexión con la cuestión social –aunque sólo sea de modo indirecto– anuncia la crisis que se producirá entre el individualismo defendido por los artistas y el anarquismo militante: a medida que éste último se vuelva más decididamente propagandístico en sus planteamientos estéticos, los artistas cerrarán posiciones en torno al arte por el arte y dirigirán su mirada hacia autores como Nietzsche, más “libertarios” en dicha materia que los propios ácratas. Pero no adelantemos acontecimientos. Cuando el poeta simbolista Pierre Quillard plantea las posibilidades revolucionarias de la creación en sí misma, todavía no postula la independencia del artista como un privilegio sino como una necesidad ineludible, aunque desde luego se aleja del didactismo pretendido por los teóricos más radicales:

“El poema, como acto creador, es revolucionario. Se trata de una forma de acción directa que pone en tela de juicio el orden establecido por el simple hecho de afirmar la dignidad, la libertad y el poder creador de belleza del artista, frente a la falsedad estéril del presente”¹²⁹.

Los anarquistas también son conscientes de las

EGBEOT. Op.cit., pág. 056).

129 H. ARVON. Op cit. pág. 119.

dificultades inherentes a estas relaciones y lo contradictorio que puede resultar la aspiración a una libertad sin límites y tratar de frenarla cuando algunos intentan ponerla en práctica. El debate interno irá agudizándose, pero en última instancia, acabará por prevalecer la tendencia que si bien reconoce la libertad en materia de creación como algo indispensable, defiende un arte que –aun a riesgo de panfletario– contribuya a la liberación de las masas y a la formación de una cultura proletaria. Dicho deseo, aunque revela el importante papel que asignan al arte en sus preocupaciones teóricas, obligará a los artistas –que sienten una profunda aversión por todo aquello que vaya en detrimento de la soberanía individual– a tomar sus distancias. Ello no es óbice, para que desde la revista *L'Art Social* (1896) se exponga con toda crudeza la necesidad de sujetar el arte a la ideología:

“Así como el arte burgués hace por el mantenimiento del régimen capitalista más que todas las otras fuerzas sociales reunidas, gobierno, ejército, policía, magistratura, del mismo modo el arte social y revolucionario hará por el advenimiento del comunismo libre más que todos los actos de rebeldía inspirados al hombre por el exceso de su sufrimiento”¹³⁰.

130 *L'Art Social* había nacido en 1881 y desapareció en 1894–. En el año 1896 reaparece –durante seis meses a instancias del anarcosindicalista F. Pelloutier y un grupo de anarquistas cercanos a J. Grave. Pese al poco tiempo que se publicó “el Groupe de *L'Art Social* que la había hecho revivir–

En aquella controversia que acabaría enfrentando al anarquismo con los artistas, unos y otros tuvieron que luchar contra un enemigo común: el público y la crítica burgueses que, detrás de cada pincelada o de cada frase que no se ajustaran a la norma, veían el fantasma del terrorismo, la subversión y la inmoralidad, como si no fuera bastante la penuria económica a la que estaban sometidos casi todos los artistas, debida en gran parte a la escasa acogida que inicialmente tenían sus obras y que les obligaba a ganarse la vida en otras actividades. Normalmente, cuando alcanzaban el éxito –si es que esto sucedía– había pasado tanto tiempo que lo que alguna vez fue revolucionario, ya se había convertido en aceptable, y era asumido tranquilamente. Sin embargo, el público –tan remiso en otros aspectos– prodigaba sus sospechas y temores sobre artistas y obras, cierto que a veces con fundamento, pero en muchos casos erróneamente, pues, aunque con frecuencia se entrelacen radicalismo artístico y radicalismo social, hay ocasiones en que la adopción de técnicas y formas artísticas “nuevas” no tienen nada que ver con ideas progresistas. Por ejemplo, Cézanne y Degas acusados en un momento dado de comunistas e inmorales eran más bien conservadores; por su parte Monet –otro gran innovador en el terreno de la plástica– pacifista, republicano y amigo de Zola, nunca fue molestado por sus ideas políticas. La lista de

y que un escritor denominara en cierto sentido la Academia del Anarquismo (...)– continuó siendo un centro de discusión social y artística duran algunos años” (D.D. EGBERT. Op. cit., pág. 255).

supresiones, procesos y escándalos entre sus contemporáneos, se haría interminable y, en cierto modo el público y la sociedad burguesa de la época llevaban razón: la mera innovación ya podía considerarse peligrosa –viniera de la mano del romanticismo, el realismo o el impresionismo–, todos podían conmover los cimientos del orden social y “cualquier cambio en los cánones aceptados por la sociedad era potencialmente un cambio en todo el edificio”.

Incluso las obras de los impresionistas eran sospechosas, por cuanto el *pleinairisme* desafiaba abiertamente lo sancionado hasta entonces como arte y la batalla por el verso libre de los simbolistas, asumió el mismo carácter, siendo condenado por “anarquista y antipatriótico”:

“Pero quizá una sociedad a la defensiva estaba justificada en sus sospechas.

Gustave Kahn uno de los poetas simbolistas dirigentes y partidario del verso libre, admitió: “¿dónde está el innovador que, por muy consciente que sea de sus orígenes... no sueña con una total reconstrucción del todo, tanto como cualquier crítico serio se da cuenta de que al destrozar un fragmento de la fachada del artista, uno toca la fachada social?”

Es esto lo que explica por qué las demandas artísticas encontraron, una vez hechas, una resistencia tan

agresiva. Los guardianes del orden establecido están de acuerdo en toda la línea”¹³¹.

e) El individualismo artístico o el regreso al arte por el arte

En efecto, los “guardianes del orden establecido”, una vez más, se saldrán con la suya –viniendo a demostrar la fragilidad de los lazos establecidos entre libertarios y artistas– cuando el siglo diecinueve está tocando a su fin. Hasta ahora, hemos observado la influencia ejercida por las ideas anarquistas sobre pintores y escritores que poseían una conciencia social y, a su modo, se solidarizaban con los desheredados de la sociedad, llegando a compartir en ocasiones sus estrecheces y sus ideales de rebeldía. Esta fue la dirección tomada por quienes asumieron los planteamientos de Kropotkin o Tolstoi, y que podríamos denominar “anarquismo solidario”, junto al que surge casi simultáneamente la tendencia del “anarquismo individual” inspirada por Stirner y Nietzsche. El término anarquismo tenía entonces tantas acepciones como ahora:

“Esencialmente, significaba sólo esta afirmación de los derechos del individuo. Estéticamente, conducía al rechazo de las viejas reglas y doctrinas y a la insistencia en la única

131 E.H. HERBERT. Op. cit. pág. 54.

autoridad de la mente creativa. Socialmente tenía en ella el germen de dos filosofías divergentes, la una antisocial, la otra distintamente social. Esto es lo que ha causado tanta confusión al interpretar el período. Por una parte, había un rechazo desafiante de la responsabilidad social, (...) por otra parte, la convicción de que el anarquismo era conveniente a sus intereses. Sin embargo, ya hemos señalado que la sensibilidad antiautoritaria de los teóricos anarquistas se opone a cualquier tipo de divismo, es decir, apuesta por la libertad, pero exalta la potencia creadora de todos los individuos. La estética de la mayoría de estos pensadores se apoya en la rebeldía contra el poder político –en particular contra el orden burgués– pero recordemos la paradoja sobre la que asientan sus postulados: su negación de lo existente no implica dar la espalda al pasado (idealización del medioevo) y su rechazo de lo establecido –que también afecta al arte– lleva aparejada la propuesta de un orden nuevo, popular, basado en la solidaridad y la ayuda mutua. Desde esta perspectiva no existe más que una posibilidad, un arte social, cuyo papel básico es favorecer la instauración de una sociedad igualitaria:

“Así se cierra el círculo: los frenos impuestos por el Estado a la libre creación artística, desaparecen en una estética anarquista, para renacer de inmediato bajo la forma de presiones ejercidas sobre el arte por la sociedad (...y en teoría, para mantener la igualdad rigurosa entre sus miembros, la sociedad anarquista

deberá elevar a todos al nivel de los artistas y escritores; en la práctica son los artistas y escritores los que se ven rebajados a la medida común”¹³².

Lógicamente, muchos artistas retrocederán ante lo que consideran un nuevo modo de coerción, poniendo también al descubierto los límites de su rebeldía, más cultural que social. En esa línea antisocial se ha querido situar a O. Wilde que, sin embargo, en nuestra opinión, está muy lejos todavía de ese “narcisismo de esteta” típico de los que bajo la influencia de Nietzsche y Stirner se abandonan al culto de sí mismos, pasando a convertir el anarquismo en una nueva forma de aristocratismo. Ciertamente que su ensayo *El alma del hombre bajo el socialismo*, constituye un ataque en toda la regla contra la intervención de cualquier autoridad –política o popular– en el ámbito artístico y erige al artista en árbitro único de la obra, pero también es un alegato contra la propiedad privada, con cuya desaparición se beneficiará no el “grandioso individualismo realizado imaginativamente por esos ilustres poetas” (Byron, Shelley, Hugo...) “sino ese gran individualismo que existe latente y en potencia en la Humanidad...”; de igual modo se pronuncia contra la miseria que esclaviza al hombre y sueña con una sociedad futura en la que –sin gobierno ni propiedad privada– los trabajos duros y desagradables serán realizados por las máquinas. En las primeras líneas de su trabajo ya nos habla

132 Ibid., p. 34.

de las ventajas del socialismo que nos librará “de esa mezquina necesidad de vivir para los demás”, aunque también se pone en guardia frente al socialismo viciado “por ideas autoritarias e incluso por coacciones efectivas” que conduciría a la esclavitud de todos¹³³.

El hombre actual sólo piensa en acumular, no en gozar; en el porvenir, el ocio ganará la batalla al trabajo y el hombre podrá dedicarse a “imaginar toda suerte de maravillas para su propio goce y para el de los demás”, ¿Se puede pedir una descripción más precisa de la sociedad libertaria? Acaso, previendo comentarios bienintencionados, que no encontrarán en sus afirmaciones más que bellas palabras –imposibles de llevar a cabo–. Wilde anticipa una respuesta:

“¿Es esto una utopía? Pero un mapamundi en que no figurase la utopía, no valdría la pena de ser mirado, pues faltaría en él el único país en que la Humanidad aterriza a diario. Y apenas en él, mira más allá, y divisando una tierra más bella, vuelve a poner proa hacia ella. El progreso no es más que la realización de las utopías”¹³⁴.

Creemos que lo anterior es suficiente para rechazar las interpretaciones que enmarcan las teorías wildeanas en la dirección de Stirner –porque declara como él la guerra a la sociedad– o al menos resultan un tanto forzadas. Aunque

133 O. WILDE. Op. cit. pags. 16, 17.

134 Ibid., pág. 34.

Arvon sostenga que “hallamos la estética stirneriana, bajo una forma más o menos sistemática, pero no obstante intacta en sus grandes líneas”¹³⁵ en esta obra de Wilde, estamos más de acuerdo con Joll en que la influencia del autor de *El Único y su propiedad* (1845), que hace uso de una prosa “tortuosa, oscura, reiterativa y colérica” contribuyó junto con Nietzsche, a la consolidación del anarquismo individualista más radical¹³⁶ desviando así a los artistas de la otra corriente partidaria de un arte social.

Los sueños revolucionarios comenzaban a desvanecerse o, por lo menos, se transformaron de tal modo que eran difícilmente reconocibles. Los artistas, intentando ponerse a salvo de las trabas impuestas por el entorno –como hicieran tiempo atrás los partidarios del arte por el arte– resucitan a un viejo conocido: el esteticismo, en cuyos brazos se echan, con un gesto de afirmación personal, aparentemente liberador. Y decimos “aparentemente” porque si bien algunas de sus manifestaciones reflejan su rebeldía contra los valores del pasado y constituyen aportaciones inestimables en el ámbito de la creación artística –abriéndola a nuevas dimensiones– ocultan otra forma de alienación no menos peligrosa, que el fascismo sabrá aprovechar en su propio beneficio¹³⁷.

135 H. ARVON. Op. cit., pág. 150.

136 J. JOLL. Op. cit. pág. 158.

137 M. de MICHELI. Op. cit., pág. 221. Relatado por Gramsci a Trotsky.

La ambigüedad característica de todo individualismo llevado al extremo ha sido puesta de relieve por los analistas del futurismo italiano. Este movimiento, que nace con una vocación iconoclasta y se ofrece como alternativa tanto al arte oficial como al “verismo social” imperantes en Italia a fines del siglo diecinueve, mantuvo inicialmente diversos contactos con el anarquismo. Muchos futuristas procedían de las filas de éste último y sus acciones provocadoras contaron con el aplauso de los trabajadores que les defendieron contra los jóvenes aristócratas o burgueses (108). Ya el primer *Manifiesto del Futurismo*, contiene en su interior el germen de esa contradicción, glorificando toda clase de reaccionarismos junto al mundo del trabajo y la subversión, elementos estos últimos típicos del pensamiento ácrata. Escribía Marinetti:

“Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo– el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las cuales se mueren y el desprecio por la mujer”¹³⁸.

Todo un programa de “avance y progreso” –si no fuera por la alusión a los anarquistas– y menos mal que el propio Manifiesto añadía posteriormente:

“Nosotros cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la sublevación;

138 Ibid. pág. 356.

cantaremos las tareas multiformes o multicolores de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; (...) los talleres colgados de las nubes por los alambres retorcidos de sus humos...”¹³⁹.

La ciudad industrial también ocupa un lugar preeminente entre los temas que los libertarios incorporan a su literatura, aunque su descripción del trasfondo urbano, no sea tan rica en imágenes ni utilice símbolos tan persuasivos como los de los futuristas. El ambiente en el que se desenvuelve el proletariado urbano tiene dos caras: una, la de la miseria y la explotación –que los anarquistas retratan fielmente– y otra, que anuncia el nacimiento de una nueva belleza, la de la máquina. Les interesa fundamentalmente expresar la problemática obrera y la manera en que describen los adelantos tecnológicos, resumen la fascinación y el horror que sienten a un tiempo, por la vida en esas ciudades, llenas de fábricas que se yerguen amenazadoras. En tales descripciones “predomina un asombroso sentido de la modernidad” en el que –al introducir de forma sistemática temas tecnológicos– L. Litvak ve una anticipación del futurismo. Y, desde luego, así parecen sugerirlo, por ejemplo, las palabras de R. Mella invitando al escritor a sumergirse en ese nuevo paisaje:

139 Ibid. pág. 357.

“En nuestros días, la maravillosa complejidad de la arrogancia y el atrevimiento de las construcciones, la fábrica moderna donde bulle el hormigueo humano que trabaja risueño cantando, ofrecen al poeta una temática nueva”¹⁴⁰.

En cualquier caso, las esperanzas de unos y otros en el progreso no son más que los últimos estertores de la ilusión, puesta a principios del diecinueve, en el advenimiento de una sociedad distinta, gracias al desarrollo de la industria y de las ciencias. Aunque algunos poetas y científicos puros miraran con desagrado la nueva era de la máquina –previendo la robotización del mundo actual– la mayoría de los escritores se habían apresurado a celebrarla. Abundan

140 L. LITVAK. Op. Cit. pág. 106. La fascinación por el nuevo paisaje que ofrecen las ciudades, tras el advenimiento de la sociedad industrial, es una constante en la pintura y la literatura del Novecientos, cuyas referencias icónicas suponen al mismo tiempo la necesidad de transformar la percepción habitual de los objetos estéticos –sean naturales o artísticos– que el siglo XX no hará más que acrecentar, tal como pone de manifiesto S. MARCHAN, *Contaminaciones figurativas*, Alianza Forma, Madrid, 1986, donde estudia fundamentalmente las relaciones entre pintura y arquitectura desde finales del siglo XIX hasta nuestros días. Refiriéndose a dicho cambio perceptual, que desplaza la visión clásica de los objetos hacia su “apariencia” (formas, colores), escribe: “El bulevar y las calles, pero también los puentes colgantes de hierro, las estaciones, las fábricas periféricas y sus chimeneas (...) se convierten en motivos iconográficos predilectos del paisaje artificial de la ciudad, incluso de la modernidad en su acepción preferente de civilización técnica. Pareciera como si se extendiera la conciencia de que la propia experiencia y la sensibilidad del hombre moderno se asientan en gran parte sobre los pilares del universo técnico y del metropolitano” (págs. 38, 39).

los poemas a la locomotora, a los inventores, una vez más, V. Hugo nos sirve de referencia para ejemplificar ese elogio de la época industrial,

“Este siglo es grande y fuerte, un gran instinto le guía / Por doquier se une a la idea en marcha para su misión / ¡Oh poetas!, el acero y el vapor hirviente, / borran de la tierra, mientras vosotros soñáis / el remoto peso... el hombre se sirve de la materia ciega / y piensa, estudia y crea”¹⁴¹.

Unas líneas más arriba subrayábamos la importancia del futurismo al tomar en sus manos nuevos elementos que afirman –frente a teorías más o menos caducas y aferradas a una concepción de lo bello totalmente superada– la actividad de la vida moderna, a través de la velocidad y el dinamismo.

De sobra conocida es esa imagen que contrapone la belleza superior de un automóvil, que parece correr sobre la metralla, a la Victoria de Samotracia, decretando así la muerte de un tipo de estética basada en la armonía y el equilibrio, a la que viene a sustituir otra, hecha de contrastes y disonancias.

Esta actitud contestataria que pretendía romper en mil pedazos la gastada máquina del arte, con un fervor que

141 F. HEER. Op. cit., pág. 297.

haría palidecer de envidia a más de un anarquista, estaba preñada de otros componentes que acabarán por ser los dominantes: el nacionalismo, la exaltación de la guerra como “elemento lírico” y, sobre todo, la voluntad de poder –cantados alegremente por los futuristas– les condujeron casi imperceptiblemente al fascismo, desperdiciando sus propias conquistas en “una orgía de irracionalidad” como la llamó Croce, cuyo diagnóstico es coincidente con el de la mayoría de quienes han estudiado la “prometedora” evolución de este movimiento:

“... es sin duda el futurismo la primera facción–vanguardista que se funda sobre la conciencia agónica de que el arte debe intervenir de forma directa y explícita en la construcción de una nueva sociedad (...) esa intransigente defensa y extensión de lo “moderno” se lleva a cabo de acuerdo con criterios ideológicos heterogéneos, que el futurismo capitulará ante el belicismo primero y ante el fascismo mussoliniano más tarde, confundiendo así la exigencia de un nuevo arte en una sociedad nueva con el culto al maquinismo y a la movilización de masas que propiciaban la guerra y los camisas negras”¹⁴².

Así se apagaban, junto con el antiburguesismo, las nostalgias anarquistas y socialistas. “Hoy –escribía Carrá– el burgués en favor de la guerra es ciertamente más

142 AA.VV. Op. cit., pág. 127.

revolucionario que el llamado revolucionario neutralista. Arriesga y actúa: luego es un revolucionario, mientras que el llamado anarquista es dañino a la vida y al progreso, porque nada sacrifica, en realidad, a la vida y al progreso”¹⁴³.

143 M. de MICHELI. Op. cit., pág. 227.

IV. REPERCUSIONES DE LA ESTETICA ANARQUISTA EN ESPAÑA

Abordar las aportaciones de la “musa libertaria” española al ámbito de la Estética no es tarea fácil, pues el análisis corre el riesgo de perderse en el maremágnum del abundante material que nos ofrecen las revistas, periódicos y folletos que inundaron este país a partir de 1868 aproximadamente, momento en el que la llama del anarquismo comenzó a prender entre los “desheredados” alumbrando sus sueños y esperanzas hasta que la guerra civil dio al traste con todo ello.

La mayoría de los estudios realizados en torno a este problema, han obviado la posibilidad de formular una “estética proletaria” y se han centrado habitualmente en las relaciones del anarquismo con los artistas consagrados –conexiones tal vez más atractivas– pero insuficientes para

conocer en su totalidad cuáles fueron los presupuestos en los que se basaron los ácratas para expresar sus opiniones relativas al arte. La carencia de investigaciones orientadas a averiguar las inquietudes culturales de los anarquistas como tales, se acentúa en el caso de España, donde también existen trabajos dispersos que se refieren concretamente, por ejemplo, a los iniciales coqueteos de la generación del 98 con el anarquismo, pero lo cierto es que las circunstancias político–sociales existentes durante mucho tiempo no eran las más propicias para desarrollar asunto tan espinoso y los escasos medios y personas que se ocuparon de ello tenían una difusión prácticamente nula o muy limitada.

Ahora bien, muy rara vez podemos separar los ingredientes que componen este “cóctel ideológico” de las publicaciones libertarias, ya que abarcan desde temas doctrinales hasta científicos, pasando por los literarios. Las fronteras se pierden al plantear los diferentes temas –aquí ya podemos percibir un principio “anárquico”– como si deliberadamente pretendieran borrar la separación, en un acto de suprema libertad, entre los diferentes géneros. ¿Cuándo se trata de un ensayo puramente ideológico? ¿Cuándo estamos ante una crítica de arte? Cuestión ardua y quizá fútil, pues su rebeldía se dirige incluso contra las leyes del lenguaje, en una búsqueda –probablemente inconsciente– de formas nuevas para expresar también ideas nuevas. Lo único que podemos constatar –y no es

poco– es su deseo de enfocar el arte desde una perspectiva liberadora, en el conjunto de sus actividades dirigidas a la consecución de la sociedad anarquista, expresando así su confianza en el poder revolucionario de la pluma o el cincel.

La laguna a la que hacíamos referencia –inexistencia de investigaciones específicas dedicadas al estudio de los postulados estéticos de los anarquistas españoles, tomando como punto de partida sus propias publicaciones– fue cubierta en parte por la aparición de un texto de L. Litvak, *Musa libertaria* en el que recoge los ejes básicos respecto a la cuestión, de un número extensísimo de revistas y periódicos entre los años 1880 y 1913. Nuestra pretensión es más modesta: nos centraremos en el estudio concreto de *La Revista Blanca*, por considerarla, en su primera época (1898–1905) la más representativa y en la segunda, (1923–1936) prácticamente la única de orientación anarquista, que contiene una sección referida a cuestiones artísticas. Dedicaremos una atención más profunda a esta última etapa, puesto que la anterior es más conocida por ser el período en que el anarquismo tenía un mayor arraigo tanto a nivel nacional como internacional. Cuando esta publicación reaparece en 1923, el retroceso del movimiento anarquista es evidente y España es el único país donde –pese a las dificultades que atraviesa– consigue sobrevivir tozudamente, negándose a convertirse en mera reliquia histórica. Esta es la razón fundamental de que nos interese por esta publicación, junto al hecho de que

coincida, durante sus primeros siete años de existencia, con la dictadura de Primo de Rivera, situación política que tampoco ha merecido excesiva atención –hasta fechas muy recientes– frente a la avalancha bibliográfica que supuso la II República. Con nuestra “manía” por rescatar épocas y sucesos olvidados, limitaremos el análisis de *La Revista Blanca* en su segunda época al período comprendido entre 1923 y 1929. Las comparaciones entre una y otra etapa serán inevitables y el estudio de ambas nos proporcionará datos suficientes para establecer su relación con la estética anarquista en general, que hemos analizado previamente.

1. *La Revista Blanca*. Primera época (1898-1905)

La aproximación a esta primera época de *La Revista Blanca* se hace necesaria, a pesar de no constituir el centro de nuestra investigación, para poder constatar los puntos de contacto y la pervivencia o no de sus postulados en la segunda época, ya que esta última se plantea como una continuación de la anterior y su aparición, en 1903, pretende cubrir un hueco en el campo de las ideas libertarias, como aquélla había hecho veinticinco años atrás. No obstante, el contexto en que una y otra se desenvuelven, es distinto y ello dará lugar a notables diferencias. El año 1898 anuncia el fin de siglo y, en cierto

modo, el fin del dominio de la burguesía, de la industrialización salvaje y el liberalismo económico; enmarca asimismo el ascenso de una nueva clase social –el proletariado– cuyas luchas y esperanzas están puestas en el triunfo de las ideas socializantes, a través de las organizaciones obreras que habían adquirido gran fuerza desde la creación de la I Internacional (1864). Además, en España (período de regencia de María Cristina, 1885-1902), se dan dos circunstancias determinantes: en 1898 pierde Cuba y Filipinas y está viviendo una gran agitación social, a la que no son ajenos los frecuentes atentados terroristas que, por otra parte, no eran exclusivos de nuestro país. Sin embargo, ambos hechos tuvieron aquí consecuencias específicas; por un lado, la burguesía ve cómo se derrumbaba el imperio, socavando sus intereses a nivel externo y, por otro, queda también minado su poder en el interior, lo que le llevó, entre otras cosas, a adoptar una actitud represiva y al apoyo de las organizaciones antiterroristas. El círculo de violencia estaba servido. Precisamente, a raíz de la bomba de Cambios Nuevos (1886) se producirá el proceso de Montjuich (que algunos han comparado con el caso Dreyfus en Francia) y las detenciones indiscriminadas, entre ellas, la de Federico Urales, fundador de *La Revista Blanca*.

A pesar de la distancia temporal y la lógica evolución de la sociedad en esos años, también existen coincidencias. Es cierto que en los años 20 el anarquismo a nivel internacional

ha perdido aquella capacidad para arrastrar a las masas que le caracterizó anteriormente, sin embargo su fuerza en España sigue siendo considerable, sobre todo a partir de la creación de la CNT en 1911. Por eso puede hablarse de un cierto paralelismo con la crisis por la que está pasando España cuando reaparece *La Revista Blanca* en 1923: desastre de Annual, huelgas continuas, atentados, represión gubernamental, etc., con lo que esta publicación, una vez más, se convertirá en tribuna y vocero de una sociedad nueva, en la que se aúnen pensamiento y acción, ciencia y arte, individuo y colectividad; en definitiva, transformación del hombre y la realidad a través del ideal anarquista. Tanto en la primera época como en la segunda, rechazarán la consideración de tales planteamientos como utópicos –aunque reconozcan sus raíces fourieristas–, actitud típica, según ellos, de quienes desearían que todo permaneciera igual.

Kropotkin es uno de los primeros en denunciarlo desde las páginas de *La Revista Blanca*:

“Se dice que los libertarios viven en un mundo de sueños sobre el porvenir, y que no ven las cosas presentes. Tal vez las veamos demasiado, y con sus verdaderos colores, y es por eso que llevamos el hacha en medio de este bosque de prejuicios autoritarios que nos obcecan.

Precisamente porque no vivimos en un mundo de

visiones y no imaginamos a los hombres mejores de lo que son, es que afirmamos que el mejor de los hombres se vuelve esencialmente malo por el ejercicio de la autoridad”¹⁴⁴.

Tal vez pudiera aceptarse la calificación de utópicos, si se utilizara –y no es éste el caso– la noción de “utopía” en un sentido amplio y más bien literal, como descripción “de un mundo que no existe (*ou-topos*), un mundo mejor, diferente, que rechaza y critica el orden establecido del presente *statu-quo*¹⁴⁵. Y aquí cabrían otros utopismos, no necesariamente anarquistas.

Por otra parte, si bien aceptan la existencia de un componente racionalista en sus postulados, no están de acuerdo con quienes han querido relacionar la utopía anarquista con el cristianismo de ciertas sectas heréticas medievales, pese a que los propios ácratas han contribuido a fomentar dicha creencia, pues sus declaraciones en ese sentido inducen a confusión. En efecto, una lectura

144 P. KROPOTKIN. “Ciencia social” (Sección extranjera). La Revista Blanca, la época, nº 2 15, 1 febrero 1899, págs. 420–421. Ideas muy semejantes a las de Anselmo Lorenzo que en el n 3 de esta misma publicación, negaba la existencia de cualquier rasgo utópico en los postulados anarquistas, rebatiendo así los argumentos de sus opositores: “Los satisfechos, los que aspiran a serlo y los que tienen atrofiada la inteligencia por la rutina, califican unánimemente de utopía to do propósito de reorganización racional de la sociedad”.

145 Antonio MONCLUS. El pensamiento utópico contemporáneo. Ediciones CEAC, Barcelona, 1981, pág. 15.

superficial puede encontrar similitudes entre ambos, ya que comparten un mismo rechazo por lo establecido y la negativa a admitir intermediarios en su lucha por alcanzar el ideal; al mismo tiempo, el carácter moralizante del pensamiento libertario así como la exaltación del sacrificio en defensa de su “fe” hacen más verosímil la semejanza.

A este confusionismo tampoco son ajenos el vocabulario y las estructuras literarias utilizadas por los anarquistas (referencias a la Biblia, textos a modo de evangelios, credos, etc.), aunque se pueda justificar su uso por la capacidad evocativa de estos lenguajes alegóricos.

Ahora bien, por más que los ácratas se proclamen auténticos herederos de Cristo –para algunos el primer anarquista– y lo comparen con sus figuras más representativas, “la supuesta existencia de Dios es incompatible con la dicha, con la dignidad, con la inteligencia, con la moral y con la libertad de los hombres”¹⁴⁶.

Es Bakunin quien establece esta distinción tan categórica y si no hubiera suficiente con su autorizada opinión, la resignación y la caridad cristianas se sitúan en las antípodas de la justicia social postulada por los anarquistas, por ello

146 Anselmo LORENZO. “Miguel Bakunin”. La Revista Blanca, 1 época, n 16, 15 febrero 1899, pág. 449. Recoge las palabras de Bakunin pronunciadas en el Congreso de la Liga de la Paz y de la Libertad (Berna, 1868).

les parece cuanto menos “sospechoso” el empeño en mantener este tipo de paralelismos:

“Es preciso decir y demostrar que el pobre poco ha de agradecer a los dioses ni a los hombres que no han defendido la igualdad económica, y pierden el tiempo lastimosamente los que quieren armonizar el *Sermón de la Montaña* con *La Conquista del Pan* (...Ningún socialista consciente dejará de ver, en el fondo del llamado socialismo cristiano, el afán de continuar explotando (esta es la palabra) desde posiciones alcanzadas con argucias de mala ley”¹⁴⁷.

En las páginas de *La Revista Blanca* se reflejará este problema, fundamentalmente a través de Tolstoi, cuyo anarquismo “místico” o “cristiano” ocupó el centro de las polémicas al respecto.

El acceso directo a la lectura de *La Revista Blanca* nos

147 Federico URALES. “Socialismo y cristianismo” (Sociología, Sección española). *La Revista Blanca*, 1 época, nº 14, 15 enero 1899, págs. 387–390. Sin embargo, en la introducción a *Els anarquistes, educadors del poblé* (*La Revista Blanca* (1898–1903). Prólogo de Frederica Montseny, Intr. i selecc. Era 80, Curial, 1977 (La mata de Jone, 9)), al analizar sus características fundamenta les se insiste en afirmar que uno de los rasgos más sobresalientes del anarquismo latino –dentro del cual se inscriben– es la “impregnación religiosa” junto al componente “ateu i anticlerical”, pero reconociendo también que el relativismo del que viene acompañada aquélla les aleja de “qual sevol tipus dabsolut”, de ahí la diversidad y flexibilidad de su ideario. Págs. 24, 25.

permite diferenciar, en base a lo que nos interesa en este trabajo, dos líneas en su contenido temático: una procedente de los principales teóricos del anarquismo y otra, que les orienta desde el punto de vista artístico.

Por lo que respecta a la primera, encontramos las huellas de Proudhon, Bakunin, Kropotkin y, en menor medida, las de los hermanos Reclús, Grave, Malatesta, L. Michel, Mirbeau, etc. Todos ellos acabarán configurando las características generales de esta publicación, Junto a los representantes más significados del anarquismo español: Mella, Salvochea, A. del Valle, Lorenzo, Tarrida del Mármol, el propio Urales y un hombre que, sin ser anarquista, es reconocido como uno de sus precursores: el federalista Pi y Margall, introductor de Proudhon en nuestro país.

“Y como en nuestro sentir en el cerebro de Pi y Margall se engendró la luz del primer destello anarquista en España, y como esta es la parte que nos interesa de Pi y Margall (...) nos dedicaremos a demostrar que la parte política de la filosofía española evoluciona hacia la anarquía, y que tiene en Pi y Margall el primer germen anarquista”¹⁴⁸.

148 Federico URALES. La evolución de la filosofía en España. Estudio preliminar de R. Pérez de la Dehesa. Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968, pág. 82. Esta obra fue publicada en sucesivos números de La Revista Blanca, concretamente entre el n 49 (1 julio 1900) y el n° 100 (15 agosto 1902). El trabajo consta de dos volúmenes: en el primero analiza

En el ámbito de la Estética, algunos de los mencionados también desplegaron una gran actividad, aunque los autores que más se manejan en la revista proceden del campo de la literatura: Tolstoi, Ibsen, Zola... la mayoría no anarquistas en sentido estricto, pero cuyos nombres aparecen continuamente; y Junto a ellos, los que sustentan teorías que se inscriben en otras corrientes sociológicas del arte como Ruskin, Guyau, Morris o Taine.

Hay ocasiones en que no resulta fácil distinguir los aspectos puramente doctrinales de los estéticos, dado que se trata de gente que normalmente combina ambas facetas y cuya reflexión sobre el arte no puede desligarse de su concepción de la sociedad. Entre los españoles destacan los propios colaboradores de esta publicación: Unamuno, Clarín, Baroja, así como Benavente, Pérez Galdós, Iglesias y otros. Sin embargo, los dos escritores que más llamaron la atención de los anarquistas españoles, cuando el siglo XIX estaba tocando a su fin, fueron Tolstoi y Nietzsche y *La Revista Blanca* en esta primera época lo refleja claramente.

Verdad es que para tener una cierta ascendencia sobre ellos bastaba –y no era poco– con mantener opiniones

diversos problemas filosóficos –partiendo de los orígenes de la filosofía– y contempla su evolución y sus repercusiones en España; el segundo está dedicado exclusivamente al siglo XIX. La edición con la que trabajamos recoge sólo la 2 parte de este volumen, donde se encuentra el capítulo que más nos interesa para aproximarnos al tema: “La filosofía en el arte”, págs. 171–210.

abiertamente opuestas al orden establecido, con lo que la nómina de “héroes libertarios” se amplía ostensiblemente.

a) Características generales.

La Revista Blanca fue fundada en 1898 por Juan Montseny (1864–1942) (mucho más conocido por su seudónimo Federico Urales) y el primer número apareció el 1 de julio de ese mismo año¹⁴⁹. Su tirada oscilaba entre los 6.000 y los 8.000 ejemplares.

En la portada de la revista figura el nombre con caracteres más grandes y a continuación se especifica su periodicidad “publicación quincenal” así como el contenido general “Sociología, Ciencia y Artes”.

El sumario, que viene también en la portada, hace referencia a esas tres secciones, indicando los artículos que recogen y el nombre de sus autores e incluye otros

149 Respecto a este dato, contrastado en la propia revista, hay informaciones erróneas. Díaz del Moral en *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*. Alianza Universidad, Madrid, 1973-5– ed. 1979, afirma que “empezó a publicarse a mediados de 1896 y murió en 1906” (pág. 509) Esta última fecha también es incorrecta, puesto que la revista desapareció en 1905 Por su parte, Marisa Siguan Boher en *Literatura popular libertaria (1925–1956)*, Ed. Península, Barcelona, 1981, indica que el primer número corresponde al 1 de junio de 1898, lo cual tampoco es exacto, e interpreta –equivocadamente– que se publica cada dos meses, ya que escribe “Se anuncia como publicación bimensual (en la segunda época será ya quincenal)”, pág. 16, sin mencionar que en esta última etapa hay un momento en que pasa a ser semanal.

con todo lo que ello implica: amor a la Naturaleza, vida sana, nada de alcohol ni de tabaco, lejos de ambientes degradantes, en una palabra, sobriedad y planteamientos casi monacales.

Respecto a las relaciones interpersonales, hay artículos en los que se muestran partidarios de la igualdad entre los sexos, aunque con una visión algo paternalista de la cuestión, pero reconociendo que la mujer hasta entonces ha estado destinada a ejercer de comparsa en el ámbito intelectual; amor libre, pero rechazo de la homosexualidad por ir contra la naturaleza.

En lo que se refiere al terreno del arte, aparte de la sección mencionada, aparecen frecuentes comentarios de obras literarias (“Libros recibidos”) o crítica teatral (“Teatros”) y, ocasionalmente, podemos encontrar artículos de este tipo en otros espacios (por ejemplo, en el denominado “Biografía”).

El sumario se completa con la “Sección administrativa” o “Correspondencia”, a través de la cual se ponen en contacto con distribuidores, lectores y suscriptores, manteniendo así una activa presencia a nivel popular.

También publican un suplemento “Tierra y Libertad” que pasará a ser diario en 1903 y se hacen eco de la aparición de revistas o periódicos en una línea similar a la suya (entre ellos, *L’Humanité Nouvelle* (París), *Ciencia Social* (Buenos

Aires), *Catalonia* (Barcelona), *Germinal* (La Coruña), etc.), especificando su contenido, con una reseña, a veces, de los artículos que encuentran más interesantes.

Y, de acuerdo con sus pretensiones de convertir la cultura en una herramienta más en la lucha por la emancipación, no se conforman con divulgar sus ideas a través de la revista, sino que utilizan todos los resortes a su alcance para hacerse oír.

Por ello, además de publicar ensayos y novelas en forma de folletín, funcionan como editorial, organizan conferencias y debates públicos, participan en las polémicas literarias y, en suma, manifiestan su simpatía por todos los rebeldes que en la historia han sido.

Esta intención se evidencia al indicar qué libros están dispuestos a defender y cuáles no, ya que en este sentido lo tienen muy claro: nada de escepticismos, originalidades extravagantes, misticismos nocivos “y toda esa plaga literaria que, unas veces con el nombre de modernistas y otras con el de decadentistas, infesta el ambiente social”.

Son muchas las obras que reciben de ese tipo y no piensan ocuparse de ellas, porque quieren libros que “enseñen algo, plenos de energía y vitalidad, que expresen deseos de vivir mucho y de reformarlo todo”.

En pocas palabras: “Arte que no se proponga abrir los

espíritus a la luz del sentimiento y de la idea, y los cuerpos a las satisfacciones y los goces, lo despreciamos.

El arte por sí solo nada es a nuestro entender y como cosa inútil lo trataremos”¹⁵⁰.

Estas rotundas afirmaciones aparecidas ya en uno de los primeros números, nos dan la pauta de lo que será una de las constantes en los artículos que se ocupan de cuestiones literarias y artísticas: arte como expresión de emociones, que busque un ideal a seguir y tienda a unirse con la vida, negación del arte reducido a pura forma o tendente al pesimismo.

La administración se encuentra en la calle Ponzano nº 8 de Madrid. Se edita a nombre de Teresa Mañé, compañera de Juan Montseny, la cual firma casi siempre bajo el seudónimo de Soledad Gustavo. Las causas básicas para el uso continuo de nombres supuestos se refieren a las condiciones de clandestinidad en que Juan Montseny había regresado a España¹⁵¹, lo cual no es óbice para que aparezca

150 Libros recibidos. La Revista Blanca, 1ª época, nº 6, 15 septiembre 1898, pág. 190.

151 F. Urales había sido expulsado a Inglaterra, tras pasar varios meses en la cárcel junto con otros destacados anarquistas, entre los que estaban Tàrrida del Màrmol, Anselmo Lorenzo, Teresa Claramunt y José Lluñas; también fueron detenidos algunos jóvenes intelectuales de ideas libertarias como Pedro Corominas. Todos ellos habían sido condenados en el célebre Proceso de Montjuich, a raíz de la explosión de una bomba en la calle de Cambios Nuevos de Barcelona, al paso de la procesión del Corpus en 1896.

Federico Urales como gerente y firmando numerosos artículos. En otros casos, se trata más bien de una voluntad expresa de socializar los textos, manifestando así su pertenencia a la colectividad.

Las colaboraciones van indicadas con el nombre de su autor, así como su profesión: Francisco Giner de los Ríos, catedrático; Leopoldo Alas (Clarín), catedrático; Fernando Tarrida, ingeniero; Alejandro Lerroux, periodista; Miguel Unamuno, catedrático; Anselmo Lorenzo, escritor, etc. Entre ellos, hay anarquistas declarados e intelectuales más o menos radicales, convirtiéndose estos últimos en una especie de garantía, tanto para que la revista pudiera salir a la calle como para que mantuviera una cierta altura en cuanto a calidad literaria. Esto lo tuvo muy en cuenta Urales, dadas las dificultades existentes en aquellos años para sacar una publicación explícitamente ácrata (estaba vigente la ley de 1896 que prohibía la propaganda anarquista). Por ello, aunque algunos de los autores no eran colaboradores fijos, Unamuno o Giner de los Ríos, por ejemplo, permitieron aparecer como tales en la portada y prometieron enviar

La bibliografía sobre este suceso es muy abundante. y. a nosotros nos interesa resaltarlo, por la importancia que tuvo en la creación de La Revista Blanca, Estas cuestiones son tratadas por Pérez de la Dehesa en su “Estudio preliminar” a La evolución de la filosofía en España, de Federico Urales, págs. 11 y ss. También aparecen mencionados estos hechos en el prólogo de F. Montseny a Els anarquistas, educadors del poblé, pág. 7. El texto recoge diversos artículos de esta primera época.

originales¹⁵²; las grandes figuras del anarquismo, Kropotkin, Jean Grave, Reclus o Mirbeau también tienen su espacio e, igualmente, el escritor anónimo que encuentra en *La Revista Blanca* la oportunidad para poner en práctica su talento literario o una vía que le permita exponer sus criterios sobre cualquier problema que le preocupe.

Uno de los motivos principales que llevó a Urales a publicar una revista, fue que el movimiento ácrata se encontraba sin ningún órgano de prensa –poco antes había desaparecido *Revista Social*– desde el que se defendieran sus ideales frente a las publicaciones burguesas de la época. Otra razón de peso fue su deseo de denunciar las condiciones en que se había desarrollado el Proceso de Montjuich y continuar su campaña a favor de los presos con el fin de que se revisaran las condenas. Ya en 1887 había

152 La mayoría de ellos, efectivamente, cumplió su promesa, pero lo cierto es que el peso de la revista recayó sobre autores reconocidos como anarquistas militantes y, en especial, el matrimonio Montseny. Ello es fácil de comprobar en lo que se refiere a Federico Urales que hizo uso frecuente de otros seudónimos: los artículos firmados por el doctor Boudin, Charles Money, Un Trimadeur o Angel Cunillera, ocultan en realidad a Juan Montseny. (Véase PEREZ DE LA DEHESA, op. cit., pág. 18 y M. SIGUAN, op. cit., pág. 16). El mismo Urales, recordando los obstáculos que hubo de soslayar para que el proyecto saliera adelante, reconoce que la idea de contar con nombres prestigiosos “en las letras y en la filosofía española”, previa autorización de los interesados, fue esencial para que la revista llegara a buen puerto, ya que aunque eran escritores de izquierdas, al no estar catalogados como anarquistas, “atenuaron nuestro radicalismo” (“El origen de La Revista Blanca”, *La Revista Blanca*, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923, pág. 5)

participado en la protesta por la ejecución de los Mártires de Chicago y en 1892 fue detenido por publicar una hoja denunciando las ejecuciones de los anarquistas de Jerez. Todo ello es puesto de manifiesto por Pérez de la Dehesa, el cual también cuenta que los atentados terroristas de Barcelona le llevaron a escribir en 1893 *Consideraciones sobre el hecho y muerte de Pallás y El proceso de un gran crimen*, que le costarían un nuevo juicio¹⁵³.

Inmediatamente después de su regreso ilegal a España, inició sus colaboraciones en *El Progreso*, dirigido por Lerroux, donde ingresó como redactor el 1 de enero de 1898.

Este periódico, que ya había comenzado a airear el asunto el 15 de diciembre de 1897 con el título genérico de “Las infamias de Montjuich”, tenía por entonces un marcado carácter anarquista que abandonó a partir de la guerra con Estados Unidos, adoptando un tinte ultra patriótico lo cual, para Urales, constituyó una equivocación, y la verdad es que, al poco tiempo, dejó de existir.

“Para su desgracia un día *El Progreso* inauguró una serie de artículos que fueron su muerte. Los nuevos lectores que el diario que dirigía Lerroux había adquirido a consecuencia de la campaña de Montjuich eran obreros de ideas avanzadas; anarquistas, federales y en

153 PEREZ DE LA DEHESA. Op. cit. págs. 10,

general gente de la extrema izquierda (...) pues bien, al publicarse aquellos artículos, los lectores de ideas avanzadas, empezaron a escamarse¹⁵⁴.

Durante la época que estuvo en *El Progreso* fue compañero de Azorín, cuando éste todavía se llamaba Martínez Ruiz, que también se sumó a la protesta; y, sin embargo, de su mutuo conocimiento surgiría de inmediato una enemistad personal que consiguió reducir la colaboración de Azorín en la publicación de Urales a un cuento publicado en el *Almanaque de la Revista Blanca* para 1900 con el título de *La Nochebuena del obrero*¹⁵⁵.

El nombre de la publicación, según todas las fuentes consultadas y por su evidente similitud, es la trasposición castellana de *La Revue Blanche*. La causa fundamental de

154 F. URALES. *Mi vida* (3 tomos). Publicaciones de La Revista Blanca. Barcelona (s.f.). Tomo II, págs. 29, 30. Por otra parte, Urales no tardó en enfrentarse con Lerroux, acusándole de intentar capitalizar los resultados de la campaña.

155 A pesar de ello, Azorín fue un lector asiduo de esta publicación y es considerado como uno de los máximos representantes del llamado “anarquismo literario”, cuyos intereses coincidieron —durante un breve pero interesante período— con los del pensamiento ácrata. Por otra parte, la polémica Urales—Azorín no había hecho más que empezar, por lo menos en lo que se refiere al primero. La controversia era incluso anterior y brotó a propósito del folleto *Charivari* (1897) de Martínez Ruiz, al que Urales escribe una carta abierta en *El País*, invitándole a elegir “entre la revolución y la reacción”. PEREZ DE LA DEHESA, op. cit., págs. 15, 16. Cuando reaparezca *La Revista Blanca* en 1923, los ataques al literato ya consagrado y totalmente integrado, serán frecuentes.

que adoptara tal denominación la podemos encontrar en el decidido apoyo que la revista francesa había prestado a los exiliados españoles y su participación en la campaña que, desde diferentes medios, se había emprendido para la revisión del Proceso de Montjuich, mencionado anteriormente. En la medida en que existía una coincidencia entre los propósitos de ambas, no es de extrañar que adoptara el nombre de su homónima en el país vecino como reconocimiento a su solidaridad y con la intención de seguir una trayectoria semejante.

La Revista Blanca en esta primera época ha sido considerada continuadora de *Ciencia Social* (1895–1896) ya que muchos de los redactores de ésta, como Anselmo Lorenzo o Ricardo Mella, pasaron a colaborar en la primera, compartiendo unos mismos criterios pues concedían gran importancia a temas sociológicos, artísticos y a la cultura en general¹⁵⁶.

El protagonismo que los anarquistas otorgan a la educación que, junto con la acción, constituyen los dos

156 *Ciencia Social* tuvo una vida efímera, apenas alcanzó los ocho números y se publicó en Barcelona con carácter mensual. Estuvo dirigida por Anselmo Lorenzo y contó también con la aportación de intelectuales y escritores tan significados como Pompeyo Gener, Pere Corominas, Jaume Brossa, Dora do Montero o Miguel de Unamuno que, en su mayoría, pasarían a *La Revista Blanca*. Una vez desaparecida, se creó en Buenos Aires otra publicación de igual nombre, entre cuyos redactores, junto con otros españoles, se encontraba Azorín.

elementos indispensables para la liberación del ser humano, se hace patente en su intento de poner al alcance de cualquiera temas científicos o literarios. Así, en el primer número de *La Revista Blanca* hallamos una auténtica “declaración de principios”:

“Opérase en el actual momento histórico una transformación de los espíritus, que a la corta o a la larga modificará las relaciones humanas. (...)”

Los seres superiores (...) hallan estrechos los actuales moldes sociales, dentro de los cuales pugnan por salir la Ciencia, el Arte y la Sociología, la teoría de que el gusto y las ideas del público ha de dar la pauta a los que del público viven, es una teoría malsana. Mientras la educación no sea integral; mientras los individuos dispongan de diferentes medios para instruirse, el público será arrastrado por la fuerza intelectual de los mejores dispuestos para crear innovaciones”¹⁵⁷.

La afirmación de la individualidad creadora corre pareja con el deseo de cambio social, que sólo será posible en la medida en que se eliminen los prejuicios y las trabas impuestos por el entorno, que tienden a evitar cualquier innovación. Pero hay también un reconocimiento implícito de que existe una minoría, ¿élite?, que funciona como una especie de “avanzadilla” y se anticipa al resto, al percatarse

157 La Revista Blanca, 1S época, n2 1, 1 julio 1898, pág. 1.

de la necesidad de subvertir el orden social a todos los niveles. Es tarea suya vencer la resistencia de las masas incultas para aceptar las ideas nuevas, que conducen al progreso y al bienestar común. Y precisamente la propaganda de tales postulados, a través de un medio impreso, puede contribuir a disminuir esas distancias.

“Cuanto más potente es el hombre, más influye en las sociedades, y cuanto más débil es el individuo creador, más influyen en él los defectos que lo rodean (...)

Hay persecuciones de varias clases: morales, como la de aquel artista que no puede vender la obra por haberla producido fuera del gusto reinante; materiales, como las de aquel sabio o las de aquel filósofo que se le encierra por haber contravenido la santidad de los intereses creados. (...)

A medida que la humanidad avanza, la ilustración se generaliza y los cerebros se nivelan o reducen la diferencia intelectual que va del hombre al pueblo”¹⁵⁸.

158 Ibid., pág. 2. Concluye este editorial insistiendo en la necesidad de un vehículo adecuado para la transmisión de esas ideas al pueblo, que sirva “de comunicación entre lo que impera y lo que ha de imperar, y que lo haga fielmente, con amor, con cariño, con voluntad. Esta es la misión que se propone La Revista Blanca”.

Influencia en el ámbito cultural del momento

De la importancia y difusión que tuvo en esta época, existen numerosos testimonios. En general, suele ser calificada como la mejor revista ácrata del siglo XIX en este país. “The most important anarchist theoretical journal in Spain”, afirma Woodcock. Díaz del Moral en *Historia de las agitaciones campesinas andaluzas*, al hablar de las fuentes generales que ha utilizado, cita a *La Revista Blanca* considerándola “el esfuerzo editorial más importante que ha realizado el anarquismo español”¹⁵⁹.

Según Lily Litvak, autora de *Musa libertaria*, donde hace un estudio bastante exhaustivo de las publicaciones de tipo ácrata aparecidas en ese período,

“Pues, sin duda, la revista más importante del anarquismo español, merced a la calidad de sus colaboradores, al alcance de sus artículos y editoriales, a la regularidad de su publicación, a su longevidad y tirada que alcanzaba los 8000 ejemplares”¹⁶⁰.

159 DIAZ DEL MORAL. Op. cit., pág. 509.

160 Lily LITVAK. *Musa Libertaria*, arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880–1913), Antoni Bosch editor Barcelona, 1981,

La visión que proporciona Pere Gabriel profundiza un poco más en el asunto de las colaboraciones y su influencia en el éxito de la revista:

“L’exit d’aquestes publicacions (se refiere también al suplemento Tierra y libertad) (...) shavia fonamentat en la incorporacio duna série d’intellectuals en uns anys que es poden denominar dintellectualització de l’anarquisme que coincidia amb una certa “anarquització” deis intellectuals joves hispanics. Urales es sabé a profitar da questa situació...”¹⁶¹.

Pérez de la Dehesa viene a corroborar, en la biografía de Urales y su obra, el alcance obtenido por la revista y su progenitor, fundamentales tanto para conocer un momento

pág. 268. No puede extrañar que Litvak aluda a su “longevidad”, tratándose de siete años, toda vez que casi ningún periódico o revista de estas características lograba superar los dos años y, algunos, ni siquiera pasaron del primer número.

161 Pere GABRIEL. *Escrits Politics de Frederica Montseny*. Centre d’Estudis d’Historia Contemporània, Barcelona, 1979, pag. 5 Su opinión contrasta con otras informaciones al explicar ese acercamiento a los intelectuales como una forma de compensar la pérdida de influencia del anarquismo en la clase obrera, que a la larga influiría, según él, en el fracaso de la revista.

“El éxito de estas publicaciones (se refiere también al suplemento Tierra y libertad) (...) se había fundamentado en la incorporación de una serie de intelectuales en unos años que se pueden denominar de intelectualización del anarquismo que coincidía con una cierta “anarquización” de los intelectuales jóvenes hispánicos. Urales supo aprovecharse de esta situación...”

histórico decisivo como los avatares del movimiento anarquista:

“Es de extraordinario interés para los investigadores de nuestra historia social e intelectual (...).

La Revista Blanca y la presencia de Urales en Madrid contribuyeron de manera decisiva a crear en los medios intelectuales interés y, en algunos casos, simpatía hacia el anarquismo”¹⁶².

Tal vez, con los datos aportados, no parezca excesivamente parcial o triunfalista, la conclusión a la que llegan sus promotores ¡ya en el segundo número!

“Estamos satisfechos de nuestra obra. Hemos acertado y sentimos la satisfacción que produce sentir y pensar como sienten los cerebros que aspiran, los espíritus que anhelan nuevos sentimientos y nuevas ideas.

Nuestra primera edición se agotó al momento, no pudiendo satisfacer pedidos que se nos hicieron de varios puntos de España. Aspirábamos a eso y nada más que a eso. Merced a todos “*La Revista Blanca*” ha entrado con buen pie en el campo periodístico (...)”¹⁶³.

162 PEREZ DE LA DEHESA. Op. cit., pág. 21.

163 “Al público”. *La Revista Blanca*, 1ª época, nº 2, 15 julio 1898, pág. 60.

Al mismo tiempo, la revista se felicita, pese a los problemas que ha de afrontar, del valor educativo que le atribuyen; éste es el mayor elogio que puede recibir: que sus lectores la compren con objeto de educar a las generaciones posteriores¹⁶⁴. Abundan también los testimonios –procedentes precisamente de aquellas personas a las que pretenden llegar– que muestran un gran entusiasmo por el ideario de esta publicación, dispuesta a defender al pueblo trabajador, la justicia y las teorías progresistas.

“El Proletariado español, como el obrero francés, inglés, ruso, etc., sabe de sobra que no tiene patrimonio, y su dicha consiste solamente en la realización de su bello ideal, por eso como puede (...) anda siempre a caza de la inteligencia, para cuyo efecto busca en todo caso el gran edificio donde se refugian los hombres científicos.

Tú lo probarás, (...) si no, Revista Blanca, Tú, que con tu ascendiente darás abono al terreno que puede ser fértil en ideales generosos, sabrás dar vida y ardor a las corrientes progresistas, y con tu fuerza y pujanza harás sin duda que tus buenos frutos se multipliquen”¹⁶⁵.

164 “Satisfacciones propias”, La Revista Blanca, 1ª época, n2 4, 15 agosto 1898, págs. 99, 100.

165 “A La Revista Blanca” (Secc. Tribuna del Obrero), La Revista Blanca,

En un momento dado se verán obligados –y por supuesto encantados– a expresar su agradecimiento a otras publicaciones, algunas de las cuales ni siquiera participan de su orientación, lo cual dice mucho en su favor:

“Al ver que alababan la labor de *la REVISTA BLANCA* y anunciaban la aparición de cada número, periódicos de distinta escuela económica y política, comprendíamos que habíamos obtenido la consideración y el respeto a que aspirábamos y comprendimos también que, en general, la prensa española, aquella que defiende a un partido avanzado, es amiga de la libertad ajena, tanto como de la propia.

LA REVISTA BLANCA, que no puede corresponder a las muestras de aprecio que ha recibido de la prensa española con la amplitud que deseara, lo hace diciendo a “La Autonomía”, de Reus; “El Socialista” de Madrid; “El Eco de la Fusión”, de Tortosa; “El Demócrata”, de Mataró; “La Lucha”, de Vigo; “La Tomasa”, de Barcelona “La Conciencia Libre”, de Valencia (...) un abrazo; gracias y adelante, queridos colegas. *La REVISTA BLANCA* agradece lo que hacéis por ella; no defiende lo que vosotros defendéis, pero no por eso ha de negaros su amistad ni usar contra vosotros ni contra nadie otras armas que la exposición de un ideal dignamente sentido y secundado. En vosotros saluda a aquella prensa

española que tolera y estudia todas las ideas”¹⁶⁶.

Entre las causas mencionadas para explicar la buena acogida dispensada a esta publicación, existen algunas no relacionadas directamente con el contenido de sus artículos o la actualidad de los temas que trata, ni siquiera con su calidad literaria. Se trata de un período en el que el anarquismo tiene una implantación extraordinaria tanto en España como en otros países europeos y, al mismo tiempo que las masas son atraídas por sus planteamientos, los intelectuales y los artistas vuelven sus ojos hacia él, consiguiendo así una mayor difusión no sólo entre las capas populares sino entre aquéllos que, de alguna manera, pertenecen a las clases acomodadas de la sociedad. Se produce una especie de “comunidad” cuyo lugar de encuentro es, en muchos casos, la revista o el periódico de tendencia progresista (anarquista o no). Ello hay que unirlo precisamente a la proliferación de publicaciones en esa misma línea propugnada por *La Revista Blanca*; cierto que sus posturas no son idénticas, por la diversidad de opiniones características del pensamiento anarquista y sus coincidencias hay que buscarlas en la importancia que otorgan a la letra impresa –como vía imprescindible para la difusión de sus teorías acerca de la sociedad– y a la cultura, en cuanto elemento indispensable para la consecución de esos ideales doctrinales. En ese sentido cabe hablar espe-

166 LA REDACCION. “A nuestros colegas”, *La Revista Blanca*, is época, n2 15, 1 febrero 1899, pág. 442.

cialmente de *Acracia* (1886–1888), la pionera, *Ciencia Social* (1895–1896), ya mencionada, *Natura* (1903–1905). En esta última, por ejemplo, encontramos una intención muy similar a la de los redactores de *La Revista Blanca* para lograr que Arte y Ciencia sean patrimonio de la humanidad. En el primer número, “Nuestros propósitos”, leemos:

“Vamos tras la generalización de todos los goces. Ciencia y Arte están allá; en la cumbre de las más elevadas aspiraciones. Queremos para los hombres, para todos los hombres, la existencia plena en la posición de los más puros placeres de la afectividad y de la mentalidad”¹⁶⁷.

Un dato muy importante a tener en cuenta por las concomitancias que se dieron entre ambos tipos de publicaciones (revistas anarquistas/revistas literarias) es que en 1897 había nacido *Germinal*—denominación tomada, y no casualmente, de la obra de E. Zola— y en 1898, *Vida Nueva*, siendo la primera el núcleo aglutinante de la futura generación del 98, fundada la segunda, en parte, como origen de la revisión del Proceso de Montjuich¹⁶⁸. Aquí podemos ver cierto nexo de unión con *La Revista Blanca* en la que colaboraron algunos de los escritores

167 L. LITVAK. Or.cit., pág. 267.

168 PEREZ DE LA DEHESA. “El acercamiento de la literatura finisecular a la literatura popular”, en el colectivo Creación y público en la literatura española Ed. Castalia, Madrid, 1974, pág. 159.

noventayochistas y de la que ya hemos señalado su interés en dicho proceso.

Otra cuestión interesante que convendría aclarar es que, junto al acercamiento de los intelectuales a la prensa obrera, hay también intentos por parte de la prensa burguesa de acercarse a los problemas obreristas. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre prensa burguesa y prensa proletaria: la primera se refiere en la mayoría de sus espacios a noticias de actualidad, comentarios sobre la situación presente y, por tanto, su valor es coyuntural. No ocurre así con la prensa anarquista. Sobre esto escribía Ramiro de Maeztu en *El Imparcial*:

“No sucede lo mismo con los periódicos anarquistas. Lo que hay de actualidad en ellos, referente casi siempre a constituciones de sociedades obreras, a conflictos entre capital y trabajo, no ocupa sino la tercera o cuarta parte del número y como lo restante se dedica a cuestiones doctrinales, el ejemplar se guarda y la influencia de estas publicaciones sobrevivirá a la muerte. Sé de muchas gentes que conservan la colección íntegra de sus números. ¿De cuántos semanarios se podrían decir otros casos?”¹⁶⁹.

169 Ibid., págs, 156 157 Escenas de este tipo son descritas en cantidad, de estudios sobre el movimiento libertario, haciendo notar la inquietud por instruirse, típica de los proletarios. Díaz del Moral, por ejemplo, nos habla del “sincero interés por la cultura como palanca de la revolución, existente

La actitud de los lectores también es radicalmente distinta y, gracias a ello, la vida de las publicaciones de tipo militante es mucho más rica y longeva, lo cual le permite establecer a Maeztu una nueva distinción:

“El libro burgués, aceptemos la palabra, una vez leído, pasa a la biblioteca en donde suele dormir tranquilo (...). Pero el lector de la obra anarquista, obrera, por punto general no tiene biblioteca ni compra libros para sí sólo.

El firmante de este artículo ha presenciado la lectura de *La conquista del pan* en una casa obrera. En un cuarto que alumbraba únicamente una vela, se reunían todas las noches del invierno hasta catorce obreros. Leían unos a otros, trabajosamente, escuchando; cuando el lector hacía el punto, sólo el chisporroteo de la vela interrumpía el silencio”¹⁷⁰.

“entre los obreros conscientes”, y de su “noble afán por aprender”, incluyendo entre sus lecturas, por supuesto la literatura anarquista, pero también “periódicos burgueses de matiz liberal y novelas y dramas románticos”. Díaz del Moral, op. cit., pág. 217.

170 Ibid.

Contenidos específicos

La Revista Blanca se presta al análisis como ejemplo característico de un modelo cultural que pretende combinar el estudio riguroso y profundo de diversos aspectos del anarquismo con la vulgarización de ideas científicas, sociológicas y artísticas que permitan ampliar el círculo de lectores, el cual, ya en esta primera época, llegó a ser muy amplio, distribuyéndose por toda la geografía española, especialmente en Cataluña, Andalucía y Valencia.

La inclusión del subtítulo “Sociología, Ciencia y Artes”, no es gratuita. Responde a la fe en la ciencia, en la razón y en el valor del arte –como parte de la cultura– que caracterizó a los libertarios españoles en las postrimerías del siglo XIX y principios del XX. Todo ello constituye, en opinión de los anarquistas, las bases para la liberación del hombre y el fundamento de una nueva organización social, en la que desaparecerá el dominio de unos individuos sobre otros. Su afirmación de la racionalidad no se contradice con su aprecio por el instinto, de un cierto irracionalismo, que va dirigido sobre todo contra la fe en lo revelado –no contra el intuicionismo– y las concepciones del mundo de tipo mágico–religioso. Razón y Naturaleza no se oponen sino que se complementan, de ahí las derivaciones hacia el naturismo y vegetarianismo que encontramos frecuentemente reivindicados en los textos ácratas. La idea de progreso, la aceptación del método experimental, eran

en aquel momento patrimonio del pensamiento avanzado,

“... para los anarquistas españoles, “La Ciencia” y la Revolución se identificaban con el positivismo (...) y los nombres mismos de “Sociología” y “Estadística” se convierten en fetiches manejados sin cesar por los obreros libertarios cuando en los medios intelectuales oficiales o simplemente “burgueses” apenas comenzaban a ser aceptados”¹⁷¹.

Al analizar las diversas secciones que componen las diversas publicaciones ácratas de este país, L. Litvak también señala este hecho, argumentando de igual modo que,

“la ciencia formaba parte fundamental del ideario social y estético anarquista y por ello no es de asombrarse que apareciese a menudo en secciones llamadas “Arte y Ciencia” o “Arte y Sociología. Estas

171 J. ALVAREZ JUNCO. La ideología política del anarquismo español (1868–1910). Siglo XXI editores, Madrid., 1976, págs. 69, 70. El subtítulo de La Revista Blanca era “Sociología, Ciencia y Arte”, no se denominaba exclusivamente “Revista de Sociología” como parecen sugerir Álvarez Junco op. cit., pág. 70 y Litvak, op. cit., pág. 344–, aunque ciertamente, esta publicación, al igual que muchas de sus coetáneas, estaban influidas por el auge de la Sociología y sus propias denominaciones resultaban reveladoras en este sentido. Natura, por ejemplo, “Revista quincenal de ciencia, sociología y arte” o el mismo nombre de Ciencia Social. Muchas obras literarias incluían el término y un grupo anarquista de 1901 se llamaba “La Sociología”.

secciones trataban los temas más heterogéneos y dispares”¹⁷².

Sin ninguna pretensión de exhaustividad, indicamos a continuación algunos de los aspectos más significativos de los artículos, correspondientes en su mayoría al primer año de existencia de esta publicación, haciendo hincapié en los que se relacionan –directa o indirectamente– con cuestiones artístico–estéticas.

Ello nos permitirá observar, por un lado, cuál era su orientación general y, por otro, sus presupuestos en el ámbito del arte.

Este último punto puede ayudarnos, a su vez, a comprobar hasta qué punto *La Revista Blanca* reflejaba en sus páginas el momento por el que pasaban las teorías estéticas y las corrientes artísticas de la época.

La temática de la sección “Sociología” abarca un espectro muy amplio y ello es visible en el mismo título de los artículos que la componen. Citaremos algunos:

“La fe en el progreso”, por Anselmo Lorenzo (L.R.B., n2 1, 1 de julio de 1898). “Antropología social”, por Federico Urales (L.R.B., n 2, 15 de julio de 1898). “Naturalismo”, por Emilio Zola (L.R.B.% ídem). “El

172 L. LITVAK. Qp. cit. pág. 203.

feminismo”, por Teresa Mañé (L.R.B., n 5, 30 de julio de 1898). “La economía política”, por Donato Luben (L.R.B. n 5, 1 de septiembre de 1898). “El Estado contra el individuo”, por Charles Money (seudónimo de J. Montseny) (L.R.B., n 10, 15 de noviembre de 1898). “Ciencia Social” (sección extranjera), por Pedro Kropotkin (L.R.B., –nº 12, 15 de diciembre de 1898).

El deseo de fundamentar empíricamente la necesidad del cambio social les lleva a establecer un paralelismo entre la evolución del organismo –similar en todos los seres vivos–, la evolución del cerebro humano y, en consecuencia, las ideas que surgen de este último.

La realidad es única, se pueden abordar del mismo modo los problemas de las ciencias naturales que los de las ciencias sociales. Igual que un embrión crece y se desarrolla para dar lugar a un nuevo ser, el pensamiento, en este caso revolucionario, comienza con pequeñas chispas que acaban tomando forma y adquiere fuerza, hasta que logre sustituir otras maneras de pensar ya caducas:

“Organismos que obedecen a una misma ley, aun viviendo independientes, lo son el hombre, la sociedad, la planta y la tierra (...). Preguntad a un biólogo por las revoluciones que el feto ejecuta en el ovario (...) Rousseau sintió algo; (...) más que conocer, presentía las ideas nuevas.

Indudablemente, Proudhon tuvo un precursor como lo tuvieron en él Baukunine y Marx, y este precursor puede muy bien llamarse Saint-Simon, Cabet, Fourier, sublimes utopistas a quienes combaten, con grave falta al sentido común y a la lógica, los defensores de la actual sociedad cuando quieren combatir al socialismo militante, sin comprender que lleva muchos lustros de purificación y sin atinar que como todo organismo, continuamente expulsa las substancias nocivas a su bondad (...). Así como toda la sangre de un organismo afluye en el órgano que por su mayor actividad necesita más fuerza, así también las doctrinas activas, pues las hay pasivas, llaman a las influencias superiores y les demandan argumentos en su defensa. Al fin y al cabo la fuerza cerebral, como la mecánica, no es más que el resultado de una energía”¹⁷³.

En el apartado “Ciencia y Arte”, el panorama es más diverso si cabe. Además de una colaboración prácticamente fija titulada “Ciencia y Socialismo”, a cargo del doctor Boudin (otro de los muchos seudónimos de Juan Montseny), los temas científicos van desde “Medios de defensa del organismo humano”, por Julio Brontá (L.R.B, nº 3, 30 de julio de 1898), al “Nacimiento de los insectos”, por P. Casabó (L.R. B., nº 5, 1 de septiembre de 1898) pasando por “Algo, sobre metrología” por E. Oliver (L.R.B., nº 9, 1 de

173 F. URALES. “Ideas Nuevas” (Sección Sociología), La Revista Blanca. 18 época, nº 4, 15 agosto 1898. pags. 101, 102.

noviembre de 1898). O traducciones, muy frecuentes en las diversas secciones, cómo por ejemplo “Ensayo sobre la perversión”, de Camille Mauclair (L.R.B., números 7 1 de octubre de 1898, 9, 1 de noviembre de 1898 y 11, 1 de diciembre de 1898), cuya versión castellana corre a cargo de U. González Serrano.

El énfasis puesto en el mundo científico corre parejo con la idea de instruir a las clases populares, proporcionándoles, con un lenguaje accesible, los medios para comprender el mundo que nos rodea. Las ideas de Darwin, Malthus, etc., también tendrán cabida en la revista, con las consiguientes polémicas al respecto. Álvarez Junco observa el carácter “acrítico” no sólo de *La Revista Blanca* sino de todo el anarquismo decimonónico español, incapaz de advertir, en su opinión, la ambivalencia de la ciencia, la razón y el progreso en general. Su entusiasmo sin reservas, sólo será corregido por los receptores de la influencia nietzscheana, aunque dicha confianza en la ciencia no la hagan extensible a los científicos e intelectuales en cuanto grupo social, dando lugar a un cierto anti-intelectualismo, “también típico de los anarquistas, más probablemente por populismo y desconfianza instintiva hacia los superiores (...) que por una previsión certera del peligro que podrían suponer las nuevas tecnocracias”¹⁷⁴.

174 J. ÁLVAREZ JUNCO. Qp. cit. pág. 76. Por su parte, Tuñón de Lara abunda en el carácter paradójico del “cientifismo” anarquista, cuya literatura

Sin embargo, esa prevención es la que actuará de detonante en la ruptura posterior de las relaciones entre el anarquismo por un lado y los intelectuales y artistas por otro.

Durante un cierto tiempo las publicaciones anarquistas estarán orgullosas de contar entre sus filas con hombres ilustrados y para Urales, esa alianza, que tan precaria habrá de mostrarse, incluso anunciaba la inminencia de la revolución.

Curiosamente, las discusiones habidas en torno al intelectualismo se convertirán a su vez en intelectualistas pero, en cualquier caso, apuntaban más que nada a la negación del intelectual como conductor de las masas y, por tanto, a rehusar una consideración superior del mismo.

“El antiintelectualismo anarquista no era una crítica a las ideas, sino al hombre de ideas. En las muchas controversias que sobre estos temas hubo, se hacían distinciones verdaderamente bizantinas (...), llegándose a formar, a la vez, paradójicamente, una polémica ácrata superintelectualista sobre estos temas”¹⁷⁵.

pertenece más al terreno de lo “ideológico” que al “científico” y en la que la impronta positivista tiene como contrapartida “una ausencia de rigor en el examen de la realidad”. Medio siglo de cultura española (1883–1936). Ed. Tecnos (1970), 3a ed. Madrid, 1973, pág. 101.

175 L. LITVAK. Op. cit. pág. 272.

Respecto al tipo de lenguaje utilizado es de notar que habitualmente se exceden en la simplificación o el vocabulario técnico se maneja con ligereza, pero, de todos modos, con independencia del tratamiento, su inclusión en ésta y otras publicaciones de la época responde a la suposición de que, efectivamente, “la ciencia proporcionaba un conocimiento de la verdad, y la verdad era la meta libertaria. Por medio de la ciencia se podría descubrir la estructura lógica, científica, de la sociedad perfecta; la anarquista”¹⁷⁶.

b) Planteamientos estéticos

La educación integral –liberadora, insistimos– significa además destruir el monopolio ejercido por las clases dominantes en el campo del arte, cuyo cometido exacto no llegan a delimitar los textos pero que, de igual manera que la ciencia, debe estar en armonía con la Naturaleza y “decir la verdad”. En este terreno encontramos artículos de opinión provenientes de escritores “profesionales” como Unamuno o Zola o de sus colaboradores habituales y al-

176 Ibid. pág. 203.

gunos intentos de creación literaria en forma de cuentos o poemas, con matices claramente sociales. A la hora de indicar, pues, los presupuestos generales en los que se fundamentan los planteamientos estéticos de *La Revista Blanca* nos basaremos tanto en los autores –literatos básicamente– que colaboran en dicha publicación como en los criterios artísticos sustentados por los propios responsables de la revista, partiendo de sus comentarios a obras concretas y/o de los artículos en que exponen sus teorías acerca del arte. La distinción entre lo artístico y lo extra-artístico, o entre diferentes niveles de discurso (cuándo se trata de Estética y cuándo de Crítica por ejemplo) es prácticamente imposible a veces, por la falta de rigor en este sentido, típica de todas las publicaciones ácratas, con un abundante material en el que “la condición misma de obra literaria es difícil de delimitar, pues está tan íntimamente ligada al discurso ideológico que, en muchos casos, no se puede decir cuál obra es puramente literaria o por el contrario puramente doctrina”¹⁷⁷, cuestión ésta que ya advertimos, pero que es necesario no perder de vista.

177 Ibid. pág. 204.

Arte/Naturaleza

Zola, tan amado por los libertarios españoles, abunda en esa opinión que trata de identificar arte y naturaleza en la búsqueda común de la verdad. Defiende el naturalismo como corriente literaria en un artículo del mismo nombre, tratando de explicar en qué consiste y respondiendo así a los ataques de aquéllos que le censuran el uso de esta palabra fingiendo “todavía no comprenderla”. Considera, en primer lugar, que el término no es nuevo y, precisamente, ello da peso a su argumentación, en la medida en que prueba que el naturalismo “arraiga en las entrañas de la Humanidad”. Estima que su única aportación en ese sentido es la de aplicarlo a la literatura de su época, ya que, desde Aristóteles, el arte se funda en la naturaleza, incluso Homero fue un poeta naturalista. El filósofo griego postulaba la verdad como meta del arte y él se propone lo mismo. Y aún hay más: hablar de que el naturalismo está en el fondo de todas las literaturas no significa en absoluto que el arte y la Estética no evolucionen –no hayan evolucionado– pues esto significaría negar el progreso. Justamente, la relación naturalismo/verdad hace que las diferentes circunstancias sociales en cada época traigan nuevas formas de “naturalismo”, con el avance de las ciencias y las modificaciones que por dichas causas se producen en el entorno.

“Mi papel de crítico se reduce a estudiar de dónde

venimos y en dónde estamos... He aquí toda mi misión. Ridículo atribuirme otra. Nunca me he presentado como pontífice ni como profeta.

Pero ¿y la palabra nueva, esa palabra terrible... naturalismo? ¿Se pretende que emplee las mismas palabras usadas por Aristóteles? Él habló de la verdad en el arte y esto debe bastarme (...) ¿Es que el fondo eterno de las cosas no toma formas diversas según el tiempo y la civilización? (...) Desde el momento que abordemos la historia literaria encontraremos elementos extraños, costumbres, sucesos, movimientos de espíritu que modifican la literatura influyendo en ella poderosamente. Mi opinión personal es que el naturalismo data de la primera línea que escribió el hombre (...).

En este concepto será necesario escribir una historia literaria universal, no bajo el punto de vista del ideal absoluto de una medida estética totalmente ridícula”¹⁷⁸.

178 Emile ZOLA. “Naturalismo”. La Revista Blanca, 18 época, nº 2, 13 julio 1898, pág. 39. Más adelante Unamuno, en un artículo titulado “Notas sobre el determinismo en la novela”, criticará el naturalismo literario de Zola, por su pérdida de espontaneidad y la dependencia del determinismo científico. Lo que gana en racionalidad es a expensas de la intuición y la imaginación, básicas ambas en el arte. Escribe al respecto: “El arte debe proceder como la naturaleza, en el orden de ser intuitivamente reflejado en nosotros, no en el orden del conocer discursivamente expuesto. El arte no es ciencia aplicada, aunque la ciencia eleve el arte”. La Revista Blanca, 1&

Es lógico, pues, que entre los escritores más leídos y defendidos por los anarquistas se encontrara Zola, con el que comparten ese deseo de que el arte busque la verdad en el mundo que nos rodea.

“En el momento en que la ciencia ha vuelto a la naturaleza, tomando el estudio de los fenómenos y la experimentación –continúa diciendo Zola– también sucede lo mismo en la literatura y se reemplaza la abstracción por la realidad, imponiéndose “la observación directa, la anatomía exacta, la pintura de lo real”.

Arte y sociedad

Otra característica sobresaliente de las concepciones estéticas propuestas en La Revista Blanca, reflejo a su vez de las teorías sociológicas del arte alumbradas en el siglo XIX¹⁷⁹, la explicita a la perfección un artículo de Unamuno,

época, n2 10, 15 noviembre 1898, pág. 290.

179 Sigue así la línea de los Prerrafaelistas en Inglaterra (W. Morris, J. Ruskin) o Guyau y Taine en Francia, que establecen una conexión muy clara entre Estética y Ética, y en la cual también se puede incluir al escritor ruso L. Tolstoi. Todos ellos verán sus planteamientos recogidos, con mayor o menor profundidad y extensión, en la propia revista.

en el número inaugural, denominado “Literatismo”. En él, se pronuncia abiertamente por un arte social, utilitario, frente al arte por el arte –al que echa en cara su dependencia del mercado–, refuta el esteticismo y la especialización o mejor la “profesionalización”, a los que opone también un arte fundado en la Naturaleza, cuyo consumo se extienda al mayor número posible de gente, con lo que, en última instancia, apuntaría a un arte “popular”, puesto que el artista se vería obligado a buscar su inspiración en la “poesía de la vida cotidiana”.

“Por paradójico que parezca, me atrevo a sostener que son motivos de origen económico los que han llevado a los artistas a ese *work for the works sake*, trabajar por la obra misma, y que la fórmula “el arte por el arte” suele ocultar la concepción más antisocial del arte, una concepción aristocrática (...).

Algún día escribiré de la profunda inmoralidad de eso que llaman la aristocracia del talento (...) y otras atrocidades semejantes que ha traído consigo la gangrena del intelectualismo. Todo esto ha nacido de los profesionales, de los especialistas, en quienes se muestra como padece el arte bajo el industrialismo capitalista (...) Sostengo que el haberse sobrepuesto el valor de cambio al de uso, es el que ha traído eso de “el arte por el arte”, que hace de éste un género de lujo. (...)

Todo lo cual no está reñido con la delicada cultura

artística y con su educación filosófica y científica, pues de ésta puede brotar espontánea la obra de arte al contacto con la realidad”¹⁸⁰.

En este texto son básicas las alusiones a la relación Arte/Sociedad a través de la moral, profundizando en las razones últimas que impiden la creación de un arte auténticamente social: el sistema capitalista y la inmoralidad sobre la que se asienta el arte que en él se desarrolla, cuestión ésta en la que los libertarios insistirán una y otra vez. Por otro lado, Unamuno—al referirse a las relaciones entre arte y naturaleza— va más lejos, afirmando que el contacto con el arte nos “enseña” a contemplar la realidad natural de manera diferente, “con ojos de artista”, en una línea semejante a la propuesta por O. Wilde:

“Es, en efecto, el fin del arte embellecer a la naturaleza (...). El proceso entre el arte y la naturaleza es de mutua convergencia, tendiendo a la fusión, a medida que el arte se haga más natural, nos hará la naturaleza más artística y así ésta servirá mejor de materia al arte,

180 M. de UNAMUNO. “Literatísimo”, La Revista Blanca, 1e época, n2 1, 1 julio 1898, págs. 15, 14. La colaboración de este autor con la revista merecería un análisis pormenorizado para observar la evolución de las ideas unamunianas y las posibles contradicciones que se han visto en ellas: acercamiento inicial a las ideas socialistas y rechazo —entre otros— del anarquismo así como su derivación posterior hacia éste y, por último, a posiciones más conservadoras. Este período es especialmente interesante por coincidir con su famosa “crisis” espiritual.

naturalizándolo. La mayor utilidad acaso de los paisajes pintados, es enseñar a los hombres a ver la belleza de los paisajes naturales, y viéndola, reflejarla mejor (...).

El fin último e ideal, y como ideal inasequible, es la identificación de lo natural y lo artístico, de lo espontáneo y lo reflejo (...)”¹⁸¹.

Por su parte, Federico Urales, que puede decirse representa la tendencia “oficial” de la revista, insiste también en la necesaria unión de belleza y verdad en el arte, que “ni es único ni eterno y nadie puede atribuirse la posesión de la belleza”. Lo cual le impulsa a pedir a los artistas que armonicen la pasión que nos hace sentir y la idea que nos hace pensar, pues “Error grande es creer que lo bello está reñido con lo verdadero (...). La belleza es mucho, pero no es todo. La verdad es grande por sus propios méritos, pero es mayor si además de ser verdad es bella”.¹⁸²

181 UNAMUNO. Art. cit., pág. 14. No entraremos aquí en la discusión sobre los valores estéticos que poseen la realidad artística y la natural o en cuál se dan en mayor grado, pero hay que resaltar la importancia que otorgan los libertarios a la belleza natural en sí misma.

182 F. URALES. “Algo de arte”. La Revista Blanca, 1ª época, nº 8, 15 octubre 1898, págs. 232–234.

Arte y Moral

Consecuentes con su ideal de un arte eminentemente social, los anarquistas españoles acuden a la moral –entendida ésta como relativa a una época y una civilización determinadas– para desarrollar sus postulados estéticos. No se trata de subordinar la estética a la ética, como sucede en L. Tolstoi, sino de la influencia mutua que se da entre ambas. Aquellos periodos de la historia, como Grecia y Roma, que han sabido combinar sus ideales de belleza y sus ideales artísticos con el conjunto social han logrado creaciones artísticas plenas, en las que la comunicación creador/receptores ha sido establecida armoniosamente. Cuando la inspiración del artista procede del pueblo, consigue que éste vibre con él, despierta sus emociones más íntimas y transforma su modo de pensar. La auténtica expresión artística aúna sentimiento e ideal y si no es así –como ocurre con el hieratismo del arte egipcio– fracasa en sus propósitos. Por ello, el arte de finales del siglo XIX ha de ser revolucionario, puesto que se trata de un período en que las masas se encuentran abocadas a su liberación total:

Cada época ha tenido su arte, es decir, su ideal y sus fines. Grecia nos dio la belleza corporal en Venus y Adonis, en Diana y Apolo. Roma la grandeza del Imperio en sus monumentos y sus arcos de triunfo. Ambas civilizaciones, con el arte que nos presentan, son la patente prueba de que el arte influye en la moral de los

pueblos y ésta sugestionada la inspiración de los artistas (...) Aunque el arte no es la belleza, sino simplemente la expresión de un sentimiento por medio de la forma, para influir en la naturaleza íntima, esto es, en la moral de los pueblos, precisa que el escultor, el músico, el pintor... de a su ideal y su forma naturalidad, encanto, fascinación (...).El arte, al crear sus formas, absorbe la vida de la época en que florece. ¿Qué vida será la que el arte actual absorberá? Tendrá que hacerse social, mejor revolucionario, ya que la revolución late en el seno de las sociedades nuestras...¹⁸³.

Arte popular. El realismo como poética abierta

Otro de los rasgos típicos de la estética anarquista visibles en esta publicación –que enlaza con su reiterada insistencia en la necesidad de un arte social o comprometido– es que, efectivamente, el público al que se dirige, no sólo lo comprenda, sino que lo acepte y lo aplauda. Y aquí el problema que se presenta de inmediato es el siguiente: ¿debe el artista rebajar sus planteamientos para hacerse más accesible?, o por el contrario, ¿son los receptores

183 Soledad GUSTAVO. “Influencia del arte en la moral”. La Revista Blanca, 1ª época, nº 2, 15 julio 1898, págs. 46, 47.

quienes han de elevarse por encima de su nivel cultural para lograr comunicarse con el autor? Las discrepancias entre uno y otros sólo pueden surgir del tema de la obra, nunca de los aspectos formales que atañen exclusivamente al creador, éste es el único responsable del fracaso o del éxito obtenido por el tratamiento de los materiales de que dispone, es decir, por el uso que hace de las palabras en el caso de la literatura.

“... cuando entre autor y público no hay unidad de criterio, (...) el fenómeno es digno de mucho estudio. Necesariamente, o ha evolucionado el gusto del público, o la inteligencia del artista, siempre que la discrepancia nazca del asunto, no del modo de presentarlo, porque en este caso, la falta siempre es del autor. Este, entre otros, ha de saber dos cosas: dar amenidad y dar naturalidad al desarrollo de la obra, independientemente de la realidad y de la amenidad del asunto mismo. El fondo, por poco que lo sea, es cosa del pensador, la forma, del artista, y en las obras de arte estas dos personalidades han de completarse y fundirse en una”¹⁸⁴.

No puede ser excusa la falta de cultura existente en el pueblo para justificar la indiferencia que suscitan ciertas obras, éste sería un motivo más para plantearse la necesidad de educar a las masas a través del arte. Y el arte

184 F. URALES. “Algo de arte”. La Revista Blanca, la época, n2 8, 15 octubre 1898, pág. 232.

teatral es tal vez el más adecuado para cumplir esa función instrumental –educativa y revolucionaria– que los anarquistas exigen al arte, en base a la comunicación directa establecida con los espectadores, que permite la transmisión de un mensaje y, por qué no, su conversión en herramienta de propaganda ideológica.

“De ahí que la primera materia de toda evolución, así artística como científica consista en la educación del pueblo. Ahora bien ¿se educa en las escuelas únicamente? No, también en los teatros, a lo menos tal como nosotros lo hemos concebido. Claro que, si la gente no los frecuenta, no pueden educar, pero las tablas, como la Cátedra, han de ser objeto de amor y sacrificio por parte de los artistas verdaderos. No faltan espectadores en el teatro más atentos al bolsillo que a las satisfacciones íntimas. Estos, sin otras musas que el negocio, explotan el gusto del público por pervertido que se manifieste. El artista de sentimientos elevados intenta atraerlo hacia el arte que educa y recrea”¹⁸⁵.

Las referencias a autores extranjeros evidencian su interés por aquellas obras que reflejan la “cuestión social” y ponen en entredicho el orden de cosas existente. Por ello, se decantan abiertamente hacia escritores proclives al “realismo” como Zola, Ibsen, Björnson o Hauptmann. Todos ellos aparecerán en la sección BIOGRAFÍA, esforzándose

185 Ibid., pág. 235.

siempre por recoger el lado “humano” de estos literatos, resaltando aquellos rasgos de su personalidad que más se aproximen al ideal ácrata. También prestan atención a otros, pertenecientes a corrientes artísticas diferentes, con las que no comulgan demasiado, como sucede con Victor Hugo, en cuya crítica dejan muy claro que no se trata de recoger las luchas de la escuela romántica con el clasicismo o el naturalismo sino de hacer la biografía de un gran hombre: “...miramos a los biografiados por el lado que atañe de cerca a la humanidad, y no debe importarnos el lenguaje que empleen los pensadores para expresar lo que sienten mientras lo que dicen sea la expresión de la verdad”¹⁸⁶. Con frecuencia se han señalado las relaciones del Romanticismo –y de Hugo en particular– con el pensamiento radical de su época y, especialmente, con el movimiento revolucionario de 1848. En aquel momento proclamaba que “si amar el arte por el arte es bello, amar el arte por el progreso lo es más aún”. Es normal, pues, que los libertarios le consideren un correligionario, ya que viene a darles la razón cuando anteponen el contenido a la forma,

“...aunque en busca de la belleza vamos cuando perseguimos la posesión de un ideal de amor y justicia, reconocemos en el autor de *Nuestra Señora de París* un fondo sugestivo tal que no vacilamos en darle el dictado de verdadero revolucionario ya que su pluma,

186 Soledad GUSTAVO. “V́ctor Hugo” (Sección Biografía), La Revista Blanca, 1ª época, n 17, 1 marzo 1899, pág. 484.

valiéndonos de la expresión de uno de sus críticos, “es el colosal empuje contra el egoísmo social, que deja persistir desigualdades monstruosas”¹⁸⁷.

En suma, aunque estiman que el “rebuscado” estilo de Hugo afecta negativamente a la profundidad de sus observaciones, prevalece su condición de artista genial, por encima de todo, aplauden su lucha contra la injusticia por medio de la palabra y de la acción.

En general, no obstante, se inclinan, como hemos dicho, por autores cobijados bajo el paraguas del realismo, aunque este movimiento ya estuviera empezando a ser cuestionado. Para los anarquistas, desde luego, no existen las modas y no se dejan arrastrar por las opiniones del crítico de turno: acostumbrados como están a defender causas perdidas no les preocupa lo más mínimo, situarse al margen de las corrientes artísticas vigentes en un momento dado. Escogen, precisamente, a Zola para inaugurar la sección BIOGRAFIA, “por donde pasarán los hombres más eminentes del mundo en Sociología, Arte y Ciencia” porque este novelista “encarna el espíritu nuevo, un espíritu que no ha reinado aún, que se sacrifica por un ideal de justicia como el de antes se sacrificaba por la patria y por la honra”¹⁸⁸.

187 Ibid., pág. 485.

188 Sin firma. “Emilio Zola” (Sección Biografía), La Revista Blanca, 1a época, nº 9, 1 noviembre 1898, pág. 254.

Destacan su afán por documentarse a la hora de elaborar sus obras, la descripción minuciosa de los males que aquejan a la sociedad, denunciados sin paliativos, expresado todo ello con un lenguaje duro y claro que suscitó el escándalo de los biempensantes. Pero lo más importante es que no se limita a escribir, sino que participa activamente en la protesta, dejando al descubierto todas las lacras sociales. El autor del artículo no escatima elogios:

“Y en todas estas obras, qué grandeza de exposición, qué lujo de detalles, cuánta grandeza en los caracteres. Bella coronación de esa obra magna, por su sublimidad a todas superior, es el Yo acuso (...)

Por eso Zola es el tipo de hombre pensante. No se concreta (¿contenta?) con sustentar ideas generosas, ni siquiera con propagarlas; las practica en bien de sus iguales. No es artista solamente. En su obra hay materia de apóstol. Por eso el arte de Zola es hondo e idealista. Por eso el artista se supedita al pensador. Por eso es uno de los hombres mas perfectos del siglo. Por eso la sociedad imperfecta lo cuenta entre sus adversarios”¹⁸⁹.

189 Ibid., págs. 257–258. No hace falta recordar aquí las circunstancias del asunto Dreyfus que por aquellos años conmocionó a la sociedad francesa. Zola se erigió en defensor del capitán Dreyfus, injustamente acusado, y su, valiente actitud, fue celebrada por toda la prensa progresista de la época. La Revista Blanca tampoco pasó por alto este hecho al valorar la figura de Zola. Pero, al margen de esta cuestión, la obra que mayor aceptación tuvo fue Trabajo; pese a que en otras, como Germinal o París, teoriza más

Pese al carácter más bien conservador de las ideas políticas de Ibsen y su escaso interés por los problemas sociales como él mismo puso de manifiesto en más de una ocasión –“realmente nunca he tenido para la solidaridad un sentimiento muy fuerte”–, su teatro tuvo una gran resonancia en los países europeos, especialmente entre los latinos, que lo acogieron como un escritor revolucionario. Su postura respecto a la sociedad, está basada en un rechazo de la misma, de los convencionalismos burgueses y en la proclamación de la soberanía individual.

La sociedad no tiene nada que ofrecer al desarrollo de la personalidad del individuo, sino todo lo contrario: constituye más bien un obstáculo que sólo puede salvarse recurriendo a uno mismo; el principal atractivo del autor noruego residiría precisamente en esa lucha contra todos los prejuicios, contra la moral dominante, convirtiéndose, al mismo tiempo, en punto de referencia obligada para todos los amantes de la libertad.

Sin embargo, su defensa del individualismo, sin limitación alguna y su desprecio por las masas debieron pasar desapercibidos a los anarquistas, puesto que tales ideas no encajan con su deseo de establecer una nueva sociedad que

profundamente sobre el anarquismo, en ninguna como la primera “expuso más claramente sus fines: llegar a la ciudad anarquista, llegar al comunismo anárquico. Su meta: Libertad, Igualdad, Justicia, Felicidad” (L. Litvak.Op. cit., págs. 388–389).

exige un mínimo de cooperación entre los individuos que la componen, cuestión que, por cierto, acabará enfrentando a este anarquismo individual o “aristocrático” –en una línea similar a la del superhombre nietzscheano– con otra corriente anarquista que, aún defendiendo la libre creatividad del individuo, hace hincapié en la vertiente social del arte. En cualquier caso, las obras de Ibsen constituyen un auténtico revulsivo frente al poder establecido; por una parte, les satisface la sencillez en la exposición, el lenguaje directo y, por otra –algo esencial desde el punto de vista revolucionario– su ataque de cuanto representa a las clases acomodadas: familia, propiedad, religión, moral política, todo aquello que los libertarios pretendían destruir.

La Revista Blanca le pone algunos reparos. “Encontramos nosotros también lunares en la labor del dramaturgo noruego, pero no ciertamente en su tendencia que nos parece de perlas”, y proclama su esperanza ante las posibilidades de renovación teatral que promete la obra de Ibsen –al haber introducido en el drama los problemas que agitan a las sociedades–, Y concluye:

“Por esos sus dramas son ideístas ante todo y al ser ideístas han de ser necesariamente revolucionarios (...) Es necesario un ideal nuevo, el de todos los pensadores y artistas modernos, la conquista de una nueva sociedad, que libre al hombre de la injusticia, de la mise-

ria, de la ignorancia y de la tiranía”¹⁹⁰.

El hecho de que se inclinen por el realismo frente al modernismo o el simbolismo, por ejemplo, tildados habitualmente de “decadentes”, no significa en absoluto que se aferren a una concepción cerrada del arte, sino que, en su opinión, las obras de carácter realista son más apropiadas para reflejar la “cuestión social”; al mismo tiempo, tampoco defienden una noción de realismo estricta y sujeta a reglas fijas, al contrario, esta poética puede –y debe– ir evolucionando al compás de la sociedad. Precisamente, se trata de “crear” una nueva humanidad y, por tanto, de “crear” formas artísticas adecuadas a tales objetivos: la innovación se convierte en algo fundamental. Un ejemplo de lo que estamos comentando aparece en algunos párrafos del artículo referido a Hauptmann, “privilegiada inteligencia de poeta y sociólogo, y una de las

190 Sin firma, “Enrique Ibsen” (Sección Biografía). La Revista Blanca, 1ª época, nº 10, 15 noviembre 1898, págs. 280–283 Aunque ocupe, junto con Zola, uno de los primeros lugares entre los favoritos de La Revista Blanca, considera que entre ambos existe un abismo, “Zola es socialista autoritario, y yo soy anarquista revolucionario” manifestó en una entrevista de Le Petit Journal. En el Estudio preliminar de Pérez de la Dehesa a la obra de Urales ya citada, analiza la influencia de Ibsen en España y estima imprescindible el libro de H. Greguersen, *Ibsen and Spain. A Study in Comparative Drama*. Cambridge, Mass., 1936. Las primeras referencias a este autor son de Clarín (1889) y rápidamente no sólo se tradujeron sus obras (1892) sino que fueron representadas con gran éxito, siendo la más solicitada *Un enemigo del pueblo* e incluso hubo intentos de hacer un teatro basado en las propuestas ibsenianas (ver Pérez de la Dehesa, op. cit., págs. 41–44)

más interesantes y sin disputa la más sobresaliente personalidad moderna de la literatura dramática alemana”.

“Hauptmann escribió en *Los Tejedores* un drama puramente realista, una sucesión de escenas y cuadros en la realidad tomados, pero expresados con tal intensidad... con tan artístico modo, que constituyen una de las más vivas páginas de la moderna literatura europea (...). De carácter distinto, asimismo, pero ya más original, es su poema dramático en dos actos *Hannelle*. En él –Hauptmann aparece como un revolucionario del teatro, que busca la nueva forma del arte dramático, algo más emocional que las reproducciones de la realidad en forma literaria, como un escritor que no ha acertado ni está convencido de cuál debe ser esta fórmula, pero que presiente y ensaya en hermosas tentativas la realización de un ideal vago que persigue ()

Su última obra, *Tuhrmann Henschel*, es como *Almas solitarias* y como *El colega Crampton*. Un drama de base realista a la manera de Ibsen no copiando, sino creando realidad”¹⁹¹.

191 J.M. JORDA. “Gerardo Hauptmann” (Sección Biografía). *La Revista Blanca*, 1ª época, nº 2 15, 1 febrero 1899, págs. 424–427. Sobre la importancia otorgada por los ácratas españoles al teatro, especialmente del norte de Europa, Ibsen, Björnson, Strindberg, etc., ver L. Litvak, op. cit., cap. VII, págs. 213 y ss.

La aceptación del realismo como una poética abierta, amplía las posibilidades de otras corrientes supuestamente menos “objetivas”, pero a las que no podía negarse su afán de ruptura con el pasado y, por tanto, su carácter progresista, aunque no tuvieran como fin prioritario –al menos en su forma de expresión concreta– manifestar su desacuerdo con el funcionamiento de la sociedad, ni proponer un ideal de vida futura. Esto es lo que condujo a los libertarios a admitir –eso sí, a regañadientes pero en coherencia con sus premisas de libertad total– producciones “decadentes”:

“Solamente una literatura de corte realista podrá satisfacer las necesidades de un análisis científico y militante de la realidad, pero tal premisa, en nombre de su apasionada apuesta por “lo vital” abría también el camino a la aceptación de formas mucho más subjetivas e intimistas (...). De ahí que junto a la previsible identificación con las fórmulas del realismo romántico y del naturalismo se canonizaran –no sin protestas– bastantes productos literarios modernistas (híbridos del naturalismo y del decadentismo) y en más de una ocasión, regresos al romanticismo radical”¹⁹².

No podemos perder de vista el combate que estaban

192 J.C. MAINER. “Notas sobre la lectura obrera en España”, estudio publicado en el colectivo Teoría y práctica del movimiento obrero en España 1900–1956. F. Torres editor. Valencia, 1977, pág. 191

librando los anarquistas en este terreno: arrancar el arte de manos de la burguesía y elaborar una alternativa que contemplara las posibilidades de hacer un arte social. Aparentemente, estos escritores “burgueses” militaban en sus propias filas, pero el reconocimiento de su labor implicaba de algún modo aceptar la existencia de la obra maestra y del “genio”. ¿Estaba esto reñido con sus sueños de un arte colectivo? ¿Hasta qué punto se podía hablar de compromiso consciente en aquellos que simplemente expresaban su desafío a una sociedad que les asfixiaba?

Este problema no quedará zanjado una vez finalice el siglo XIX, sino que se hará más acuciante en los años posteriores, conforme los artistas se vayan desprendiendo del lastre que les anclaba a la representación o figuración realista.

En los primeros momentos, *La Revista Blanca*, no sólo admitirá sin grandes reservas ese tipo de producciones, sino que llega a identificar el modernismo con el espíritu de la época –es un reflejo de la propia evolución de la sociedad– que ya no puede aceptar formas artísticas caducas porque su sensibilidad también ha cambiado. El artista de su tiempo no debe conformarse con repetir, cual si de fórmulas mágicas se tratara, los planteamientos clásicos o románticos que, en definitiva, lo que hicieron fue precisamente representar las costumbres y los sentimientos que se respiraban en su entorno. Esa intencionalidad es la que debe dominar en el arte, con

independencia de etiquetas y ubicaciones temporales; lo único exigible es la posesión de un “ideal artístico”.

“No siempre dominan los mismos gustos. Los transforma la lectura y las relaciones (...). Se ha convenido en que esta existencia nuestra con sus afanes, sus penas, sus deseos... no es la de nuestros mayores. Llevemos eso a las tablas y llamémoslo como nos plazca. Decimos “La vida moderna”. Luego si hay vida moderna y queremos que esta vida sea el sujeto del arte, ha de haber drama moderno.

No somos modernistas, o lo que seamos, porque queremos. Lo somos porque el alma nuestra no se satisface con el manjar artístico que se sirve hoy. Nuestro modo ha de obedecer a una evolución del gusto, de ninguna manera a un capricho del escritor, ni a una extravagancia del neurótico (...). El artista no evoluciona aislado de la humanidad (...) ¹⁹³.

Vitalismo frente a decadentismo

Si bien es cierto que inicialmente *La Revista Blanca*

193 F. URALES. “Algo de arte”. *La Revista Blanca*, 1ª época, nº 28, 15 octubre 1898, págs. 233, 234.

mantuvo una posición más tolerante, también lo es que a comienzos del siglo XX irá cerrando filas en torno al arte “ideísta”, coincidiendo este cambio con el paulatino aburguesamiento de los escritores españoles que colaboraban en la prensa libertaria, curados ya de esa especie de “sarampión” anarquista por el que casi todos pasaron. Las divergencias con Unamuno, Corominas o Giner de los Ríos, no tardarán en salir a la superficie y ello se hace patente por los comentarios que les dedica Urales en *La evolución de la filosofía en España*”¹⁹⁴.

El hilo conductor de su exposición es la indudable unidad existente entre Arte y Filosofía, ambos términos son intercambiables, desde su punto de vista. El componente filosófico de cualquier obra está representado por el contenido (la materia–sujeto), y el artístico por la belleza (la forma).

194 El texto en principio, iba a ser un artículo con el que Urales pretendía averiguar –en base a sus respuestas– qué autores extranjeros y nacionales habían influido más en la formación filosófica de diversos pensadores españoles. Una sugerencia de A. Hamón, amigo personal y director de *L’Humanité Nouvelle* le llevó a madurar la idea de convertirlo en libro con el propósito de narrar, en el apartado que dedica a ello “el origen y el desenvolvimiento de la sociología y la orientación artística social que los pensadores individualistas le dan actualmente (...) Tengo empeño –seguía pensando– en que este capítulo sea el más completo e interesante...”. F. URALES. *La evolución de la filosofía en España*, 2 tomos, Barcelona, Ediciones de La Revista Blanca, 1934, tomo I, pág. 6. De aquellos a quienes envió la encuesta, no contestaron Salmerón ni Clarín.

El mayor logro consiste en encontrar un equilibrio entre ambos elementos y el ejemplo al que recurre para ilustrar tal armonía es Ibsen, el cual está muy próximo a la perfección por la sabia combinación de “asunto” y “belleza” aunque “no es aún un artista completo, porque en él domina el elemento filosófico sobre el artístico”.

Por otra parte, reconoce la dificultad de determinar dónde acaba el filósofo y dónde empieza el artista y, en definitiva, la naturaleza exacta de las relaciones entre Filosofía y Arte, pese a que no se puedan separar.

“Un filósofo que explicase sus teorías con claridad y brillantez (...) podría ser un gran artista, y un artista que envolviese cuidadosamente en flores poéticas pensamientos profundos y humanos, podrá ser también un gran filósofo (...).

Los filósofos contemporáneos son mucho más ligeros y agradables que los pasados, y los artistas modernos se manifiestan bastante más pensadores que los antiguos, salvo, naturalmente, los decadentes, que hoy, como ayer y como siempre, representan la expresión más inferior del Arte porque representan la expresión más ínfima de la vida... Poetas somos todos los que anhelamos estado mejor que el presente. ¿Cómo determinar, pues, qué obra es creación artística o que

idea cae bajo el dominio de la Filosofía”¹⁹⁵.

Urales no se limita a establecer una distinción más o menos arbitraria entre artistas/filósofos en los que predomina la forma, el elemento “decadentista” y aquellos otros que no se sujetan a fórmulas preestablecidas en los que prevalece “la vitalidad y la rudeza”. Para explicar por qué sucede esto, se vale del recurso al temperamento de cada cual que, a su vez, es producto del medio en que se desenvuelve y, en última instancia, una cuestión fisiológica. Esto es lo que permite la multiplicidad de estilos, pues “cada artista siente y crea la belleza de diferente forma, y mientras los temperamentos sean infinitos, y lo serán siempre, la belleza lo será también”.

Una vez trazada la línea divisoria entre ambos grupos –línea que a veces es muy difusa–, la distancia que los separa irá aumentando, porque las consecuencias no se harán esperar.

Los que Urales denomina “espíritus críticos irresolutos” son los que se dedican al arte puro, cuyas dudas sólo conducen al pesimismo; como están interesados únicamente por “todo lo débil y enfermizo”, sus obras –carentes de ideales– resultan indiferentes. Por el contrario, “los espíritus críticos escépticos” afirman su confianza en el porvenir, ponen emoción en sus obras y –lo más

195 Ibid. págs. 198, 199

importante– son capaces de transmitirla.

Los primeros:

“Constituyen el ejército de los llamados decadentes (...). Escribirán un libro... pintarán un cuadro, esculpirán una estatua, pero no influirán en ningún sentido dentro del arte; forman, por decirlo así, el centro inerte de los artistas.

Regularmente esa clase de intelectuales son todos estetas y ven de la belleza sólo las líneas. La parte emocional y pensante no existe para ellos”.

Sin embargo:

“La labor de los espíritus críticos escépticos es de más importancia, así para la belleza como para la vida. Si bien no creen ni afirman, ayudan con sus críticas a enterrar lo caduco. Regularmente esos espíritus son satíricos (...). –Por consiguiente, tienen participación en la risa humana, que es una de las obras más bellas y que unida a lo emocional estético– y a lo emocional pensante, constituyen lo que nosotros llamaríamos artesano”¹⁹⁶.

Y bien ¿quiénes son condenados al infierno de la decadencia entre los escritores españoles? Los que, influidos por las ideas de Darwin, Stirner y Nietzsche, proclaman su independencia de criterio y dicen estar más

196 Ibid., págs. 172, 115.

allá de cualquier sectarismo; ahí están Pompeyo Giner, Pedro Corominas y Santiago Rusiñol como prueba de lo peligroso de tales compañías: individualismo exacerbado, aristocratismo intelectual, caldo de cultivo apropiado que conduce inexorablemente a la noción de superhombre. En nuestra opinión, Urales subraya excesivamente la influencia de las tesis individualistas sobre Giner, que también le habla en respuesta a su carta de otros autores cuya lectura le ha impresionado, como Taine o Ruskin, y además hace extensible ese “hombre superior” por el que aboga, a la humanidad entera.

La literatura –afirma– es “vehículo de ideas y sentimientos, fermento anímico capaz de engendrar obras similares” y el ideal que debe perseguir todo el que escribe es “la creación de un solo pueblo de artistas, sabios y justos, cubriendo la superficie del planeta”¹⁹⁷.

No obstante, el fondo de la objeción sigue siendo correcto, desde el punto de vista anarquista: existe una cierta dosis de “elitismo” –muy fuerte en algunos casos– en

197 J.C. MAINER. Op. cit., pág. 198. Este autor lo toma a su vez de la obra de Giner, *Literaturas malsanas* (1894), que en opinión de G. Sobejano, *Nietzsche en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, es un plagio descarado del filósofo alemán. También advierte a este respecto que el juicio de Urales “resulta algo enconado en lo que se refiere a la producción de Giner antes de 1900”, pero considera que la virulencia de Urales se justifica por el hecho de conocer otro libro de Giner publicado a finales de 1900, *Inducciones*, en el que se declara rotundamente individualista, pág. 163

quienes alegando defender la libertad del individuo, pretenden formar una especie de “aristocracia natural” a la que correspondería dirigir la sociedad.

El anarquismo también sustenta criterios individualistas, pero reclama para todos el derecho a realizarse como personas.

Los males que aquejan a Corominas y Rusiñol “dos artistas que piensan y ponen en sus obras diferentes cantidades de Arte y de Filosofía” son el pesimismo y el individualismo, y, además, carecen de fuerza suficiente para convertirse en inmortales porque no persiguen ideal alguno; su individualismo no se encuentra totalmente ligado a la idea de superhombre nietzscheana pero tampoco alcanza a situarse entre “las grandes generosidades individuales que representan Ibsen y otros”, sino que representa un individualismo “timorato y sentimental”, siempre a medio camino entre el sentimiento que les impulsa a luchar por la emancipación humana y el temor a defender sus ideas hasta las últimas consecuencias.

“Las obras pesimistas nunca verán la luz de las grandes creaciones, que son generosas y optimistas, o no son grandes, porque la poquedad y la cobardía de espíritu las empequeñece.

Las obras individualistas en sentido aristocrático, como en cierto modo entienden el individualismo los

artistas catalanes, carecerán siempre del gran amor humano, madre de todas las obras eternas”¹⁹⁸.

El contrapunto a los anteriores lo constituyen Ignacio Iglesias, Eduardo Marquina y Juan Maragall que son optimistas, espontáneos, apasionados, aunque existan diferencias entre ellos; sus obras, vitalistas y pletóricas, reflejan el vigor de sus caracteres. Los dos primeros –Iglesias mejor observador, Marquina más fantástico– “podrán hacer mucho bien al arte que pone todo su empeño en crear una vida más intensa, más natural, más vigorosa que la que ahora disfrutamos” y el último, poseedor de un espíritu sereno que recuerda el alma griega, satisface a Urales plenamente porque, reconociéndose deudor de Goethe, aún en su producción vida y arte, y manifiesta así su amor a la humanidad entera. Esta es la tarea asignada al poeta, aspirar a la belleza, amar la bondad y la vida, por el contrario, “los pensadores y los artistas que buscan los superhombres en la decadencia, en los refinamientos de la civilización, buscan la vida en las carreteras de los cementerios”¹⁹⁹.

Si observamos un rechazo claro del individualismo aristocrático presente en algunos de los escritores mencionados, tampoco quedan a salvo de las críticas quienes, desde una postura antagónica, pretenden hacer

198 F. URALES. Op. cit., pág. 201.

199 Ibid., pág. 210

del anarquismo una mezcla de misticismo y pasividad a partes iguales, completamente inútil para luchar contra el orden establecido. Ese es el riesgo que corren los seguidores de Tolstoi, principal representante de ese “anarquismo místico” que tiende a anular al individuo y añade al pesimismo, la resignación cristiana con lo que convierte en papel mojado su negación de la autoridad y la propiedad privada.

Aun reconociendo la legitimidad de defenderla, “la idea, de Dios será siempre una negación de la libertad humana y, por consiguiente, una negación de la anarquía”. Urales advierte aliviado que este tipo de anarquismo tiene escaso porvenir en nuestro país, pero también observa una gran influencia tolstoiana en Unamuno, figura extraordinariamente compleja, en cuyo análisis descubre rasgos muy diferentes e incluso contradictorios: religiosidad, misticismo, pesimismo, cambios constantes en sus ideas, cierto decadentismo...

El fundador de *La Revista Blanca* reconoce implícitamente que la riqueza del pensamiento unamuniano desborda cualquier intento clasificatorio –le sitúa entre los intelectuales sin filiación alguna– y encuentra en él tal amplitud de criterios que termina por rendirse y concluir algo molesto:

“La mentalidad del rector de la Universidad de Salamanca flota en todas las atmósferas, en todas las

ideas, en todos los sistemas y de todos se escapa.

Para anarquista, le sobra espíritu religioso y le falta mirar recto y ver claro. Para socialista, le sobra independencia. Para católico, amor y pensamiento. Para ateo, le falta la esencia de su ser, todo su ser. Donde estará mejor, aunque no con absoluta propiedad, es en el anarquismo místico a lo Tolstoi; en el anarquismo cristiano, pero también de allí se escapará”²⁰⁰.

Como puede comprobarse, Urales no se corta en absoluto al emitir sus juicios respecto a los escritores e intelectuales del momento –algunos de ellos colaboradores frecuentes de La “Revista Blanca– poniendo en evidencia el creciente distanciamiento, que hemos comentado, entre el anarquismo militante y los intelectuales anarco–aristocráticos de fin de siglo. La falta de un ideal humano y artístico en estos últimos los convierte a sus ojos en escritores cuya rebeldía es meramente “literaria”, víctimas fáciles del arte por el arte, cuyo virus, a poco que se descuiden, acabará envenenándoles.

Sin embargo, los encuestados pertenecientes al movimiento anarquista (Anselmo Lorenzo, Ricardo Mella) pasan mejor la prueba y el padre de todos ellos –sin ser realmente ácrata– lo hace con sobresaliente. Dejando a un lado el balance positivo con el que resuelve el estudio de su

200 Ibid., pág. 167.

pensamiento político, las incursiones de Pi y Margall en el campo de la crítica de arte merecen todos los parabienes, pues “ha sido el mejor crítico de arte de la España contemporánea”. Sus opiniones sobre el tema se sustentan sobre las mismas bases que una y otra vez proclaman los libertarios y los autores que ellos admiran: el arte como medio, destinado a un fin ulterior:

“Su empezada y no concluida *Historia de la pintura en España* es un monumento de estética y de filosofía. Como Víctor Hugo, como Tolstoi, como Schiller, como Goethe, como Guyau, como Zola, decía que el arte ha de tender a un mejoramiento moral y social de la especie humana, sin cuya condición es artificio de inteligencias ingeniosas, pero no hermosas obras de grandes artistas”²⁰¹.

En esta somera. aproximación a la primera época de *La Revista Blanca* hemos visto que los nombres de Tolstoi y Nietzsche centran la atención de Urales para distinguir entre dos tipos de anarquismo (místico e individualista, respectivamente) que estarían detrás de esas dos corrientes literarias que rechaza. Estos dos autores, fueron los más controvertidos entre los libertarios españoles, reproduciendo aquí la polémica iniciada en otros países europeos en torno al nietzscheísmo y el tolstoísmo que, por otra parte, no afectó únicamente a los medios anarquistas.

201 Ibid., pág. 79.

El hecho de que anduvieran discutiendo continuamente sus doctrinas sociales y estéticas no permite deducir sin más que fueran los más influyentes, toda vez que la mayor afinidad con otros autores puede ocultar la profundidad de sus huellas, al no ser cuestionados. En cualquier caso, la amplitud de los comentarios en torno a los primeros es suficiente para que nos ocupemos de ellos con más calma y, en especial, por las repercusiones de su pensamiento en el ámbito artístico.

Misticismo tolstoiano e individualismo nietzscheano

La Revista Blanca detecta, a grandes rasgos, dos tendencias generales en el arte de su tiempo: una, que postula un arte independiente, con un fin en sí mismo, sin más objeto que la belleza y el hedonismo, inherentes al propio quehacer artístico, cuyos receptores no deben buscar otra cosa que esa emoción placentera derivada del contacto con la obra; y otra, que trata de que el arte obedezca a algún propósito externo, sujetándolo a normas de tipo moral, religioso o ideal, de manera que sus efectos en el público conduzcan, no sólo a la experiencia estética deseada, sino a adoptar una conducta que contribuya al perfeccionamiento de la sociedad. Aun decantándose por el arte que se dirige en esta segunda dirección, frente al de los

modernistas o decadentes, tampoco están de acuerdo con los planteamientos de autores como Tolstoi, excesivamente estricto en ese sentido, y moralista a tope, puesto que las manifestaciones artísticas se basan en la libertad de creación y en la multiplicidad de formas concretas a que puede dar lugar, por lo que los dogmatismos están de sobra. Lo que se necesita es un arte nuevo, que involucre al artista en el mundo que le rodea –reflejando a su manera la vida en que se desenvuelve el ser humano–, un arte caracterizado, no por el intelectualismo y la frialdad sino espontáneo e intuitivo. Sólo de la unión entre arte y vida puede surgir algo hermoso.

“Los místicos como Tolstoi quieren un arte sujeto a la censura de una moral dogmática y estrecha. Yo no sé con certeza como pensaban del arte Ruskin y Guyau porque el arte, en los maestros de la estética intuitiva, que es la única estética verdadera (...) no se presenta con definiciones absolutas, ni siquiera terminantes, pero se me antoja que estaban separados por igual de los místicos que de los ideístas y de los naturalistas, y que ellos iniciaron quizá inconscientemente, en Ruskin más que en Guyau, esta poderosa corriente que se dirige a (...) hacer un arte para el engrandecimiento y posesión de la vida...”²⁰²

202 Ángel CUNILLERA (seud. F. Urales), “¿Qué es el arte?”. La Revista Blanca. 1ª época, 15 septiembre 1902, págs. 161–163.

Si leemos con detenimiento los párrafos anteriores habremos de discrepar con Pérez de la Dehesa cuando, al comentar este artículo, afirma que Urales incluye a Tolstoi en la tendencia de Ruskin y Guyau –“aplaudiendo apasionadamente su antiesteticismo”, dice, refiriéndose al novelista ruso– y pensar que sus conclusiones son, cuanto menos, apresuradas.

Ello no quiere decir que otros presupuestos estéticos de Tolstoi no fueran aceptados –por ejemplo, la necesidad de un arte comprensible para todos– o que no exista una cierta similitud entre las propuestas de un arte basado en la simpatía social, expuestas por Guyau en *El arte desde el punto de vista sociológico* y las de Tolstoi a favor de un arte que transmita sentimientos de fraternidad universal, en virtud del contagio entre artista y público²⁰³.

El debate en torno a las ideas de Tolstoi estuvo precedido de su conocimiento como novelista²⁰⁴, y si bien existe un

203 Estas afirmaciones de Pérez de la Dehesa aparecen en la pág. 57 de su Estudio preliminar a *La evolución de la filosofía en España*. Sobre las relaciones entre la estética de Guyau y la de Tolstoi, véase T.S. Lindstrom, *Tolstoi en France 1886–1910*, París, 1952.

204 La principal introductora de este novelista en España fue E. Pardo Bazán, que lo dio a conocer con su obra *La revolución y la novela en Rusia* (1887) y la primera traducción de una novela suya, *Ana Karenina*, se fecha en 1888. Su máxima popularidad entre nosotros coincide aproximadamente con los años en que se publica *La Revista Blanca*, en la que Urales le dedicó este artículo que finalizaba así: “Tolstoi como novelista, será de más larga vida que como teólogo, porque como novelista es una personalidad y como

acuerdo general en reconocerle una gran calidad literaria, no sucedió lo mismo con el tolstoísmo social y, especialmente, su doctrina de resistencia pasiva que serán contestados desde diversos sectores. Puede haber razones que justificarían su misticismo –las especiales condiciones de la sociedad rusa y su obsesión por encontrar un sentido a la vida– pero lo cierto es que desde el momento de su conversión –tras la crisis que le lleva a dejar de escribir novelas– se ve abocado a ese anarquismo cristiano que obra en detrimento de su propio arte, “la poesía es reemplazada por la teología”, todo lo cual demuestra, en su opinión, la decadencia física e intelectual de Tolstoi²⁰⁵.

Con ser unánime la aceptación de su crítica tanto a la sociedad burguesa y sus secuelas: el militarismo, las instituciones –incluida la Iglesia–, la explotación de los trabajadores, como al arte que produce, también existe un componente reaccionario en su actitud frente al progreso y el trabajo intelectual, a los que se muestra hostil.

La influencia de Tolstoi entre los anarquistas españoles –y también entre los jóvenes escritores como Azorín– se extendió a diversos terrenos, pero fueron sus doctrinas estéticas las que tuvieron mayor resonancia junto a ese

místico es una imitación. No reneguemos de él; reneguemos de un ambiente que malpara organismos tan extraordinarios. Huyen de la naturaleza, cuando la vida huye de ellos”. F. Urales. “Tolstoi”.

205 La Revista Blanca, 1ª época, nº 11, 1 diciembre 1898, pág. 316.

anarquismo “ligth” que coincide a nivel teórico con el “auténtico, aunque difiera en su puesta en práctica, tal como lo veía P. Corominas: “Entre el tolstoismo y el anarquismo comunista hay una comunidad de origen en las ideas, pero también una diferencia en sus aplicaciones a la vida social e individual”²⁰⁶.

Clarín, por su parte, admirador del escritor ruso, no le considera anarquista pero le defiende como gran reformador por su intento de cambiar más que la sociedad a sí mismo, “es de los que empiezan por la propia reforma, por la disciplina interior, tanto en su vida real como en su teoría, representada por la acción de los personajes”²⁰⁷.

La repercusión del pensamiento de Nietzsche en el campo libertario también estuvo presidida por la polémica y el punto conflictivo en su caso lo constituyó –como es natural–

206 Ibid., págs. 315 316. Esta publicación también recogió numerosos fragmentos de la obra más conocida de Tolstoi referida a cuestiones artísticas ¿Qué es el arte? (1898), que será objeto de diversos comentarios, no siempre favorables a su autor y publicada como libro por la editorial Maucci en Barcelona (1902). El texto –fruto de quince años de trabajo– se inscribe claramente en el período de las “preocupaciones reformistas” (1879–1910) que sigue a esa crisis de los tres años anteriores (1876. 1879) en la que se había sumido tras el período de las grandes novelas (1852–1876). Para un mejor conocimiento de la última etapa ver “Perspectiva sobre Tolstoi”, de Román de la Calle, en L. Tolstoi, Sobre Arte, Cuadernos Teorema, Valencia, 1978, págs. 920.

207 PEREZ DE LA DEHESA. Estudio preliminar..., pág. 55 Clarín prologó Resurrección, publicada por editorial Maucci en Barcelona, y una de las obras de más éxito en nuestro país.

el individualismo característico de sus postulados filosóficos²⁰⁸.

Las referencias de la prensa libertaria española al filósofo alemán son abundantes y, en cierto modo, la evolución que sufre el conocimiento de sus obras es muy similar a la de Tolstoi; en principio, es recibido con gran interés, atraídos los libertarios por el carácter iconoclasta de sus planteamientos, pero, casi inmediatamente, pasan a criticar su postura antisocial, ese anarquismo intelectual o aristocrático, que convierte sus doctrinas –desde una perspectiva ácrata– en egoístas, por el desdén manifiesto hacia aquellos no incluidos en la categoría de superhombres. Y, lo que es peor, se asemejan bastante a las concepciones malthusianas, aunque se sitúen en otra dimensión.

“En el fondo Nietzsche no hizo más que llevar al individuo la teoría que Malthus sustentaba para la colectividad.

La clase que no tiene medios para vivir pierde el derecho de vivir”. “El hombre débil orgánicamente no puede aspirar a rasgo genial alguno dentro de una raza

208 Sobre la influencia de Nietzsche en nuestro país, existen numerosos trabajos, entre los cuales podemos citar el texto de Udo Rukser, *Nietzsche under Hispania*, Berna, 1962 y el de Gonzalo Sobejano *Nietzsche en España*, Ed. Gredos, Madrid, 1967, ya mencionado. Muchos estudios sobre la generación del 98 incluyen también apartados relativos al tema.

de hombres superiores”.

El espíritu es el mismo, la base de ambos es la misma también: en Malthus la creación de una clase superior, en Nietzsche la creación de un hombre superior. Origen filosófico: la selección natural. Consecuencia: el desprecio por los desvalidos de la Sociedad y de la Naturaleza”²⁰⁹.

Pero es precisamente esa obsesión por reconciliar el arte y la vida, que veíamos afirmada con vehemencia, la que les servirá para enlazar con algunos de los postulados nietzscheanos que exaltan el instinto, la fuerza y la rebeldía. Sus teorías tuvieron una repercusión más amplia entre los escritores e intelectuales de la época que entre los propios ácratas, pese a la correspondencia que ha querido establecerse en bastantes ocasiones entre el individualismo de Nietzsche y el anarquismo²¹⁰.

Ya vimos algunas de las objeciones planteadas por Urales a los literatos españoles que admitían su influencia y su comparación entre las tesis nietzscheanas y las de Tolstoi no deja lugar a dudas sobre los límites de su supuesto anarquismo, ya que ambos poseen características que les

209 F. URALES. Evolución de la filosofía en España, pág. 187

210 Al analizar el “anarquismo literario” nos extenderemos en profundidad sobre la influencia de Nietzsche en estos escritores y su anarquismo sui generis.

aproximan y deben ser medidos por el mismo rasero:

“La idea del superhombre y la del neocristiano se corresponden. Es una debilidad del individuo y una debilidad de la religión. (...) Los que quieren ser menos pasionales, menos vitales, menos hombres para asemejarse más a la imagen de Dios (...) y los que quieren ser más geniales, más hombres para acercarse al hombre del futuro (...) presentan la misma decadencia orgánica y psicológica, la decadencia de todas las facultades creadoras y productoras del individuo. La pretendida fortaleza espiritual y moral en unos e intelectual y física en otros, es una ilusión, un delirio, decadencia pura; y la singularidad en la mayoría de los casos no es más que una manifestación de impotencia”²¹¹.

A modo de balance provisional

La crítica del decadentismo en que caen estos dos escritores, viene a resumir las coordenadas sobre las que se asientan los postulados estéticos de *La Revista Blanca*. Aunque no elaboraran una filosofía del arte coherente y

211 URALES. Op. cit., pág. 189

sistemática, pueden apreciarse –habida cuenta de su reiteración– ciertos matices interesantes.

En primer lugar, defiende las posibilidades de “cohabitación” entre individuo y sociedad; por ello no entraña contradicción alguna su apuesta por la libertad de creación y por un arte social en el que forma y contenido se den la mano, contribuyendo a avanzar tanto en el terreno artístico como en la formación de un hombre nuevo, germen de un futuro mejor.

En segundo lugar, y consecuentes con lo anterior, desechan el esteticismo a ultranza como algo vacío, al no ir acompañado de la expresión de un ideal que refleje el deseo de cambiar, las bases sobre las que se sustenta el entramado social.

No reniegan –pese a ser ésta una opinión muy extendida entre sus detractores– del placer que puede producir el arte, pero, desde luego, si se les obliga a elegir entre el “arte por el arte” y el “arte por la idea”, optan por este último. Tampoco es cierto que manifiesten un desprecio absoluto por las categorías formales, aunque se inclinen en sus preferencias por corrientes artísticas en las que los valores de contenido ocupan un lugar preeminente, de ahí su decantamiento por el realismo en el arte y por todos aquellos estilos en los que la belleza entendida a la manera tradicional esté en armonía con la Naturaleza.

Lo cierto es que esa estética que siempre tiene en su horizonte el “ideal” –aunque trate de eludir todo dogmatismo– acabará por marginar a los artistas que inicialmente fueron acogidos por esta publicación pero que no tenían tan claro como los libertarios la necesidad de unir la Estética a la Ética o no se sentían con fuerzas para asumir tantas responsabilidades.

Una última cita de Urales puede ilustrar mucho más elocuentemente estas consideraciones finales:

“Yo sé bien que hay quien coloca el arte más alto que el ideal (...), y que no falta quien entiende que el ideal, como objeto de aspiraciones en sentido progresivo, es simplemente una tontería que padecen moralistas de tres al cuarto; pero también sé que los que tal cosa afirman, no sólo carecen de ideal, carecen de condiciones físicas e intelectuales para sustentarlo (...). El arte, particularmente el que produce el esteticismo, es un arte enfermo, melancólico (...)

Yo concibo un arte inmenso, placentero y batallador, hoy que se necesitan batallas y placeres. Mañana... yo no sé lo que será el arte de mañana (...).

No soy esteta, es decir, no soy partidario del arte por el arte, porque la belleza por sí sola, no sabría qué hacer de la fuerza que siento en mí. No soy esteta, porque me creo capaz de satisfacer las necesidades del ideal y de la

belleza. En fin, no soy esteta, porque el arte sin la idea, la forma sin el fondo, es propio de muñecos”²¹².

Ante este panorama no es extraño que los artistas –que hacía ya tiempo habían puesto sus ojos en el individualismo nietzscheano, más afín a sus intereses– decidieran “pasar” del anarquismo solidario para refugiarse en sus torres de marfil.

Puede que ésta fuera una de las causas que obligaron a la desaparición de *La Revista Blanca* en 1905 –recordemos el interés de Urales por rodearse de gente cuya solidez intelectual nadie pusiera en duda– aunque Pere Gabriel encuentra razones de otra índole.

Según él, la imagen de Urales dentro del movimiento anarquista se había ido deteriorando –creándose numerosas enemistades entre sus propios compañeros– hasta el punto de cuestionar su representatividad.

Hacia 1903–1904 tiene problemas por defender el anarquismo “puro” frente a la progresiva sindicalización de los sectores más obreristas, todo lo cual conducirá a la marginación de la familia Urales, durante un período de diecisiete o dieciocho años.

También señala la significativa ruptura con Ferrer Guardia

212 F. URAES. “De la belleza”. *La Revista Blanca*, 1ª época, nº 222, 15 mayo 1999, págs. 624–626.

en 1914, y resume así los factores que influyeron en todos estos sucesos:

“el canvi de “conjuntura” dins la dinàmica deis medis llibertaris (el non retrobament per l’anarquisme d’una força sindical); el propie agotament deis anys d’anarquització” deis joves intellectuals hispànics, la mateixa ambigüitat d’Urales com a periodista i escriptor frustrat, a cavall entre l’èxit que li donava un determinat moment polític–sindical del moviment obrer i la seva incapacitat –o negativa– per a integrar-se del tot dins el periodisme i la literatura “burguesa”²¹³.

213 P. GABRIEL. Op. cit., pág. 7.

“el cambio de “coyuntura” dentro de la dinámica de los medios libertarios (el no reencuentro. por el anarquismo de una fuerza sindical); el propio agotamiento de los años de anarquización” de los jóvenes intelectuales hispánicos, la misma ambigüedad de Urales como periodista y escritor frustrado, a caballo entre el éxito que le daba un determinado momento político–sindical del movimiento obrero y su incapacidad –o negativa– para integrarse del todo dentro del periodismo y la literatura “burguesa”.

2.- Del anarquismo literario, el individualismo y la literatura obrerista en la España de fines del XIX

En un apartado anterior, analizamos las relaciones del movimiento anarquista con el mundo del arte y comentábamos que estos contactos se convierten en algo habitual entre el último tercio del siglo XIX y principios del XX, para empezar a remitir en la segunda década de éste. España tampoco quedó al margen de dicho fenómeno –reflejado especialmente en el campo literario– que propició no sólo la colaboración de algunos escritores e intelectuales en los órganos de prensa anarquista –como hemos señalado a propósito de *La Revista Blanca*– sino también la aparición de obras que expresaban, de un modo u otro, ideas contrarias al orden social existente. Como señala L. Litvak, el anarquismo español, “veía en todo rebelde un aliado” y en este sentido “el proletariado intelectual venía a ser un aliado natural, pues estaba, como los trabajadores, sometido a la oferta y la demanda, el mercantilismo burgués y a normas estéticas esclavizantes”²¹⁴.

Para referirse a estas producciones se han manejado

214 L. LITVAK. Op. cit., pág. 269.

diversas etiquetas que van desde anarquismo literario, individualista o aristocrático, hasta literatura obrerista, popular, infraliteratura... No se trata de un simple juego de palabras para confundir al personal, pero, en cualquier caso, convendría matizar entre las diversas acepciones, por lo que tendremos que recurrir a quienes han estudiado monográficamente este concreto tema.

Los investigadores, tan aficionados a “diseccionar” sus objetos de estudio, han establecido una serie de distinciones en la literatura escrita con intención de crítica social, como para poder diferenciar, al menos, dos tipos: Una literatura militante, denominada obrerista, en la que se incluye la anarquista²¹⁵, cuya preocupación fundamental es de carácter ideológico y no estético.

Sus autores suelen ser “aficionados”, es decir, gente dedicada normalmente a otros menesteres para ganarse el pan –firman “un jornalero”, “un explotado” o simplemente con las iniciales– pero que también tienen nombres propios: F. Urales, uno de los más prolíficos, A. Lorenzo, J. Llunas y otras figuras destacadas del anarquismo español. Y la otra variante, el anarquismo literario o intelectual, hace alusión a profesionales de la escritura –personas cultas de origen pequeñoburgués– que fueron influidos por los temas más queridos de los revolucionarios y compartían su repulsa por

215 Dentro de esta literatura militante, analizaremos la anarquista, puesto que es la relacionada con los propósitos de nuestro trabajo.

la atmósfera oficial de la España fin de siglo. A estas dos habría que añadir, según Álvarez Junco, una tercera,

“la literatura no escrita ni versando directamente sobre la cuestión obrera, pero sí de crítica social, muy frecuentemente extranjera, y utilizada por la prensa libertaria española como arma propagandística (que ocupa probablemente, la mayor cantidad de espacio dentro de lo que pudiéramos clasificar como “textos literarios” en la prensa ácrata)”²¹⁶.

Esta última, tal vez sea la más interesante desde el punto de vista artístico y es cierto también que los libertarios sentían un respeto casi reverencial por algunos

216 J. ÁLVAREZ JUNCO. Op. cit., pág. 71. Por su parte O.O. Mainer en “Notas sobre la literatura obrera en España” citado anteriormente, efectúa la siguiente clasificación dentro de las lecturas obreras: a) producción literaria destinada a obreros (que puede ser de “autor” o “tradicional”, es decir, anónima y ocasional); productos literarios pertenecientes a otra clase social o que responden a una idea instrumental y universal de la cultura (amplio abanico en el que se incluyen los “clásicos”, pero también Baroja, Ibsen, Voltaire o Diderot); c) producción literaria de “profesionales” de la pluma —pequeño—burgueses o aún obreros— cuyas obras se difunden normalmente en medios proletarios y radicales, junto a otros de difusión más amplia y las modalidades de las colecciones de novelas cortas; d) por último, aunque parezca forzada su inclusión, habría un apartado no específicamente creativo que también contribuyó al esbozo de una cultura obrera, formado por los que ejercen cierta influencia sobre los medios obreros a través de los ensayos, (obra crítica), sensibilizados por la “cuestión social”: cuadros dirigentes de partidos y agrupaciones o incluso entidades no relacionadas directamente con estos problemas pero muy influyentes (la Iglesia, por ejemplo).

“monstruos” de las letras, hasta el punto de ocupar lugares mejores en su consideración que sus propios líderes, siempre que hubieran puesto alguna vez su pluma al servicio de los oprimidos

No obstante, aunque tomemos como punto de partida la clasificación mencionada, no siempre es posible diferenciar, dentro del anarquismo literario, entre textos escritos con un propósito directamente social y aquellos otros en que la cuestión queda implícita o subordinada a otro tipo de criterios. Por ejemplo, Kropotkin agrupó bajo esta denominación tanto a ciertas obras literarias como a otras de índole filosófica, sociológica o económica, con el simple objeto de mostrar la vinculación del anarquismo a todos los movimientos intelectuales de aquella época. La misma idea anima a M. Nettelau cuando dedica un capítulo de su *Bibliografía de la anarquía* (1897) a esta vertiente del anarquismo, que estimuló el desarrollo de la ciencia, la literatura y el arte en la segunda mitad del siglo XIX. Entre sus más genuinos representantes citan ambos a Wagner, Nietzsche, Herzen, Ibsen, Tolstoi, Whitman y Zola.

Nosotros trataremos de clarificar el tema –en lo que se refiere a este país– partiendo tanto de los datos aportados por sus propios protagonistas como de las reflexiones realizadas a posteriori en diversos ensayos y artículos. Habrá que ser muy cautos con la significación que unos y otros dieron a la palabra “anarquista”, término sufrido

donde los haya, que en ocasiones resultará excesiva y en otras se convierte en cajón de sastre donde cabe cualquier cosa, sirviendo incluso como arma arrojadiza, cuando entre en juego un nuevo elemento: el individualismo, que complicará todavía más la situación. De entrada, nos parece pertinente hacer esta observación, para diferenciar en el interior del propio anarquismo literario, entre quienes adoptan una actitud beligerante frente al orden burgués –aunque sólo sea a nivel teórico, es decir, sin participar directamente en las luchas obreras– pero se convierten en aliados momentáneos del anarquismo militante y aquellos otros –a veces los mismos en distintas etapas– que lo hacen desde la atalaya del individualismo nietzscheano. Por otra parte, ninguno de los autores con los que vamos a trabajar en este apartado, estuvo vinculado al anarquismo a nivel organizativo, por tanto, es su obra literaria –filosófica o artística– la que nos permite agruparlos bajo la denominación de anarquistas literarios: a unos por haber manifestado su simpatía hacia dicho movimiento –Azorín especialmente, Baroja y Maeztu en menor medida– y a otros, porque su crítica a la sociedad en determinados aspectos coincide hasta cierto punto con los planteamientos ácratas, tal como sucede con Unamuno –el más proclive al socialismo en esa época– o con Blasco Ibáñez, de ideas republicanas y radicales.

Este será el primer aspecto que analizaremos, conectándolo en su momento con los postulados

individualistas. Aunque todos ellos tuvieran un conocimiento de Nietzsche más o menos directo, sus huellas son más evidentes en los tres primeros, con una diferencia en lo que respecta a Azorín: las ideas nietzscheanas configuran su obra cuando se va alejando del anarquismo, razón por la cual hemos preferido estudiar separadamente ambas influencias en dicho escritor.

Por último, abordaremos las características de la literatura obrerista que, aun no siendo patrimonio exclusivo del movimiento anarquista, tuvo en él uno de sus máximos colaboradores. Con la publicación de colecciones de novelas cortas, folletines, poemas, etc., trataban de concienciar a sus lectores y explicarles –por medio de un lenguaje popular y valiéndose de medios artísticos– las cuestiones teóricas más áridas, invitándoles también a contribuir en dicha tarea “con los modestos partos de su musa”. Todo ello está esperando un análisis sociológico detenido que, desde luego, nosotros no pretendemos llevar a cabo: únicamente señalamos su importancia y apuntaremos ciertas cuestiones que pueden servir para estudios posteriores:

a) Anarquistas literarios,

¿Qué es un anarquista?, se preguntaba Azorín al comienzo de un artículo con el expresivo título de “Anarquistas literarios” (1895):

“Un hombre dotado del espíritu de independencia

bajo una o muchas de sus formas (temperamento de oposición, de examen, de crítica, de innovación), animado de un gran amor a la libertad y poseedor de una gran curiosidad, de un vivo deseo de conocer. A una tal mentalidad hay que añadir un ardiente amor al prójimo, una sensibilidad moral muy desarrollada, sentimiento intenso de la justicia, sentido de la lógica y poderosas tendencias a la lucha... En resumen, un individuo batallador, independiente, individualista, altruista, lógico, deseoso de justicia, observador, propagandista”²¹⁷.

La definición parece exhaustiva, completa, pero no aclara

217 J. Martínez Ruiz, AZORIN, Anarquistas literarios. Notas sobre la literatura española, en Obras completas, tomo I, Ed. Aguilar, 1947. Es ésta, la primera edición de las obras de Azorín que recoge el texto en cuestión, junto a estos otros “diez, doce, catorce librillos”, como él mismo los llama, escritos entre 1893 y 1902, todos ellos incluidos en este primer tomo, A ellos habría que añadir más de doscientos artículos publicados por esas mismas fechas –omitidos en cualquier edición de sus obras– y que han sido revisados por E. Inman Fox en– tres estudios fundamentales para conocer el pensamiento del joven Martínez Ruiz: “Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz (Azorín): 1893–190–”, Revista de Literatura, Madrid, nQ 55–56 (julio–diciembre 1965), págs. 231–244; “José Martínez Ruiz (sobre el anarquismo del futuro Azorín)”, Revista de Occidente, IV, 2 época, n 35, febrero 1966, págs. 157–174; y “Two Anarchist Newspapers of 1898”, Bulletin of Hispanic Studies, XLI, 1964, págs. 160–168. Otro trabajo a consultar es el de J. H. Abbot, Azorín y Francia, Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1975 Aunque el propósito de este libro es –como su título indica– mostrar la influencia francesa existente en Azorín, el capítulo III, “La reforma social”, págs. 84–118, es de interés para el tema que estamos tratando.

en qué consiste la especificidad del anarquismo literario y la pregunta acerca de sus características permanece en pie. Nuestro autor, también tiene una respuesta para esta cuestión, que ofrece inmediatamente. Según su punto de vista, el literato imbuido de ideas anarquistas –¿o el anarquista con inquietudes literarias?– une a las virtudes mencionadas, una gran sinceridad para escribir lo que siente, prescindiendo de falsos temores y tradiciones; posee además un fuerte deseo de innovación, de crítica, que le convierten en el más rotundo defensor de la libertad individual.

Independencia, deseo de justicia, individualismo, altruismo, términos difíciles de conciliar y talón de Aquiles de numerosos pensadores que apostaron por el anarquismo, con mayor o menos convicción, hasta que los seres humanos decidieron ser más prácticos y dedicarse a vivir.

Azorín descubre –cree descubrir– a lo largo de la historia personalidades aisladas, desde Sócrates a Lope de Vega pasando por Carlos III, con rasgos “anarquistas”, pero quien reúne en su persona todas las características apuntadas es Larra: este crítico implacable de la sociedad de su tiempo, ha abierto nuevos horizontes a la literatura española. Pese a lo discutible de algunos de los ejemplos escogidos, interesa destacar lo que está ocurriendo en el siglo XIX: el anarquismo pasa a ser un fenómeno colectivo, y la

vanguardia literaria –al igual que en el resto de Europa– se convierte en adalid de todas las revoluciones.

“La revolución literaria es la vanguardia de la revolución política: el artista es un profeta. La revolución romántica del 30, en que se lucha por el arte, precede a la revolución política del 68, en que se muere por el derecho.

Larra es uno de los hombres que realizan la obra libertadora”.²¹⁸

Este texto es uno de los más representativos del Azorín revolucionario y su autor, uno de los que más tinta ha hecho correr, tras el abandono de la literatura combativa y pasar, en pocos años, “de anarquista convencido a sereno contemplador casi apolítico del paisaje español”, hasta su cambio definitivo alrededor de 1904. A partir de entonces toma un nuevo rumbo en su orientación artística y vital, de la que la adopción del término Azorín es todo un símbolo. También anuncia en el ensayo mencionado más arriba la muerte de cualquier autoridad en el ámbito creativo, “las sacrosantas reglas caen al suelo” y le preocupa la falta de profundidad y reflexión existentes en el pensamiento de este país: pese a los avances producidos, el retraso respecto a otras naciones es palmario. Y reitera nuevamente:

218 Ibid., pág. 165

“Hemos adelantado mucho en poco más de un siglo; el nivel intelectual ha crecido de una manera notable; la innovación literaria ha producido la innovación política; la innovación política producirá la revolución social. El dogmatismo se ha convertido en tolerancia. A la religión de los ídolos ha sustituido la religión del deber. A la fe en un paraíso ultraterrestre, la fe en el progreso indefinido de la Humanidad. Al acatamiento servil, la insurrección. Al “misterio” el libre examen. A la metafísica, la ciencia”²¹⁹.

Que en España no se puede cantar victoria todavía, lo demuestran la permanencia del caciquismo, el militarismo, el sentimentalismo religioso y la gran apatía con que se responde a tanta arbitrariedad; la vida cultural no escapa a tan sombrío panorama porque si la política “es una escuela de criminales” y el sufragio “una mentira”, el escritor que se atreve a decir lo que piensa es apaleado y escarnecido... y el crimen queda impune”.

Es necesario poner fin a todo esto y solo con la extensión de la educación a todos los niveles y el triunfo de la ciencia podrá lograrse: la lucha será larga, pero hay que trabajar por la justicia pacientemente, la violencia es tan sólo el último recurso”²²⁰.

219 Ibid., pág. 168.

220 Ibid., pág. 170, 171.

Por otro lado, quienes aluden a sus escritos de esta época como ayunos de toda preocupación estética, no han tenido en cuenta las reflexiones de Azorín sobre el arte literario. Su retrato del tipo medio de escritor español destaca la impremeditación como característica fundamental, de donde nace “toda una literatura vacía y amplificadora”. Ciertamente que sus escritos “demoledores” se orientan hacia el contenido, “la idea se pierde en un laberinto de palabras”, dice, pero ello no disminuye el rigor de sus observaciones generales: los escritores normalmente sienten horror ante cualquier innovación, viven del halago y el autobombo y su susceptibilidad ante cualquier crítica les hace de todo punto insostenibles. La prensa, aunque no toda, se distingue por la ligereza y el espíritu partidista, la actualidad lo llena todo y los periódicos recurren a la adjetivación sin ningún sentido de la medida, “aquí todos somos ilustres, insignes, eminentes”. La contribución de Pi y Suñer en este terreno constituye una excepción, “es una de las personalidades más eminentes de la España contemporánea” y como escritor, ninguno ha conseguido superar su precisión y elegancia en el manejo de la lengua castellana.

Entre los poetas profesionales se inclina por Campoamor, “para mí, el más grande de nuestro Parnaso” y en teatro su preferido es Galdós, frente a Echegaray al que califica de trasnochado e ilógico “no ha nacido para el teatro”, mientras que el primero “es un dramaturgo genial, inspirado”

El debate interno entre el Azorín que defiende la causa de los explotados así como la de un arte empapado en sus ideales y el admirador de artistas minoritarios como Baudelaire, no es fácil de resolver.

“El verdadero poeta hace algo más que copiar: crea, corrige. Corrige la Naturaleza y al corregirla estampa en ella su sello inimitable. Copiar de cosas ajenas es labor de máquinas, hacer lo que nadie ha hecho, lo que se desvía de la tradición es labor de artista”²²¹.

Sin embargo, por esos años, el conflicto entre su actividad pública de intelectual y su naturaleza aparentemente contemplativa y solitaria, que acabará siendo la dominante, no ha salido aún a la luz y su preocupación fundamental es conciliar pensamiento y acción revolucionarios con la actividad artística, en especial la literaria, cuyo valor reside precisamente en el planteamiento y solución de problemas sociales

Esta cuestión la expone abiertamente en otro folleto, *Notas Sociales*, también de 1895, en el que tiene un recuerdo para la Revolución francesa que acabó con la aristocracia. Ahora existe otro movimiento, el proletariado, dispuesto a hacer que “la justicia y la libertad sean para todos”. Con su continua insistencia en unir la voluntad de vivir a la voluntad de escribir, parece desmarcarse de

221 Ibid., pág. 183

cualquier tentación elitista, manifestada veladamente en estos escritos primerizos

“Cuando en todos los órdenes de la vida se lucha ¿cómo no habrá de lucharse también en el arte?”

No, no es un snobismo como otro cualquiera este del arte social, no es un capricho de un cenáculo de un grupo de jóvenes. Es una manifestación seria y poderosa del pensamiento, una necesidad irresistible de nuestros tiempos”²²².

El modelo que necesitaba para entrelazar cuestiones literarias y sociales se lo proporciona “La Jeune Allemagne”, un artículo de *Le Figaro* (11 febrero 1895) sobre un grupo de escritores revolucionarios alemanes que cuestiona el arte burgués desde una perspectiva socialista, pero sin pertenecer a ningún partido.

Martínez Ruiz reproduce algunos párrafos esperando que los jóvenes españoles sigan su ejemplo y dejen de servirse

222 J. Martínez Ruiz, AZORIN, “Notas Sociales”, en Obras completas. Ed. Aguilar, Madrid, 194–7, pág. 194. Sus crónicas periodísticas también son esenciales para observar que cualquier tribuna era aprovechada por Azorín para manifestar su apoyo a un arte social. Un ejemplo: “Con qué derecho proclamar el arte por el arte cuando en todas las esferas del pensamiento se trabaja por algo. ¿Con qué derecho vivir aislado de la gran corriente revolucionaria cuando el arte es el principal factor de la revolución?” (Crónica de El País, 30–XII–1896), recogido por Inman Fox en “José Martínez Ruiz (sobre el anarquismo del futuro Azorín)”, pág. 166.

de la literatura como un medio para medrar y “alcanzar una vida confortable” o “exenta de preocupaciones altruistas”.

“Están poseídos estos jóvenes de un atrevimiento intelectual sin límites. Discípulos de Nietzsche, de Stirner, de Bakunin, practican la crítica áspera, despiadada, inflexible de sus maestros, y minan alegremente los cimientos de la vida moral y de la sociedad (...). Algunos se titulan francamente anarquistas; otros, aun no aceptando la palabra, lo son en el fondo”²²³.

Cada uno es muy dueño de cambiar a tiempo, pero no puede negarse que Azorín no estuviera convencido, durante aquel período, de la necesidad de transformar el mundo y el arte; su anarquismo literario fue algo más que una actitud “alocada” o –como él mismo dirá en el colmo del arrepentimiento– un simple “pecadillo de juventud” que deba permanecer oculto vergonzosamente²²⁴.

223 Ibid., pág, 195.

224 Esta edición de sus Obras completas se abre con una “Advertencia importante” (págs. VII–IX) en la que, respondiendo a su interlocutor, Azorín dice: “¿Estoy conforme con cuanto declaré en esos diez, en esos doce, en esos catorce librillos de mis años juveniles? (...). No, no estoy conforme. “ No, no volvería a escribirlos (...). Fueron publicados en una época de liquidaciones y de confusiones, en la que cada español dudaba de todo y se irritaba con su duda, época sin asideros y sin proyectos. (...) Se los recuerda con melancolía, se arrepiente uno de ellos, y... no se vuelve a pecar así” (pág. VIII). Es tan grande el sentimiento de culpabilidad del Azorín de

Los dos libros que más le influyeron por entonces fueron *La conquista del pan* de Kropotkin –de quien tradujo también *Las prisiones*– y *El dolor universal* de Sebastián Faure.

Está de acuerdo con ambos en que la causa del sufrimiento humano no se encuentra en la Naturaleza, sino en las instituciones creadas por los hombres y, por tanto, subraya la necesidad de instaurar un nuevo orden social que garantice la felicidad a cada individuo.

Habría que acabar pues con cosas tan absurdas como la Patria, la Iglesia, el Estado y el Matrimonio mantenidos “por la fuerza de los más y la inercia de los menos”.

El programa “anarquista” se completa con la crítica al parlamentarismo, la creencia en la bondad innata de los seres humanos y la aceptación del uso de la fuerza en

los años cuarenta que –pese a no saber con certeza cuántos fueron aquellos librillos– se ve en la necesidad de añadir: “Mi catolicismo, firme, limpio, tranquilo, ha compensado ya, creo yo, con muchos, con muchísimos libros de ideas justas y serenas, ortodoxas y españolísimas, esos otros diez, doce, catorce librillos juveniles... en los que fue mucho más el ruido que las nueces” (Ibid.).

Sin embargo, en otro lugar del texto, “Declaración jurada”, considera que siempre ha sido sincero a la hora de escribir y no tiene por qué renegar de ninguna de sus obras: “Hay, con todo, una cosa indudable: escribo en el presente con la misma sinceridad que en el pretérito. Y si existe ese mismo sentimiento (...). ¿Cómo el escritor que ha consagrado su vida a las letras abominará de sus comienzos? (pág. 3).

situaciones extremas. “Anarquistas literarios” se cerraba bruscamente con una tercera parte muy breve, pero muy enjundiosa también:

“El salvajismo es necesario cada cuatrocientos o quinientos años para revivificar el mundo, dicen los Goncourt en su *Journal*.

El mundo muere de civilización

Antes, en Europa, cuando los viejos habitantes de una hermosa comarca sentíanse debilitados, caían sobre ellos, desde el Norte, bárbaros gigantescos que vigorizaban la raza. Ahora que ya no hay salvajes en Europa, son los obreros quienes realizarán esta obra en una cincuentena de años. Llamárase a esto la revolución social”²²⁵.

Todo esto no le parece suficiente a Álvarez Junco para conceder a Azorín el título de anarquista y a Blanco Aguinaga se le antoja que hay mucho de “pose” en el joven Martínez Ruiz; nosotros pensamos que la conclusión de I. Fox es la más acertada ya que, según este último, aunque se limitara –como la mayoría de sus colegas– a exponer sus críticas desde las páginas de un periódico o un libro, no

225 AZORIN. “Anarquistas literarios”, ob. cit., pág. 190.

podemos reducirle a anarquista literario o de ideas, siendo “un teórico de las doctrinas socialistas más populares a fines del siglo XIX”:

“... no fue un anarquista platónico, de esos que buscan la satisfacción del ser interior, sino un libertario activo, adscrito a la propaganda por el hecho y convencido de que su misión consistía en la protesta constante contra el orden público, contra las leyes, contra las costumbres y contra la moral admitida”²²⁶.

Ya en *Charivari* (1897) comienza a flaquear su confianza en la transformación de la sociedad y da muestras de cansancio ante la incompreensión que percibe a su alrededor, aunque en ello juegue un papel importante el escaso eco que obtiene su obra. Estas son sus frases finales: “Cada vez voy sintiendo más hastío, repugnancia más profunda, hacia ese ambiente de rencores, envidias, falsedad... Me canso de esta lucha estéril... Y aunque venciera ¿qué? ¡Vanidad de vanidades!”²²⁷.

226 E. INMAN FOX. “José Martínez Ruiz (sobre el anarquismo del futuro Azorín)”, pág. 165 Este autor matiza su opinión anterior, afirmando que Azorín jamás se inspiró en la realidad y que “nunca se le menciona entre los líderes del movimiento obrero” e “ignoramos si –visitó las fábricas, las minas o los campos, si participó en la organización de círculos obreros o asistió a las reuniones secretas de los anarquistas” (pág. 171) con lo que parece apoyar las tesis de los que le consideran como Blanco Aguinaga anarquista sólo sobre el papel.

227 AZORIN. *Charivari Obras completas*, pág. 28.

Hubo otro literato, Blasco Ibáñez, fundador de un periódico radical, *El Pueblo* –en el que por cierto también colaboró Azorín– al que se suele marginar cuando se abordan estas cuestiones y que, sin embargo, participó en las luchas del momento y era citado con frecuencia en los medios libertarios. A pesar de ello, es habitual situar a Blasco en un marco diferente al de la generación del 98, cuando cronológica e ideológicamente se encuentra inmerso en la misma problemática. Ciertamente que la imagen legada por la historia nos lo presenta –triunfador en Hollywood y con una obra totalmente comercializada– como un personaje ajeno al espíritu noventayochista, pero en aquellos años sus escritos –desde la *Historia de la revolución española* (1890–92) hasta sus novelas “sociales”– son la expresión de un pensamiento revolucionario, heredero del federalismo de Pi y Margall y muy próximo a las tesis defendidas por los movimientos progresistas de su tiempo, incluido el anarquismo.

Su escepticismo frente al sistema parlamentario “una funesta herencia que los radicales dejaron a la República” (se refiere a la de 1873), que nació ya moribunda porque no surgió de la acción popular, “sólo la que se forje sobre el yunque de la barricada; la que tenga por verdadero padre al pueblo (...) será la que sobrevivirá”²²⁸, es un dato suficiente

228 C. BLANCO AGUINAGA. *Juventud del 98*. Editorial Crítica, Barcelona, 1978, 2ª edición, pág. 190. Tomado de *Historia de la revolución española*. Ed. La Enciclopedia Democrática, Barcelona, tomo III, págs. 654,

para inscribirle con todo derecho en el contexto de la época junto a aquellos otros jóvenes “concienciados” deseosos de influir en la opinión pública, que manifiestan abiertamente su hostilidad a la clase dominante, destruyendo de paso la leyenda del supuesto apoliticismo de esta generación.

Las cuatro novelas que publica en dicho período, *La catedral* (1903), *El intruso* (1904), *La Bodega* (1904–1905) y *La horda* (1905) comparten una misma realidad histórica –la lucha de clases y sus posibilidades de triunfar– aunque se desarrollen en distintos lugares geográficos.

En cada una de ellas, la opresión tiene un rostro: el Capital, la Iglesia o el Ejército, que asumen diferentes grados de protagonismo; al mismo tiempo, es la ideología anarquista la que ejerce el papel de enemigo principal de la dominación, bien individualmente –el personaje central de *La Catedral*– o bien erigiéndose en núcleo básico de la obra –como sucede en *La Bodega*.

Literariamente, unas están más conseguidas que otras, pero es esta última la más rigurosa,

635 El trabajo de Blanco es imprescindible no sólo por lo que se refiere a este novelista sino también por investigar la actividad de otros escritores de la época como Unamuno, Azorín o Baroja. Blanco Aguinaga sale aquí al paso de quienes han visto en otra de sus novelas, *La horda*, un remedo de la trilogía barojiana. Citado a partir de la edición de sus Obras completas, Aguilar, Madrid, 1964, pág. 1363.

“la que mejor revela la capacidad de análisis de Blasco Ibáñez (...) momento cimero de un ciclo cuya existencia no depende de la influencia de Baroja, sino de una coincidencia de enfoque generacional y, particularmente, de la visión revolucionaria del primer Blasco...”²²⁹.

Nos extenderemos algo más sobre ella, por que expresa admirablemente el interés por la cuestión obrera –campesina en este caso– de los escritores cultos, asunto en el que hicimos hincapié al iniciar este apartado. Estamos ante una obra que sin caer en la demagogia o el esquematismo, ni renunciar a una cierta calidad literaria, nos da la oportunidad de conocer la “vena” anarquista de Blasco. *La Bodega* no es la historia de un subversivo solitario, como pretenden hacernos creer quienes se refieren a ella como la novela “de” Fernando Salvatierra (aunque Blasco se inspirara, de hecho, en el anarquista Fermín Salvochea); tampoco es simplemente la historia de unos amores desgraciados, la realidad que refleja es mucho más compleja y cada personaje no se representa simplemente a sí mismo sino que es “típico” en el sentido lukacsiano: Salvatierra pertenece a la clase de los oprimidos al igual que el “amo” encarna a la clase dominante en la Andalucía de fin de siglo, con todo lo que ello conlleva: defensa de la propiedad en un caso, lucha por “la conquista

229 Ibid., pág. 195.

del pan” –cita dos veces Blasco esta frase de Kropotkin en momentos cruciales– en el otro.

Además, el conflicto no se plantea de manera artificiosa, sino que tiene en cuenta la ambigüedad inherente a este tipo de situaciones en las que pueden darse extrañas alianzas, entre los de “arriba” y los de “abajo” y acciones desesperadas. El clímax se alcanza con el estallido de la ansiada huelga, pero –sofocada la revuelta y muertos sus cabecillas– todo vuelve a estar en su sitio. El hondo pesimismo con que se resuelve la acción desaparece en un instante, el viejo anarquista se estremece encolerizado y, lentamente, recupera su esperanza en el futuro:

“Comenzaba a caer la tarde, llegaba la noche, como precursora de un nuevo día. También el crepúsculo de las aspiraciones humanas era momentáneo. La justicia y la libertad dormitaban en la conciencia del hombre. Ellas despertarían. Más allá de los campos estaban las ciudades (...) y en ellas otros rebaños de desesperados, de tristes; pero que (...) (pondríanse en pie) para seguir al único amigo de los miserables y los hambrientos, el que (...) deslumbra a unos y asombra a otros con la más soberbia de las hermosuras, la hermosura de Luzbel, ángel de Luz, y se llama Rebeldía (...) ¡Rebeldía social!”²³⁰.

Esta obra nos da la medida, en opinión de Blanco Aguinaga, del realismo histórico de Blasco y, en la nuestra, de su anarquismo. En lo que se refiere a la realidad, efectivamente, es una época de huelgas en toda España –Andalucía es uno de los focos principales por los que se extiende el ideal libertario– y en lo que respecta a este último, *La Bodega* respira “anarquía” por todos sus poros, desde su trama hasta el desenlace final –reflejo del optimismo característico de esta doctrina– cumpliendo a la perfección el fin utilitario que exigían al arte.

Pese a su confianza en el renacimiento de una nueva aurora roja, ni Blasco ni el resto de su generación, tuvieron paciencia para esperarla y, sin embargo, al enjuiciar su comportamiento posterior, las críticas más duras han sido las dirigidas a Blasco, cuando en el fondo no existen razones de peso que justifiquen la huida de unos para atrincherarse en la filosofía y no la del otro por “montarse en el dólar”. No le falta razón a Blanco Aguinaga cuando, refiriéndose a ello, señala:

“Los demás del 98 –tan metafísicos, tan poco comerciales– le rechazarán por esta su superficialidad (...). Pero el comercialismo es sólo una de las formas de expresión de esa mentalidad (pequeñoburguesa). Igualmente puede expresarse en el recogimiento, en el abandono de toda preocupación histórica (...) y no menos incapaces de superar su mentalidad

pequeñoburguesa, a la larga, los demás del 98, aunque las formas de expresión literaria que desarrollaron tengan, o parezcan tener, más excelsas cualidades que *Sangre y Arena* o *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*²³¹.

El optimismo inicial del joven Martínez Ruiz era compartido por otros escritores de la época, simpatizantes del movimiento libertario al que, lo mismo que Azorín, terminarían dando la espalda, pero en esos momentos mostraban un gran entusiasmo y estaban convencidos del poder revolucionario de la pluma, hasta el punto de que hubieran suscrito sin pestañear la frase de Mallarmé, “la vrai bombe cest le libre” o su afirmación de que el poeta “est en grévedevant la societé”. Baroja, refiriéndose mucho más tarde a esta etapa de su vida, admite sin ambages: “Naturalmente, era anarquista” y en una línea similar al simbolista francés anota: “yo creo que la única arma eficaz revolucionaria es el papel impreso”²³². La admiración que confiesa Unamuno es más matizada, “...pronto comprendi que mi fondo era, y es, ante todo, anarquista. Lo que hay es que detesto el sentido sectario y dogmático en que se toma esta denominación...Un Bakunin me parece un loco

231 Clara E. LIDA. “Literatura anarquista y anarquismo literario”. Nueva Revista de Filología Hispánica, tomo XIX, nº 22. Centro de Estudios lingüísticos y literarios, El Colegio de México, 1970, págs. 360–381, pág. 362.

232 F. URALES. La evolución de la filosofía en España, pág. 163 (fragmento de la carta – de Unamuno respondiendo a la encuesta de Urales).

peligroso. El anarquismo de un Ibsen me es simpático y más aún, el de un Kierkegaard...”²³³. Sin embargo, apenas unos años antes, criticaba al anarquismo, utilizando argumentos muy parecidos –aunque desde una óptica “avanzada”– a los de quienes lo condenaban desde posiciones conservadoras, viendo, por todas partes el fantasma de Nietzsche y descontextualizando sus teorías en nombre de una solidaridad en la que no creían. Este no es el caso de Unamuno, pero califica a esta doctrina de “brutal individualismo egoísta”, porque en el fondo, está haciendo el juego al capitalismo, e insistiendo en la cuestión afirma que “la revolución por la revolución misma es sentimiento de almas educadas en el anarquismo disfrazado de los burgueses”, lo que no excluye que la revolución pueda “llegar a ser una necesidad dolorosa”²³⁴.

Tampoco el rechazo del arte y la cultura de su siglo nos puede inducir a pensar que se alinee del lado de la reacción, tan impermeable a cualquier innovación. Ciertamente que Unamuno considera simbolismo y modernismo como arte “de borrachos y morfinómanos”, pero lo hace –y aquí está la pequeña diferencia– porque es el modelo que ofrece como carnaza la cultura burguesa, junto con la sabiduría

233 Ibid., pág. 207.

234 C. BLANCO AGUINAGA. Op. cit. pág. 87. Recoge aquí las ideas principales de la carta dirigida por Unamuno al director de La lucha de clases con fecha 11 de octubre de 189–, ideas que vienen a confirmar su interés por “la cuestión social”.

oficial y académica, ambos “tan en contradicción con la vida como el capital con el trabajo”. Así pues, lo que sucede tanto en el ámbito de la educación “viciosa y adulterada” como en el terreno artístico es consecuencia de las contradicciones del sistema capitalista.

No vamos a entrar aquí en la espinosa discusión que enfrenta a los estudiosos del primer Unamuno, en la que unos tienden a minimizar la importancia de esta etapa en el conjunto de su pensamiento y otros no se ponen de acuerdo a la hora de decidir si el socialismo que defendía entonces se inscribía en la tendencia marxista o en la proudhoniana²³⁵.

Lo cierto es que existe material suficiente entre los artículos y cartas que escribió en la década de 1890 a 1900 como para disipar cualquier duda respecto al interés de Unamuno por cuanto sucedía a su alrededor. La inquietud social de Unamuno, que incluso se propone “descender a la arena”, es mucho más fuerte durante el período comprendido entre 1894 y 1897 –años que coinciden con su apasionada y asidua colaboración en *La lucha de clases*– cuyo estudio permite deducir a Blanco Aguinaga que

235 Ibid., pág. 58. Para profundizar en dicha cuestión existen diferentes trabajos, entre ellos: R. Pérez de la Dehesa, *El primer Unamuno*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966 y E. Díaz, “Socialismo y marxismo en el primer Unamuno”, Cuadernos para el Diálogo, nº 2 41, febrero 1967, recensión del libro anterior y de un artículo del propio Blanco Aguinaga sobre el tema, con cuyas tesis polemiza.

cuando “dice socialismo, de socialismo se trata y no de una vaga e irracional buena voluntad de que la sociedad mejore para todos”²³⁶.

En primer lugar, tendríamos lo que Blanco Aguinaga denomina “la evidencia externa”, en base al análisis de parte de su correspondencia, que revela sus inclinaciones en ese sentido. Escogemos al azar un fragmento de ese intercambio epistolar, donde da cuenta de la situación que está atravesando el país:

“Aquí (Bilbao) hay ahora movimiento obrero, estamos en estado de sitio. Estos señoritos burgueses que se emborrachan en el Suizo no dejan de hacer epigramas contra los pobres obreros porque concurren a la verbena. V. sabe lo que son las minas, cuatro millonarios explotando vilmente a un rebaño de esclavos. Todo el mundo (menos los dueños) clama por los mineros, víctimas de una explotación inicua”²³⁷.

Ya comentamos en otro lugar la función social que asignaba al arte, conminándole a reflejar las aspiraciones populares o a perecer. Sus elogios a los escritores que formaban parte del “santoral” anarquista, vienen a corroborar su decantamiento por la “estética sociológica”: había una obra que le encantaba, Martín Fierro de J.

236 Ibid. pág. 59.

237 Ibid., pág. 67

Hernández; también Tolstoi que une a su talento literario los ideales humanitarios y, por ejemplo en *La sonata a Kreutzer* da una “ducha” a la “podrida y anémica sociedad burguesa”; junto a ellos, Ruskin por el énfasis que pone en lo utilitario y en la relación arte/moral, Taine, Hauptmann, Zola...

Un artículo de 1894 –aparentemente profesional– está hablando de cuestiones filológicas– le sirve para atacar la arbitrariedad sobre la que se sostiene la ortografía “culto”, cuyos mentores siguen aferrados a ella para seguir distinguiéndose del “populacho”.

“El hombre culto y bien educado, (que, por lo tanto, tiene buena ortografía) (...) educado para parásito de la sociedad, desconoce el alma de ésta y a donde se encamina (...) porque no le han enseñado a sentir náuseas cuando se le presenta al espíritu el principio económico de nuestra sociedad, su rueda catalina: ganar lo que pierde el otro”²³⁸.

Su adscripción decidida a la “corriente principal del socialismo” (léase, marxismo) no impide, sino todo lo contrario, que su oposición al arte elitista sea coincidente con la de los libertarios. Todavía en 1896 escribe contra ese arte “de escogidos, de refinados, de iniciados, de aristócratas”, que, en definitiva, “no es arte” y desaparecerá

238 Ibid., pags. 75 – 76.

cuando lo haga “la propiedad individual de los medios de producción” porque “mientras haya un hombre que languidezca de hambre, ninguna naturaleza hondamente penetrada del alma de la belleza, puede gozar en plenitud de ésta”²³⁹.

Desde luego, poco tiempo duró el socialismo unamuniano, que a partir de 1900 adoptará una actitud política bastante distinta.

Si anteriormente había proclamado al socialismo “nuevo y santo movimiento” y la necesidad de un arte social, sus opiniones van a variar enormemente. Denostará a Zola, que hizo estragos en el “ominoso período literario que yo llamaría sociológico, cuando las novelas estaban infestadas de tesis sociales”, y –olvidando que él mismo dedicó casi diez años de su vida a preparar una obra infestada precisamente de estas tesis, *Paz en la Guerra*– repudiará toda esta etapa, haciendo gala de un individualismo, cada

239 Ibid. pág. 105. Del artículo “Socialismo y arte”, aparecido en *La lucha de clases*, 1 febrero 1896. A partir de la crisis religiosa de 1897 su distanciamiento respecto a aquella “corriente principal” del socialismo (marxismo) será cada vez mayor. Unos meses atrás ya la había criticado por su dogmatismo, pasando a defender que el mayor signo de vida del socialismo “es la variedad de formas que adopta”, “permitiendo” que cada cual “lo entienda a su manera”: “Socialistas colectivistas; libertarios; socialistas anarquistas; socialistas cristianos, evangélicos, católicos; tradeunionistas, societarios, etc., etc. Cuantos más, mejor” (pág. 109). Del artículo “Signo de vida”, 31 octubre 1896.

vez más escandaloso.

“¿Cuestión social? Deja eso, eso no nos concierne. Que traen una nueva sociedad, en que no haya ricos ni pobres, en que este justamente repartida la riqueza...

¿Y qué? ¿Y no crees que del bienestar general surgirá más fuerte el tedio a la vida? Sí, ya sé que uno de esos caudillos de la que llaman la revolución social ha dicho que la religión es el opio del pueblo... Démosle opio, y que duerma y que sueñe”²⁴⁰.

Ante posiciones tan contradictorias –y ese afán por retractarse de cuanto había defendido resueltamente– es lógico que se levanten sospechas relativas a la autenticidad de sus llamamientos en favor de una sociedad y un arte que removieran los cimientos del obsoleto mundo burgués. Sin embargo, acerca de la sinceridad, el posible snobismo o las intenciones que podrían ocultar tales declaraciones y otras parecidas, que juzguen quienes gusten de ello y tengan un espíritu aventurero, que es lo que se necesita para adentrarse en vericuetos psicologistas con la intención de evaluar las limitaciones del compromiso de aquellos jóvenes literatos. Por lo demás, hay un hecho indiscutible: la confluencia a finales del siglo XIX y principios del XX, entre

240 D. BASDEKIS, “El populismo del primer Unamuno”, artículo que forma parte del texto colectivo *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*. (Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa). Ed. Ariel, Barcelona, 197–, pág. 231.

el pensamiento libertario de nuestro país y un cierto número de escritores e intelectuales que, con el tiempo, seguirían distintos derroteros o se desembarazarían de cualquier planteamiento que implicara defender causas destinadas al fracaso. Ya hemos visto que no se trata de un fenómeno insólito –movimientos artísticos como el simbolismo o el romanticismo tuvieron sus veleidades con las ideas radicales– ni se da únicamente en España, la situación era muy semejante en otros países europeos, pero aquí, al hablar de anarquismo literario o intelectual, con todas las apostillas que se quieran hacer, nos estamos refiriendo a un arte –la literatura– y una corriente ideológica –el anarquismo– a cuya suerte fue unida durante el corto período comprendido entre 1890 y 1910 aproximadamente.

El mutuo abandono se producirá coincidiendo con una serie de circunstancias entre las que cabe destacar el individualismo nietzscheano; este último, que en principio parecía destinado a completar el triángulo amoroso, lo que consiguió, a la postre fue romper aquel idilio que tantos esfuerzos había costado mantener. En definitiva, ésta será la tónica dominante de una generación que –salvo honrosas excepciones– acabará regresando a sus orígenes pequeñoburgueses.

Así pues, las variantes de este “anarquismo literario” pueden ser indefinidas e ir desde la simple proclamación

por parte de los escritores de su fe anarquista, al reflejo de todo ello en sus propias obras (los ejemplos típicos que suelen citarse son *Juan José* de J. Dicenta –el drama revolucionario por excelencia– o algunos personajes de Baroja) o su colaboración en los órganos de prensa anarquista, que junto con otro tipo de publicaciones alcanzan una difusión enorme en ese momento.

Antes de seguir adelante, convendría apuntar dos aspectos que pueden servir para comprender con mayor amplitud las razones de dicha complicidad.

En primer lugar, –recordemos una vez más la importancia que para los anarquistas, más que para cualquier otro movimiento revolucionario, tiene la cultura. En esa vertiente hacen hincapié las palabras de F. Villacorta:

“La revolución interior de cada hombre era la condición previa imprescindible para el triunfo de la revolución social y en aquélla un papel determinante correspondía a la cultura. A través de pequeños periódicos y revistas surgidos al calor de pequeños focos de militantes (...), las corrientes doctrinales difundidas eran múltiples y con no poca frecuencia contradictorias (...). Bastaba con que ofreciesen una visión crítica de lo existente y apelasen a la libertad y al optimismo de una

mejor sociedad futura”²⁴¹.

Para los ácratas es un modo de armarse frente al poder establecido, es un camino –en ocasiones el único– para doblegar a los de “arriba” y, en definitiva, salvar la distancia que separa al pueblo de los que se sienten superiores en función de su bagaje cultural y tratan de perpetuar su dominio a través de él. Por ello consideran fundamental la difusión de los ideales libertarios a través de periódicos, folletos, revistas, etc. Y estos medios son los que utilizan también para que los proletarios conozcan y lleguen a amarla Literatura, con “mayúsculas”, acogiendo en sus páginas a Ibsen, Zola, Tolstoi, todos aquellos autores que de alguna manera muestran una cierta preocupación social en sus obras. La letra impresa cumple así, al menos un doble papel: permite el acceso a las grandes figuras del anarquismo como Kropotkin–quizás el más popular–, Bakunin o Eliseo Reclus e intenta elevar el nivel intelectual de las masas con la lectura de aquellos escritores consagrados cuyas ideas pueden constituir el germen de la –según parecía entonces– cercana transformación de la sociedad.

En segundo lugar –siendo que el país está viviendo una situación de crisis a todos los niveles– se va a producir una

241 F. VILLACORTA BAÑOS. Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808–1951, Siglo XXI editores, Madrid, 1980, pág. 173

convergencia con los jóvenes literatos e intelectuales, interesados en renovar el ámbito de la estética española del momento:

“Tanto entre modernistas como entre los jóvenes noventayochistas se ponía de moda el acercamiento al anarquismo. Sin duda, el atractivo de este movimiento tenía menos que ver con el plano doctrinal –y no digamos con el activismo revolucionario– que con el estético sentimental (...) pero tampoco debe despreciarse la preocupación por la cuestión social”²⁴².

La opinión de Álvarez Junco es mantenida por otros estudiosos del tema, que apuntan en esa misma línea, al analizar las afinidades entre ambos grupos y llegan a la conclusión de que, en realidad, sus mundos se encuentran muy alejados y solo coinciden en la negación de lo existente pues “los anarquistas vivían aquello que los poetas sólo se atrevían a soñar” en frase de Clara E. Lida, la cual va todavía más lejos:

“los intelectuales tomaron del anarquismo formas y rótulos, pero el contenido ideológico apenas les importaba.

El poeta era anarquista en la medida en que expresaba de manera individual y nueva su particular visión

242 J. ALVAREZ JUNCO. Op. cit., pág. 78.

estética. En tanto que los desposeídos buscaban la completa transformación social y económica, los escritores se pronunciaban por la libertad artística. Para ellos el anarquismo era estético, rara vez político; las masas explotadas no fueron mas que el tópico literario de una élite intelectual”²⁴³.

Aunque lo anterior no siempre sea cierto, la polémica entre un arte individual y un arte colectivo se renueva periódicamente y desde las filas del movimiento ácrata no tardarían en levantarse voces denunciando esta actitud “interesada” y de mero oportunismo observada en la mayoría de tales “anarquistas literarios”. Es curioso constatar que ese recelo frente a vanguardias e intelectuales no decrecería con el paso del tiempo, sino todo lo contrario. Bastantes años después, desde las páginas de *la Revista Blanca* en su segunda época (1923–1936) que planteaba duras críticas al cubismo y al dadaísmo, Federica Montseny escribía: “Todas las juventudes son revolucionarias y todos los grandes hombres burgueses empezaron por ser demagogos y acabaron siendo académicos. Los nombres de Barres, de Guerra Junqueiro, de Rochefort, de “Azorín”, de tantos y tantos otros, lo atestiguan”²⁴⁴.

El mismo Urales también aludirá a estas dimisiones, por si quedaba alguna duda respecto a las diferencias entre las

243 C.E. LIDA. Op. cit., pág. 362.

244 F. MONTSENY. “Comentando a un hombre”.

aspiraciones de unos y otros. “Hubo un tiempo en que el ser anarquista, aunque sólo fuera literario, estaba de moda. Eran anarquistas literarios Martínez Ruiz, Ramiro de Maeztu, Manuel Bueno, Julio Camba... no quedó ni uno defendiendo las ideas anarquistas y la emancipación humana”²⁴⁵.

Ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo en cuanto el grado de compromiso exigido por el anarquismo resulta excesivo para los artistas, éstos normalmente renuncian a sus ideales; todo lo que signifique ir más allá de renovaciones estilísticas, técnicas o temáticas es rechazado y, paradójicamente, podría pensarse que son ellos los más consecuentes en ese sentido. ¿No se está reclamando la más absoluta libertad para todos los seres humanos? Entonces, no pueden ponerse trabas al individuo, sea pintor, músico o poeta –aunque se pretenda un fin justo– so pena de traicionar un principio básico libertario proclamado a los cuatro vientos.

Sin embargo, la indecisión o las justificaciones fundamentadas tales planteamientos, indicando como hace Unamuno que “la mayor libertad de conciencia es no encadenarla a ningún credo político” son contestadas por F. Urales en tono recriminatorio, extendiendo su censura a

245 La Revista Blanca, 25 época, n 22, 13 abril 1924 (y no 1923, año que aparece en la nota que hace referencia a este artículo en C.E. Lida, art. cit., pág. 364).

otros escritores contemporáneos como Martínez Ruiz, Maeztu o Baroja:

“Todos creen que el escritor no debe tener ideales... Es decir, el ideal ha de ser un juguete que la pluma inclina hacia aquí o hacia allá; un objeto de arte, un medio para escribir hoy en este sentido y mañana en el opuesto; no un fin de la voluntad ni de la aspiración”²⁴⁶.

Suele señalarse al período comprendido entre 1905 y 1910 como el momento en que dicha colaboración entra en crisis, a pesar de que en toda la etapa anterior encontramos frecuentes muestras de desconfianza mutua –en especial las que provienen del campo anarquista, A los ideólogos del movimiento ácrata les disgusta profundamente la escasa participación activa de los “intelectuales” dedicados a teorizar, su excesiva palabrería y los últimos, se sienten incómodos por lo que pueda suponer de coerción en el aspecto creativo al que sus obras deben estar al servicio de, aún tratándose del ideal más elevado.

Quizás el problema estribara, no tanto en sus diferencias respecto a cuestiones sociales, como en el modo de hacer arte propuesto por unos y otros. Para los artistas ya es revolucionario el simple hecho de rechazar cánones y formas de arte tradicionales; para los anarquistas esto no es

246 F. URALES, “Nuestros escritores jóvenes”, La Revista Blanca, 2ª época, supl. N° 180, 15 noviembre 1930, págs. VI, VII.

suficiente: se trata, además, de hacer un arte social, con unas características definidas, criterio que, si bien en un determinado momento es aceptado por el mundillo artístico, contribuirá a la ruptura posterior. Los anarquistas tienen, en términos generales, una concepción naturalista del arte, en la medida que esta forma se adapta mejor a sus fines sociales; sin embargo, si en algo coinciden la llamada generación del 98 y el Modernismo –aparte de su atracción por el anarquismo– es en su sensibilidad antinaturalista:

“A los primeros les importa primeramente la regeneración del hombre (...j a los segundos les mueve (...) la pasión de salvar toda forma pretérita de belleza e incorporarla al arte de hoy (...). Y un nuevo criterio extiende su poder: la libre voluntad del creador guiada por una sensibilidad en continuo y agudizado cultivo. Esta libertad artística... se muestra a menudo como anarquía. Por eso no es raro hallar entre los escritores del “98” y los modernistas una identidad aparente de actitud fundamental. Es la identidad del principio menos concreto: la anarquía, la entera libertad del artista”²⁴⁷.

No obstante, recordemos que también hubo escritores que defendieron la causa anarquista de manera resuelta, como sucedió con motivo del proceso de Montjuich, participando en la campaña llevada a cabo desde diferentes

publicaciones para denunciarlo²⁴⁸. Pero lo cierto es que lo que más les atraía de las teorías ácratas era su defensa del individuo, de la libertad en general que llevaba implícita la libertad de creación artística, y, si esto es así, no se entienden afirmaciones que acusan a los artistas de sentirse fascinados únicamente por los planteamientos negativos y destructivos del anarquismo²⁴⁹. Por supuesto, para

248 G. SOBEJANO, *Nietzsche en España*. Ed. Gredos, Madrid, 1967, pág. 33 El esquematismo subyacente a la dicotomía modernismo/98 es puesto de relieve también por otros autores, a cuyos trabajos remitimos: A. Ramos Gascón, “La revista *Germinal* y los planteamientos estéticos de la *Gente Nueva*”, en el texto colectivo *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*, págs. 124–142, según el cual la crítica acogió en un primer momento bajo el término “modernismo” a ambos movimientos y por ello prefiere denominar “gente nueva” a todos los literatos jóvenes de fin de siglo; M. Tuñón de Lara, *Medio siglo de cultura española. (1885–1936)*, (1970), Ed. Tecnos, 3ª ed., Madrid, 1973 —especialmente el capítulo VI, “Mito y realidad del grupo del 98”— donde pone en duda la existencia de una coherencia interna que permita hablar de la generación del 98.

249 La virulencia con que defendió Azorín a los encausados desde las páginas de *El País* (50 nov. 1896)— aunque no originara directamente su expulsión— dio motivo al periódico para censurar el artículo y reescribirlo de nuevo. El propio Azorín anota en *Charivari* con fecha 1 de diciembre de 1896: “Alguna tontería debí escribir anoche, porque hoy, en. El periódico, he visto completamente rehecho, de fond en comble, lo que vertí sobre las albas cuartillas” (pág. 249 de la citada edición de Aguilar de sus *Obras Completas*).

Y el 16 de febrero de 1897, tras comunicarle que prescinden de sus servicios —algo que ya se temía— escribe: “Lo que yo no sabía es que ayer salió un suelto en la edición de provincias diciendo que se prescindía de mi colaboración por mis opiniones sobre el matrimonio y la propiedad...” (Ibid., pág. 264). En cualquier caso, todo ello viene a corroborar que la postura mantenida por Azorín entonces era abiertamente opuesta a la sociedad

construir una sociedad y un arte nuevos habrá que derribarlos. obstáculos que se opongan a ello, pero las matizaciones en estos casos son necesarias. Unos y otros viven en un entorno opresivo, luchan por su emancipación y ésa es la nota característica de todo el siglo XIX en Europa y América;

“Libertad de pensamiento frente a cualquier dogma de fe o de razón; libertad artística contra toda regla, canon o tradición; libertad económica, política y social. En cualquier forma de la actividad humana el siglo del idealismo y del positivismo, del romanticismo y del realismo..., de los movimientos anarquista y socialista, es un siglo libertario”²⁵⁰.

b) Individualismo artístico en acción: los jóvenes nietzscheanos

Entre las múltiples formas que ha adoptado el anarquismo

burguesa.

Por su parte Unamuno, en una carta a Cánovas (28 nov. 1896)., le pide que intervenga a favor de Corominas, preso en Montjuich, “que es lo que suele decirse un anarquista platónico”, cuyo sacrificio “llevaría a un acto de escasa justicia y de menos caridad”, (citado por E. Inman Fox, “1898 y el origen de los intelectuales”, artículo publicado en el colectivo La crisis de finde siglo. Ideología y literatura, pág. 21).

250 G. SOBEJANO. Op. cit., pág. 20.

a lo largo de su sobresaltada historia²⁵¹, la que enlaza los postulados ácratas con el individualismo ha dado bastante juego a los estudiosos del tema y proporcionó numerosos quebraderos de cabeza a quienes la vivieron, al interferir en esas relaciones ya tormentosas de por sí, que estamos analizando. Y es que el individualismo llevado a sus últimas consecuencias, rompe con otro principio esencial de la doctrina anarquista: la solidaridad, el apoyo a los débiles (Kropotkin sería uno de sus representantes más coherentes) y conduce, por otro lado, de la mano de Stirner y Nietzsche –mal digeridos si se quiere– a aceptar la superioridad “natural” de unos hombres sobre otros (darwinismo social) y la lucha por la existencia, aspectos que muchos anarquistas rechazaban.

La controversia no había hecho más que empezar, y ya en 1892, existía una corriente de opinión interesada en identificar anarquismo e individualismo, en el sentido de que ambos podían considerarse egoístas, violentos y opuestos a cualquier traba social.

La exposición más clara de esta hipótesis se halla en una conferencia de 1898, “Federico Nietzsche y el anarquismo

251 Ver, por ejemplo, I.L. HOROWITZ (selecc. y prólogo), *Los anarquistas* (1964) (2 tomos), Alianza Editorial, Madrid, 2 edición, 1977. En la Introducción distingue hasta ocho modalidades: anarquismo utilitario, anarquismo campesino, anarcosindicalismo, anarquismo colectivista, anarquismo conspiratorio, anarquismo comunista, anarquismo individualista y anarquismo pacifista (págs. 30–61 del tomo I, “La teoría”)

intelectual”, cuya resonancia fue extraordinaria; el orador, Sainz Escartín, estaba dispuesto a demostrar que ambos,

“...coincidían entre sí y con las corrientes literarias contemporáneas como el modernismo, en su desprecio de los valores morales, especialmente cristianos, y en su intento de fundar una nueva ética –y estética– sobre impulsos y valores meramente humanos y propios de la naturaleza inferior”²⁵².

Es evidente que el autor mencionado proporciona una visión del problema en la que se entremezclan afirmaciones ciertas con otras que no lo son. Y para averiguar qué hay de cierto en sus palabras conviene referirse a esa otra vertiente del anarquismo que él mismo comenta pero restándole importancia, al negarle cualquier peso o efectividad: se trata de la corriente kropotkiniano–tolstoiana, opuesta a la individualista. Este antinietzschiano furibundo que, sin proponérselo contribuyó a la difusión del pensamiento de Nietzsche en España, expone la cuestión en los siguientes términos:

“Es el deseo violento e inconsiderado de dar relieve a la propia individualidad, dar relieve es el espíritu de independencia llevado hasta la rebeldía, lo que caracteriza a Nietzsche y al movimiento anarquista que influye tristemente en la literatura modernísima (...).

Socialistas y anarquistas militantes pretenden fundar una sociedad sin jerarquías de honor y riqueza; una sociedad en que desaparezca si es posible, toda desigualdad. Esto para Nietzsche es absurdo, y seguramente lo es también... para los anarquistas especulativos...”. Y continúa: “Este espíritu de demolición, este anhelo de libertad irrefrenada... caracteres propios del intelectual o literario, tiene su más alta y potente representación en Friedrich Nietzsche”²⁵³.

Tan extensa cita nos sirve, sin embargo, para observar que existen numerosas contradicciones en lo sostenido por Sanz Escartín; por ejemplo, el paralelismo que establece entre

253 E. SANZ Y ESCARTIN, *Federico Nietzsche y el anarquismo intelectual*, Imp., Fund. y Fáb. de tintas de los Hijos de J.A. García, Madrid, 1898, págs. 43–45. Las opiniones de Sanz y Escartín no constituyen una excepción en el contexto de la época. Sobejano recoge otros testimonios como el discurso pronunciado por E. Ferrari, “La poesía en ía crisis literaria actual” (30 abril 1905), con motivo de su recepción en la Real Academia Española, discurso que viene a ser “la suma y síntesis de todos los ataques ochocentistas contra la filosofía de Nietzsche”, viendo en éste el compendio de todas las perversiones habidas y por haber. Su condena –se extiende también a los estragos causados por el ultraindividualismo nietzscheano tanto en el campo del pensamiento como en el literario, manifestaciones palpables de un “verdadero libertinaje intelectual”. Y lo paradójico para Sobejano es que su requisitoria –sentenciando al modernismo y a Nietzsche en nombre del progreso y el humanitarismo– deja en evidencia a sus detractores, procedentes en su mayoría de los sectores más reaccionarios de la sociedad, que demuestran además no haber entendido a ninguno de los dos (Op. cit., págs. 98 y ss.).

modernismo y anarquismo es incorrecto hasta el punto de que son muchas las objeciones de este último al primero, el cual estaría más próximo a los que defienden las tesis del arte por el arte y consideran como valor supremo la belleza. En este punto se alejarían del anarquismo y, efectivamente, sería Nietzsche, como apunta Sobejano, quien quedaría implicado en el auge que va tomando la postura esteticista frente a lo que denomina “arte por la idea” con el que se disputa el dominio del panorama estético-artístico. En las revistas de la época hallamos suficientes testimonios “contra el pretendido liderazgo modernista de arte nuevo” como para refutar las anteriores acusaciones. Esa literatura decadente” recibió –sin que ello influyera en su trayectoria– las más duras críticas de Max Nordau a través de un libro titulado *Degeneración*, traducido al castellano en 1902.

Por otra parte, cuando Sainz Escartín señala su común desprecio por los valores morales, efectúa una generalización inadecuada; hubiera sido más apropiado hablar de unos determinados valores que, por supuesto, el anarquismo pone en tela de juicio. Está a favor de una moral “sin sanciones ni obligaciones” como dice Guyau, basada en criterios naturales y no impuestos socialmente.

En cualquier caso, es innegable la influencia o, al menos, la aceptación de Nietzsche en los medios libertarios, iniciada hacia 1893 (círculos catalanes y Joan Margall) en que comienza a traducirse fragmentariamente,

apareciendo en 1900 la primera versión completa de *Así hablaba Zaratustra*. Este acercamiento a Nietzsche –y a Stirner a través de él– coincide con la aproximación de los intelectuales al pensamiento libertario, dándose frecuentes ambivalencias y decantamientos en un sentido u otro.

Analizaremos brevemente algunos casos individuales en los que se refleja ese carácter ambiguo y cambiante en la adscripción de una serie de escritores a estas teorías. Antes de entrar en ello, recurriremos de nuevo a Álvarez Junco, para hacer hincapié en la difícil –por no decir imposible– simbiosis individualismo/solidaridad:

“Y esta es precisamente la grieta doctrinal que a fin de siglo se puso de relieve con el acercamiento de intelectuales y artistas al movimiento libertario, debido precisamente al atractivo de las proclamas individualistas de que ésta hacía gala. En aquellos círculos se rendía culto (...) a Stirner y a Nietzsche, quienes al defender la libertad frente a las coacciones sociales o ideológicas, se habían referido al goce concreto, evadiéndose así, por primera vez, tanto de las abstracciones feuerbachianas como del contrapeso solidario–cristiano de un Kropotkin o un Reclus”²⁵⁴.

Al mismo tiempo, no hay que olvidar otra fuente en la que bebieron los intelectuales fin de siglo, la proveniente de

254 J. ALVAREZ JUNCO. Op. cit., pág. 146.

literatos “individualistas” del momento como Carlyle, Björson, Hauptmann y, en especial, Ibsen, pero aquí no profundizaremos en esta cuestión, aunque era importante señalar que la influencia del individualismo no tuvo su único origen en la corriente nietzscheana. Si dirigimos nuestros pasos a rastrear las huellas de Nietzsche, se debe a sus especiales connotaciones y a la insistencia explícita en airearla por voluntad de sus propios seguidores que es muy probable no tuvieran conocimiento directo de su doctrina, en un principio, y crearan “un Federico Nietzsche para su uso” como se diría años más tarde. Gran parte de los que admiten su influencia, tiñeron el pensamiento nietzscheano del color que ellos preferían, destacando –según les conviniera– la rebeldía anarquista, el individualismo aristocrático o el vitalismo anticristiano, enfoques que, pese a su evidente parcialidad, fomentaron la creación literaria y provocaron la aparición de una nueva sensibilidad que, a su vez, estimuló la alteración de todos los valores tradicionales.

Los escritores cuya postura vamos a comentar a continuación –Maeztu, Baroja y Azorín, “los más nietzscheanos de la generación del 98”– además de compartir preocupaciones similares, estrechan sus lazos de unión, formando el grupo de “los Tres” en el que, sin embargo, observa Tuñón de Lara ciertos rasgos antinietzscheanos que apenas se han resaltado. En un manifiesto publicado en 1901, afirman, además de su fe

“cientifista”, que “...en todos los que consciente o inconscientemente no están inmovilizados en el hielo de Zarathustra (hay) un deseo altruista, común de mejorar la vida de los miserables”²⁵⁵.

En dicho texto se entremezclan cuestiones sociales candentes (denuncia del hambre, la miseria o la prostitución), insistiendo en la necesidad de la enseñanza obligatoria y el divorcio, todo ello salpicado de postulados nietzscheanos como el rechazo del dogma religioso, el socialismo e incluso la democracia, considerada como “un absolutismo del número”. Esta aparente contradicción entre su adoración por Nietzsche y sus deseos de cambiar el mundo, no hace más que confirmar esa tensión, esa ambivalencia en la que venimos insistiendo, detectable en la inmensa mayoría de ellos.

Tomemos, en primer lugar, a Maeztu que en su juventud colabora en la prensa socialista e, incluso, en la anarquista²⁵⁶. El mismo se consideraba socialista, mantenía posturas anarquizantes y, sobre todo, un marcado nietzscheísmo que configurará su obra y su vida permanentemente. El único texto perteneciente a la etapa que estamos analizando, *Hacia otra España*, contiene

255 M. TUÑÓN DE LARA, op. cit., págs. 110, 111. Ver también G. SOBEJANO, op. cit., págs. 351, 552.

256 Escribió, entre otros, para El Socialista, Vida Nueva, Germinal y La Revista Blanca, colaboración esta última a la que ya aludimos.

suficientes elementos contradictorios como para entender las interpretaciones antagónicas a que ha dado lugar. “En los anhelos socialistas está el único camino”, escribe, y aunque estima que en *La conquista del pan* se ofrece un magistral estudio acerca del cultivo intensivo de la tierra, el conjunto del libro de Kropotkin no es más que un simple “Evangelio de la utopía anarquista” que “no ha logrado abolir el imperio de la ley y la autoridad sobre los hombres”²⁵⁷. Todo ello es compatible con su afirmación de la vida y la espontaneidad, asumiendo explícitamente su deuda con Stirner, Schopenhauer, Malthus y, sobre todo, Nietzsche que “dirigiendo sus lógicas hacia su instinto, nos han enseñado el derrotero”. El peculiar socialismo del Maeztu de esta primera época, queda reflejado en un párrafo donde, tras saludar los buenos tiempos que se avecinan para las clases trabajadoras –“de la España del período burgués que ahora se está incubando, saldrá una formidable agitación obrera” y, más concretamente, “una era de agitación socialista”– vaticina, en un tono muy nietzscheano:

“Y cuando nos hartemos de regímenes conventuales y

257 C. BLANCO AGUÍNAGA, op. cit., pág. 173. Hacia otra España es el título genérico con que se publicó en 1899 una colección de ensayos de Maeztu, dividida en tres partes: “Páginas sueltas”, “De las guerras” y “Hacia otra España”. Para un mayor conocimiento del pensamiento de Maeztu en esta etapa, E. Inman Fox, Ramiro de Maeztu, Artículos desconocidos (1897-1904), Castalia, Madrid., 1977, texto en el que emprende una tarea similar a la realizada con los artículos de Azorín.

de jaulas –siquiera sean con alambres de oro– soplarán nuevamente los aires individualistas, los aires que vigorizan a los poderosos ejemplares de la especie”²⁵⁸.

Lo que más llama la atención a los investigadores es que en este período la sombra del filósofo alemán –cuyo influjo es buscado y patente, tal como señala Sobejano– se diluye un tanto al tener que convivir con su preocupación por España, de modo que el individualismo queda atenuado por su interés en la cuestión social. Ya en las primeras páginas del libro, encontramos un rechazo casi instintivo de la realidad de este país, de la que son responsables en gran parte los intelectuales, criticando asimismo la superficialidad y falta de seriedad de la cultura. En los pasajes relativos al arte, ataca la nostalgia por los tiempos pasados de aquéllos que sólo han sabido cantar “la tristeza de la leyenda desaparecida, como si la belleza de las calles rectas y de la fábrica, y de la máquina... no fuera de un orden anterior y superior a la de la tortuosa calle medieval”²⁵⁹ ¿Anticipación del futurismo italiano que también acabaría en brazos del fascismo?

Para Blanco Aguinaga una explicación de este tipo sería excesivamente simplista, puesto que la belleza de las calles rectas fue ensalzada ya en el siglo XVIII y la de las fábricas y las máquinas sabemos de sobra que fue defendida

258 Ibid., pág. 172.

259 Ibid., pág. 169.

apasionadamente por los libertarios y otras corrientes artísticas, contemporáneas del futurismo italiano.

Para algunos, sería un “socialismo romántico” el que profesa en esta época y, a pesar de que acabará adoptando posturas totalmente autoritarias, su evolución puede considerarse lógica por la constante fidelidad a “la voluntad de poder” que apunta tímidamente en *Hacia otra España* (1899), constituye el eje central de *La crisis del humanismo* (1916) y se convertirá en apología descarada, junto con la del dinero, en *Defensa de la Hispanidad*. Así pues, la primera etapa de Maeztu presenta una mezcla de elementos socialistas, nietzscheanos –individualistas– y anarquistas; estos últimos desvirtuarían, en opinión de Abellán, su socialismo²⁶⁰.

Verdaderamente su cambio, al contrario de lo sucedido con Unamuno o Azorín, no será repentino, y todavía en 1910, escribe a Ortega: “Me habla usted de socialismo. Yo también soy socialista(...); hace más de dos años que no he publicado una línea que no sea estrictamente socialista”, aunque en efecto, aquellos aires individualistas que él había profetizado, se llevaron por delante sus ideas progresistas, dejando al descubierto únicamente su adoración por el “oro

260 J.L. ABELLAN. “Ramiro de Maeztu o la voluntad de poder”, en el colectivo *La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura*, pág. 287 Según este autor, fueron Azorín y Baroja, con los que integraba el grupo de “Los Tres” quienes contagiaron a Maeztu sus tendencias anarquistas. Ver también G. Sobejano, op. cit., págs. 518–547.

vil” y la sociedad yanqui.

“Pero nos quedan las huellas de su pensamiento Juvenil desde el cual, como otros de la generación del 98, contribuyó en algo –aunque luego le pesara– al avance de la lucha de clases (...), la relectura de *Hacia otra España* nos demuestra la necesidad de repensar los tópicos recibidos”²⁶¹.

Baroja refleja sus planteamientos “sociales” ya en obras menores como el cuento *Bondad oculta* (Rev. *Germinal*, 1897) y, posteriormente, en la trilogía *La lucha por la vida* (1903–1905), formada por *La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*, cuyos protagonistas se contraponen. Para Álvarez Junco es evidente que Baroja se decanta por aquél que representa frente al altruista –anarquista kropotkiniano– y al pequeño–burgués, al individualista, “partidario de la anarquía para uno”, mientras que, en opinión de Sobejano, tan atractivos le resultan el idealismo del primero como el vitalismo del último y, en realidad, se debate atormentado entre ambos²⁶²; él mismo admite en un momento dado no

261 C. BLANCO AGUINAGA. Op. cit., pág. 175

262 J. ALVAREZ JUNCO, op. cit., pág. 150 y G. SOBEJANO, op. cit., pág. 564 respectivamente. Este último estima que la trilogía arranca de un ensayo publicado en *La Revista Nueva* sobre la “Patología del golfo” (1899), donde Baroja estudiaba al hombre desligado de su clase social, negador de toda ética, desaprensivo y egotista. El golfo, decía, “es partidario de Nietzsche sin saberlo”. Los personajes del ciclo novelesco *La lucha por la vida*, son golfos de todas las clases sociales y en las dos modalidades enunciadas en aquel ensayo: el golfo vulgar, que envidia y odia, y el golfo

ser anarquista si no un “individualista rabioso”, “un rebelde” frente a una sociedad que le impide desarrollar sus energías. Puede decirse que, en el fondo, Baroja no confía en las posibilidades de una revolución, sus personajes están condenados de antemano, son seres marginales, de un anarquismo muy peculiar:

“Estas novelas no son... de la clase obrera madrileña, sino del hampa madrileña; en la tercera de ellas (*Aurora Roja*) enlaza con el tema del anarquismo.

Se trata del anarquismo de personajes desclasados, sin nada que ver con los grupos que por aquel entonces convergían en torno a Solidaridad Obrera.

Ese anarquismo barojiano es el trasfondo de una sátira (...) Incluso cuando trata de crear personajes auténticamente anarquistas (... en *La ciudad de la Niebla*, 1909), la trama nos lleva al fracaso...”²⁶³.

Baroja es el novelista español que más ampliamente incorpora en sus narraciones, aspectos del pensamiento nietzscheano –reconocibles ya en *Camino de perfección* (1902)–, aunque él negara después su influencia, afirmando, “de Nietzsche no conocíamos más que el olor”; personalmente se declara enemigo acérrimo de la religión,

que filosofa y saca energías de su egotismo (pág. 362).

263 M. TUÑÓN DE JARA. Op. cit., pgg 116.

la retórica parlamentaria y de los socialistas, “burgueses del porvenir”, “glorificadores de la vida en rebaño”, a los que opone, para completar su estampa anarco-individualista-nietzscheana el egoísmo amoral, anárquico y anti democrático que admira en Nietzsche y en Gorki, al cual leemos –dice– por “este instinto anárquico que todos vagamente sentimos”.

El conflicto entre las diferentes formas de anarquismo encarnadas por los héroes barojianos, refleja las opiniones políticas del autor –entrometido permanentemente en la acción de la obra– tanto o más de lo que pudieran hacerlo sus ensayos y artículos de esta época, además de evidenciar las raíces nietzscheanas de su anarquismo.

Escuchemos a uno de estos personajes –contrafigura de Baroja– exponiendo su ideal regenerador, en *La dama errante* (1908), para el cual (¿autor y/o personaje?) la anarquía como programa político es “una utopía ridícula y humanitaria”, el único camino es la creación de una anarcoaristocracia individual, aunque colisione con los intereses colectivos.

“Dejar libre la brutalidad nativa del hombre. Si sirve para vigorizar la sociedad, mejor; si no, habrá mejorado por lo menos el individuo. Yo creo que hay que levantar, aunque sea sobre ruinas, una oligarquía, una aristocracia individual, nueva brutal, fuerte, áspera, violenta, que perturbe la sociedad, y que, inmediatamente que

empiece a decaer sea destrizada”²⁶⁴.

La trayectoria de Baroja no resulta incongruente si tenemos en cuenta que, desde el primer momento, su particular manera de entender el anarquismo está mediatizada por la figura de Nietzsche, sin que su negativa a reconocer esto último, le impida denunciar la adulteración que sufre el pensamiento de aquél en manos de ideólogos totalitarios, mostrando su asombro por ello:

“La filosofía de Nietzsche, más poética que práctica, en vez de producir en Europa el predominio de lo-individual, de lo raro, de lo único, ha producido el predominio del número y de la masa. ¡Qué extraño que las teorías de un hombre como Nietzsche puedan dar origen a algo parecido al fascismo!”²⁶⁵.

En realidad, su crítica a la democracia se dirige –al igual que la de los anarquistas– a mostrar que el sistema parlamentario no es más que un señuelo con el que las clases dominantes intentan engañar al pueblo, pero él, en

264 G. SOBEJANO, *Op. cit.*, pág. 162.

265 *Ibid.*, pág. 363– Ya en la senectud, y respondiendo a quienes le recriminan el tufillo fascistoide de su obra más nietzscheana, *César o nada* (1610), se justifica Baroja: “A mi me han reprochado el haber escrito una novela titulada *César o nada*, como si fuera una defensa y anticipación del fascismo. No hay tal cosa. Lo que ocurre es que yo creo que (...) la novela es un espejo que se pasea por un camino, y el autor debe mostrarse un tanto, separado de la moral de la cuestión...” (pág. 364).

lugar de predicar la revolución social, se sitúa al margen, convirtiéndose en espectador y –tal vez sin desearlo– en cómplice del enemigo:

“Como escritor sincero, Baroja abunda en contradicciones (...). Sumido en el nihilismo finisecular, despierta de él para desplegar una campaña voluntarista, anarco-individualista y antidemocrática –de neto cuño nietzscheano– durante los años en que España parece incorporarse a la Europa democrática con más decisión. Su actitud se explica sobre todo por animadversión a la burguesía que representa en España ese ideal”²⁶⁶.

Por último, veamos el caso de Azorín, algo más complejo que el de los anteriores, y al que tampoco puede calificarse de anarquista– nietzscheano sin más. En este escritor hallamos igualmente un fervor anarquista en sus primeros escritos, pero Nietzsche no empieza a influirle hasta que se aleja del anarquismo. En un principio sus modelos son Kropotkin y Pi y Margall, entre otros, y los temas que le preocupan están, desde luego, muy alejados del nietzscheísmo: abolición de las prisiones, desaparición de la injusticia, del militarismo, etc.; Pérez de la Dehesa sostiene que tanto Azorín como varios escritores de su generación, tras los sucesos de 1898 (pérdida de Cuba), comenzaron a desconfiar del pueblo español, por su actitud incoherente,

266 Ibid., pág. 365.

y adoptaron la mentalidad de la revolución “desde arriba”, de claros tintes paternalistas. “En Nietzsche encontró un apoyo para reafirmar su propia individualidad y así buscar al menos su salvación personal. Su anterior anarquismo democrático pasó a ser un mero paternalismo”²⁶⁷. Ese mismo año escribía:

“La apostasía es un tópico. No es independiente el que piensa siempre lo mismo (...). Han pasado los tiempos de los sacrificios por una idea... Lo esencial es vivir todas las ideas, conocer hombres diversos, gozar de sensaciones desconocidas..., vivir, vivir todo lo que se pueda en extensión e intensidad. (...) Un pueblo que pide un día la guerra y clama al siguiente por las consecuencias de la guerra es un pueblo inconsciente. No tiene derecho a ser libre el que no piensa. Después de leer a Nietzsche se comprende a Cánovas”²⁶⁸.

Ese “desencanto” que le conduciría al conservadurismo –lo mismo que los postulados nietzscheanos de la lucha por la existencia y la fuerza de voluntad individual– provocan cambios en su obra literaria tanto en el aspecto temático como en el estilístico, acordes con sus nuevas ideas políticas y sociales. De hecho, suelen distinguirse dos etapas

267 PEREZ DE LA DEHESA. Estudio preliminar a F. URALES, La evolución de la filosofía en España, pág. 36.

268 AZORIN. “Pecuchet, demagogo” (1868). Obras Completas, págs. 364, 363

netamente diferenciadas: la de los artículos y obras de combate –que ya hemos analizado ampliamente– y la posterior de corte “modernista–esteticista y nietzscheana, iniciada en 1901 con la publicación de *Diario de un enfermo*, clave para entender la nueva orientación de Azorín, partidario ahora del “arte puro”, llegando al extremo de afirmar que “el utilitarismo es la antítesis del arte”²⁶⁹. Los pensamientos iniciales con que se abre el texto, fechados en 1898, revelan una angustia existencial –“metafísica” la llama Azorín– en la que opta por el subjetivismo y se desentiende cada vez más de los problemas de la calle:

“¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir (...). Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah, mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó a los veintisiete años; su obra estaba hecha...”²⁷⁰.

La antinomia entre vida e inteligencia que el protagonista resuelve a su vez con el suicidio –incapaz de reconciliar contemplación y participación activa– tomará otra forma en sus obras inmediatamente posteriores, *La voluntad* (1902), *Antonio Azorín* (1903) y *Las confesiones de un pequeño*

269 Ibid., “Diario de un enfermo” (1601), pág. 721.

270 Ibid., pág. 163

filosofo (1904). Con la adopción del seudónimo Azorín a partir de esta última, el artista y el hombre han resuelto el conflicto: el artista –inmerso ahora en la búsqueda de la innovación estilística– rompe con la retórica del siglo XIX y el hombre proclama su fe en el yo íntimo, asocial, como realidad única y suprema.

La tristeza y la desesperanza, presentes desde 1897, han ido en aumento, se considera un literato incomprendido y ha dejado de creer en el progreso, y la conclusión a la que llega Litvak destaca también el yoísmo azoriniano:

“Este tipo de reflexiones pueden favorecer en un primer momento las críticas a la inhumanidad del sistema capitalista que ya se encontraban en sus textos anarquistas. Sin embargo (...) Azorín ha pasado de atacar a la sociedad en nombre de unos ideales revolucionarios a atacarla por sí misma, por su prosaísmo y brutalidad, porque asfixia al individuo. La solución no es ya la revolución o el cambio de estructuras sociales, sino la salvación personal”²⁷¹.

Serán estas obras aparecidas en los primeros años del siglo XX las que lleven –al igual que sus artículos periodísticos– la impronta nietzscheana, aunque en

271 L. LITVAK. “Diario de un enfermo. La nueva estética de Azorín”, en el colectivo La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura, págs. 279, 280, Obsérvese que su diagnóstico coincide casi palabra por palabra con el de Pérez de la Dehesa: ahora sólo le interesa su propia salvación.

aquellos primeros escritos hubiera algunas referencias a Nietzsche –en *Notas Sociales* (1895) a través de otro autor, o en Pecuchet, demagogo (1898) relacionándolo con Cánovas–, son mínimas y no representan en absoluto las ideas que sustentaba Azorín entonces.

Sin embargo, Sobejano considera sintomático que utilizara por primera vez el nombre del filósofo alemán para indicar la falta de voluntad de los jóvenes españoles.

En *La Voluntad* ya encontramos abundantes testimonios de la necesidad con que sentía el ideal de la fuerza, reflejada en la crisis del protagonista/autor:

“Yo soy rebelde de mi mismo”, al que acaba por invadir la indiferencia: “No sé, no sé, lo cierto es que no siento aquella furibunda agresividad de antes, por todo y contra todo, que no noto en mí la fiera energía que me hacía estremecer en violentas indignaciones... En el fondo me es indiferente todo”²⁷².

Azorín, cómo no, también sucumbe a los dictados del vitalismo –víctima de las circunstancias o de su propia falta de audacia– para oponerse ahora al arte social y rechazar cualquier atadura a la hora de escribir, sumándose a la larga lista de deserciones, producidas en tan corto espacio de tiempo. El grupo de los Tres dejaba así en la cuneta sus

272 E. INMAN FOX. Introducción a *La Voluntad*. pág. 55.

deseos de contribuir a la causa revolucionaria.

“Por desgracia ninguno de los tres permaneció en esta actitud de intervención político social. Su servicio a España se concretó enseguida en lo literario y sólo Maeztu conservó, aunque modificándola de varias maneras, la vocación interventora. Baroja y Azorín replegaron pronto al recinto de la creación literaria, desde la cual, eso sí, prodigaron críticas de efecto a menudo saludable”²⁷³.

Hubo otros nombres con suficiente inclinación hacia el anarquismo durante estos años, como para escribir en sus órganos ideológicos. Por ejemplo, Jaume Brossa, y Pompeyo Gener (que se proclamaba precursor de Nietzsche) colaboraron en *Ciencia Social* (1895–1896), *La Revista Blanca* (1898–1905) y otras, pero no cabe aplicarles la denominación de anarquistas nietzscheanos tampoco; y mucho menos pueden calificarse de tales en base a sus colaboraciones esporádicas, a Rusiñol, Corominas, Maragall, Benavente, Gómez de la Serna, el propio Unamuno ni, desde luego, a Menéndez Pidal. El que mejor sintetizaría esta especie de matrimonio contra natura fue Julio Camba que dirigió un periódico ácrata, *El Rebelde* (1902), colaboró en otros y cuyo apasionamiento por Nietzsche no le impidió tomar un distanciamiento crítico frente a éste en determinadas cuestiones. Otras

273 G. SOBEJANO. Op. cit., pág. 352.

publicaciones anarco–nietzscheanas, algunas de escasa duración, fueron *Juventud* (Valencia, 1903). *El Productor literario* (Barcelona, 1905–1906), *Buena Semilla* (Barcelona, 1906), *Anticristo* (Algeciras, 1906) y *Liberación* (Madrid, 1908).

Álvarez Junco resume los puntos de convergencia entre ambas corrientes, partiendo de dichas publicaciones y del “ortodoxo” Camba²⁷⁴:

Individualismo y libertad, frente a, cualquier tipo de presión en forma de Estado, Iglesia, patrono... Puesto que la filosofía libertaria parte de que el individuo es la única realidad existente, se erigen en valores supremos la autoconciencia y el desarrollo de la propia personalidad –ninguno debe hacer abdicación de lo que es, en manos de otro. La revolución interior constituye el primer paso para la revolución total.

Defensa del instinto frente a las convenciones sociales, dejando a un lado las cuestiones morales o estéticas. Si Camba elogia a Luisa Michel –la heroína de la Comuna– o a Kropotkin, no es por sus ideas sino por el apasionamiento con que las han vivido y el placer que han encontrado en ello. En ese intento de desmitificación está implícito el

274 J. ÁLVAREZ JUNCO. Op. cit., págs. 152-155 Sin embargo, para Soberano, la frivolidad y el reaccionarismo de Camba, no ofrecen ninguna duda y apenas le dedica unas líneas en su trabajo (págs. 602, 603).

antidirigismo anarquista, negando así que deba profesarse “gratitud” a estas figuras ni, por descontado, idealizarlas. Volvemos a señalar la discrepancia de este planteamiento con el de aquéllos que, en la línea ética clásica, subordinan las pasiones a la razón y ésta a las exigencias solidarias.

Exaltación de la fuerza, la acción, la rebeldía, frente a la moderación y el conformismo reinantes. Precisamente ese énfasis en la acción es lo que atrajo a los nietzscheanos hacia el anarquismo (y posteriormente, al fascismo). No obstante, hay que recordar el contraste que ello supone con la fe en la razón –y sus máximas expresiones, la ciencia y la cultura– propia de la filosofía libertaria.

4) Crítica al cristianismo como rebajador de la dignidad humana.

Prometeo frente a Cristo, rebeldía frente a resignación cristiana y mediocridad burguesa; se deifica al hombre y se glorifica al primer gran rebelde: Satanás. Los anarquistas destacan del mensaje de Nietzsche que “ataca particularmente al cristianismo (...) la más funesta manifestación del espíritu humano”. (Urales había dicho, sin embargo, que la idea del superhombre y la del neocristianismo se corresponden)

Por su parte, los revolucionarios están encantados con que se les tilde de “satánicos”, proclamándose “los nuevos y verdaderos ángeles rebeldes”, coincidiendo así con la tradición romántica y los poetas “malditos”:

“Proudhon, Bakunin, Lassalle, al igual que Baudelaire, Leopardi o Rimbaud, rinden culto en Satán, a la rebeldía la libertad, la audacia, la superación del mundo vulgar. También los españoles reciben la herencia...”²⁷⁵.

¿Cuál fue la reacción de los órganos de prensa anarquista ante la avalancha nietzscheano–individualista? De entrada, hay que apuntar la buena acogida que, en principio, dispensaron a la obra de Nietzsche, contribuyendo a difundirlo desde sus propias publicaciones, por lo que suponía de revulsivo en la intelectualidad española, dominada hasta entonces por una ideología conservadora y católica o, como mucho, reformista. Los artículos de opinión revelan esa tendencia general que observábamos en determinados seguidores del filósofo alemán, dejando a un lado, por ahora, aquéllos a quienes inspira un profundo horror o todo lo contrario. En cualquier caso, el interés que provoca es enorme y ello se refleja, además de las apuntadas anteriormente, en otras revistas como *La España*

275 Ibid., pág. 156. Sobre la reivindicación de la figura del demonio en la literatura, “misión del poeta es asaltar el cielo con las fuerzas del infierno que es el caos creador” y su apropiación también por parte de los filósofos del progreso, ver F. Heer, *Europa, madre de revoluciones* (1964) (2 tomos), Alianza Universidad, Madrid, 1980, tomo 1, págs. 302–315.

Moderna, pionera en la traducción y divulgación de sus obras que, sin embargo, se muestra distante e incluso crítica, al comentarlas. La que mejor testimonia ese sentimiento de atracción/repulsión hacia Nietzsche es, nuevamente, *La Revista Blanca* que le incluye “entre sus dioses mayores” junto a Zola, Ibsen, Tolstoi, Kropotkin, Faure, Malato y un largo etcétera.

La actitud global frente a Nietzsche de “estos defensores de la educación del pueblo en los ideales de la sociedad anarquista” es valorada por Sobejano como positiva, pues admiran en él “ante todo su individualismo y su inexorable crítica de las instituciones, de la autoridad y de las convenciones” ²⁷⁶. Sin embargo, no advierte que dicha revista fue decreciendo, poco a poco, en su entusiasmo y a partir de 1900 rechaza abiertamente algunas de sus doctrinas, manteniendo hasta el final una “ambigüedad respetuosa hacia el loco genial”. Basta, para comprobarlo, mencionar dos textos pertenecientes al citado año. En uno de ellos, al comentar *Humano, demasiado humano* y *Así hablaba Zaratustra*, se las elogia “por su vitalismo, subjetivismo, negación de la metafísica y aún por su belleza formal”. Al mismo tiempo, en una nota sobre la muerte de Nietzsche, podemos leer:

“Algunos le tuvieron por anarquista; no lo era, a nuestro entender (...). Nunca al coger la pluma se acordó

276 G. SOBEJANO. Op. cit., pág. 90.

de los esclavos (...). Bueno para demoler, apenas si sabía edificar... Nietzsche no pudo ser anarquista, porque le faltaba el sentimiento de la solidaridad humana”²⁷⁷.

Los puntos de divergencia comenzaban a aflorar y, en definitiva, son dos concepciones del individualismo totalmente distintas las que producirán el enfrentamiento. Una proclama la igualdad y la necesidad de ser solidarios con el pueblo oprimido; la otra, es antisocial, desprecia a las masas y acaba por justificar la sociedad clasista, por lo cual “este tipo de individualismo... servirá para la crítica social o para la creación artística, pero desde el punto de vista de la reconstrucción anarquista... es, simplemente, reaccionario” (134).

c) Literatura obrerista o militante

Hasta ahora hemos dejado entre paréntesis la literatura creada por los propios militantes anarquistas –tal vez como contrapunto a ese anarquismo literario tan voluble y pasajero. Se trata de la llamada “literatura obrera” u “obrerista” que merecería un estudio en profundidad, no tanto por la calidad de sus resultados como por constituir una de las claves del arraigo popular del anarquismo. Los autores de tales obras suelen ser anónimos y cultivan sin ningún temor

277 F. URALES. Suplemento. La Revista Blanca, 1ª época, n 68, pág. 1.

todos los géneros literarios: cuento, novela, teatro, poesía, desdeñando normalmente cualquier refinamiento formal, preocupados como están por la revolución social más que por la artística. José Llunas, en el prólogo a la novela *Justo Vives* (1893) de A. Lorenzo, la definía de esta manera: “Podrá faltarle a la literatura obrerista la lucidez de la frase, la brillantez de las figuras, la cadencia de una prosa que despide notas de armonía; más nada de esto es indispensable para convencer de la bondad de una causa, bastando un regular conocimiento de las principales reglas de Gramática para darse a entender bien a los que no han de juzgar nuestros trabajos literarios por la forma, sino por el fondo”.

La crítica a los planteamientos esteticistas está implícita cuando continúa diciendo, en una especie de aviso para navegantes, que lo importante es,

“... la exposición y defensa de los ideales al calor de los cuales se exponen los males de la clase obrera y los remedios que se consideran oportunos para aliviar aquéllos y aun hacerlos desaparecer”. Literatura obrerista será “todo lo que se escribe desde el punto de vista primordial de exponer los males que aquejan a la clase obrera y manifestar las ideas que a juicio del autor puedan regenerarla”²⁷⁸.

La mayoría de los analistas destacan el “anacronismo”. estético que caracteriza a la producción literaria obrerista, auténtica cenicienta en todos los estudios históricos y literarios emprendidos entre nosotros. Algunos sostienen asimismo que su circulación era muy restringida, ocupando espacios secundarios en periódicos y revistas, o que sus obras teatrales no fueron más que “flor de una velada”²⁷⁹ frente a la vigencia de los grandes escritores decimonónicos, que serán igualmente reivindicados en el siglo XX, lo que constituye un ejemplo de fidelidad lectora –a la que no son ajenos los propios méritos de la literatura del siglo XIX– que Mainer interpreta del siguiente modo:

“por un lado, la explicable impermeabilidad proletaria a la moda minoritaria y, por otro, las mismas características de un mercado lector muy peculiar cuyos mitos se transmiten sacramentalmente insertos en una tradición familiar o de grupo y cuyos soportes materiales –libros y periódicos– tienen una vida mucho más dilatada que en otros medios sociales”²⁸⁰.

279 C.E. LIDA. Art. cit. pág. 363

280 J.C. MAINER. Art. cit., pág. 183 No compartimos en su totalidad la opinión de Mainer, al menos en lo que respecta a La Revista Blanca, teniendo en cuenta por ejemplo las cifras de ventas que llegaron a alcanzar algunas de sus colecciones de novelas “populares”, hasta el punto de compensar los gastos originados por la publicación de la revista, como sucedió con La Novela Ideal (1923–1938) –según el testimonio de la propia F. Montseny.

Este tipo de literatura se apoyaba habitualmente en publicaciones que, como *La Revista Blanca*, tienen secciones dedicadas a ella en las que aparecen cuentos, poemas y novelas –estas últimas por capítulos– que luego se dedican a editar. Precisamente éste fue uno de los soportes básicos tanto para el mantenimiento, de las propias revistas como para la difusión de sus ideas: el lanzamiento de numerosas colecciones de novelas populares, en un claro intento de captar a un público “ávido” de conocimientos y en abierta competencia con otras series de novelas “rosa” o “erótica” que también proliferaron en aquellos años, tratando así de dar una respuesta revolucionaria a esa otra literatura de “baratillo”, alienante y consumista. Todas estas colecciones de novelas cortas, cuyo estudio se desprecia normalmente –colocándoles el rótulo despectivo de infraliteratura o subliteratura–, cumplieron un papel fundamental, el fomentar la lectura entre las capas de la población con un nivel cultural medio–bajo, ya que en cierto modo se adaptaban a sus gustos y aspiraciones, elevando así el número de lectores potenciales que el creciente desarrollo, urbano y la progresiva alfabetización, estaban reclamando. Frente al anarquismo literario –intelectual y culto– dedicado a la búsqueda de una estética nueva, libre de trabas que lo anquilosen, esta literatura –prácticamente desnuda de pretensiones artísticas– tiene asignada, una función muy concreta: la vulgarización de los ideales ácratas, de manera que facilite el triunfo de sus postulados

revolucionarios.

Pese a la complicidad entre ambos movimientos, no se produce un trasvase de esas formas estéticas renovadoras hacia el campo de la literatura militante. Sin embargo, a la inversa, adopción de las formas “populares” –que junto con la imitación de las tradicionales son práctica común entre los libertarios–, sí que habrá contaminaciones. Maeztu, Azorín, Dicenta o Camba escribieron cuentos “anarquistas”, algunos de los cuales fueron recopilados bajo el sugestivo título de *Dinamita cerebral*, en los primeros años del siglo XX, junto a otros procedentes de “auténticos” anarquistas como A. Lorenzo o R. Mella²⁸¹. El estilo de estas obras refleja un descuido de la perfección formal dado que su valor radica en el mismo hecho de crearlas; poco importa que el producto final esté elaborado o no, si se consigue llegar a la gente, ni que un autor sea más o menos conocido: el arte es

281 En *Dinamita cerebral* s/f., Mahón, están recapitulados, entre otros: R. de Maeztu, El “Central Consuelo”; J. Martínez Ruiz, La prehistoria; J. Camba, Matrimonios; Feo. Pi y Margall, El hurto, junto a cuentos de autores extranjeros. L. Litvak ha llevado a cabo una reelaboración de aquel texto, sustituyendo las obras de estos últimos por las de otros escritores españoles “no profesionales”: un zapatero anónimo, etc... en. *El cuento anarquista. Antología (1880–19H)* Ed. Taurus, Madrid, 1982, donde incluye un nuevo relato de Azorín, El Cristo Nuevo, que había sido publicado en *El Porvenir del obrero* (n 91, 1902). Refiriéndose precisamente a los cuentos escritos por Azorín en esta época –puestos al servicio del movimiento anarquista escribe E. Inman Fox: “les faltan todas las características que llevarán su obra a la cima de la literatura española” (José Martínez Ruiz. Sobre el anarquismo del futuro Azorín”, págs. 168, 169).

tarea común, al igual que la acción social. Hasta aquí, el análisis, en cierto modo apresurado, de las relaciones entre anarquismo, literatura e individualismo en las postrimerías del siglo XIX y comienzos del XX. Hubo elementos suficientes para esbozar una estética anarquista, como proyecto utópico sólo realizable en una –también utópica– sociedad anarquista. Sus aportaciones en determinados períodos históricos fueron esperanzadoras y sus tendencias, plurales; por ello resulta casi imposible

“reducir a una alternativa concreta la honda huella recíproca de Arte y Anarquismo en las dos últimas décadas del XIX y la primera del XX: desde las exaltaciones de la creación artística colectiva hasta la afirmación del genio artístico individual (...), todo cupo y no sin polémicas ni lucidez, en la constitución del ideal libertario”²⁸².

Rotos los vínculos entre anarquismo e intelectuales, entre otras razones, por el progresivo aburguesamiento de los últimos al pasar a ocupar un status social más gratificante y la propia desintegración de la coherencia radical, puede darse por muerto –aunque quizá no enterrado– al anarquismo literario. También contribuyó a la ruptura el inicio de la vía electoral por parte de los socialistas, la configuración anarquista de una alternativa sindical y el abandono generalizado –tras los fracasos de 1902–1909–

282 O.C. MAINER. Art. cit., pág. 190.

de los empujes revolucionarios.

Como concluye Clara E. Lida, “El anarquismo literario muere en medio del torbellino del siglo que empieza, mientras los escritores sueñan con un nuevo renacer, olvidados de nihilismos y destrucciones”²⁸³.

Lejos quedaban ya los tiempos de rebeldía social, pero este abandono no hizo mella en el espíritu libertario que, en cierto modo, lo esperaba; sus producciones –la literatura obrerista– siguieron leyéndose con avidez en campos, fábricas y talleres al mismo tiempo que servían como un arma más en su lucha por cambiar las estructuras sociales.

Cuando la guerra civil española llegó a su término, todavía sonaban los ecos del Romancero libertario, testigo del reencuentro entre anarquistas y artistas, defendiendo esta vez no sólo con la pluma, una causa común Pero ésta ya es otra historia.

Al abordar este último apartado de nuestra investigación nos proponemos –tal como hicimos estudiando las aportaciones del anarquismo español a través de *La Revista Blanca* en su primera época– analizar los supuestos estéticos de dicha publicación cuando reaparece en 1923, aunque para evitar posibles reiteraciones, centrándonos prioritariamente en la labor desarrollada al respecto por

283 C.E. LIDA. Art. cit., pág. 381.

Federica Montseny, quien, como hiciera Federico Urales en la etapa anterior, se erige en su más significativo representante, tanto por el número de artículos que llevan su firma como por la diversidad temática de los mismos, entre los que destacan precisamente los referidos a cuestiones artísticas. Asimismo, el mencionado análisis va precedido de una introducción histórica a la España de los años veinte, que pretende dar una visión general del contexto social y cultural en el que reaparece *La Revista Blanca*, tanto para una mayor comprensión de las dificultades con las que se encontró –una dictadura siempre conlleva restricciones a la libertad– como para evaluar el interés de sus teorizaciones en torno a cuestiones artísticas, cuyo núcleo esencial lo constituye la crítica literaria.

Ello nos dará oportunidad de observar, al mismo tiempo, que el progresivo distanciamiento entre anarquismo e intelectuales y artistas –con todo lo que ello significa– es un hecho consumado en esta segunda etapa.

3.– *La Revista Blanca*. Segunda época (1923-1936). Período analizado (1923–1929)

a) Contexto histórico de la España de los años veinte

El período que vamos a estudiar comprende los años situados entre 1923, fecha de la proclamación de la dictadura de Primo de Rivera, y enero de 1930, en que se ve obligado a dimitir.

El golpe de estado de Primo de Rivera, no constituye un cambio real –la institución monárquica se mantiene– sino que viene a ser una modificación en la forma de ejercicio del Poder, y el paso a esta nueva situación se produce de manera incruenta, sin una oposición decidida por parte de organizaciones políticas o sindicales que, por otra parte, carecían de fuerza para ejercerla. En esta situación se encontraban la CNT o el incipiente partido comunista, no así la UGT y el Partido Socialista que, sin embargo, se limitaron a levantar tímidamente la voz para después insistir en que era necesario actuar “dentro de los cauces legales”.

Según Tuñón de Lara, al que seguimos en gran parte de esta aproximación histórica, está muy claro que, sustancialmente, el poder permanece en manos de los que lo habían ejercido hasta entonces y justifica su afirmación sobre la base de que “si había modificaciones en las élites encargadas de ejercerlo cotidianamente (el poder)... no había ningún cambio esencial en cuanto a las relaciones

entre las élites sociales y económicas y el Poder”²⁸⁴.

En cuanto a las causas que propiciaron la “intervención” de Primo de Rivera, todos los analistas coinciden en señalar que la crisis se venía gestando desde hacía tiempo. Un dato que puede ser revelador: de 1917 a 1923 hubo trece cambios totales de gobierno y treinta crisis parciales. Los problemas económicos volvieron a agudizarse al finalizar la Primera Guerra Mundial, que había hecho concebir falsas esperanzas al enriquecerse el país –aparentemente– durante el conflicto. La industria y la agricultura no sólo se estancaron, sino que en algunas áreas concretas sufrieron un retroceso.

El malestar social iba en aumento (concentración del proletariado urbano, paro) y las huelgas, las acciones violentas, eran cada vez más frecuentes; todo ello, unido a las reivindicaciones autonomistas de Cataluña y el País Vasco, convertían el país en terreno abonado para que los partidarios del “orden” exigieran una actuación enérgica por parte de las autoridades. Y por si esto fuera poco, España conoció en 1921 uno de sus mayores fracasos en política exterior con su desafortunada intervención en Marruecos, que provocaría El desastre de Annual. Esta fue la gota que colmó el vaso, causando el descrédito del

284 Manuel TUÑÓN DE LARA. Historia y realidad del Poder. (El poder y las élites en el primer tercio de la España del siglo XX). Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1967, pág. 116.

ejército y del propio Rey que, al parecer, no fue ajeno a tal empresa. A pesar de que se reconquistara Annual en 1922, la situación parecía irreversible y el deterioro de la misma hizo que la adhesión al golpe fuera prácticamente unánime. No sólo lo apoyaron el ejército y las fuerzas conservadoras –incluidas las eclesiásticas– sino también ciertos sectores de la izquierda (radicales de Lerroux, socialistas) y la Corona. Todos esperaban que los nuevos gobernantes trajeran profundas reformas sociales y políticas y éstos, para empezar, disolvieron las Cortes y suspendieron la Constitución de 1876. Ciertamente, podría haberse optado por otro tipo de soluciones, pero había sectores demasiado interesados en mostrar la situación como caótica, cuando en ocasiones similares anteriores se habían intentado otras salidas. La elección de 1923 y no de 1917 o 1920 es interpretada por J. Casassas en los siguientes términos, después de abundar en causas parecidas a las mencionadas:

“Por otra parte, no pueden olvidarse hechos como la consolidación soviética tras la finalización de la guerra civil, las coincidentes ocupaciones de fábricas en la Italia del Norte, la nueva estrategia revolucionaria del sindicalismo francés o el aumento general del índice huelguístico en el conjunto de Europa occidental. El pánico frente a la nueva ola revolucionaria europea hacía impensable la pervivencia de un Estado débil (...), de una atomización de la representación política y de una situación en la que no existiera ninguna vía de

comunicación (rotas por el caciquismo) entre sectores vitales de la sociedad y el poder”²⁸⁵.

La Dictadura de Primo de Rivera

El golpe militar se produjo el 12 de Septiembre de 1923. Primero se forma un Directorio Militar que dura dos años y al que se sumarán nueve personas civiles en diciembre de 1925 cuando el poder se ha consolidado lo suficiente para no temer que pudiera producirse una vuelta al parlamentarismo. El régimen de Primo de Rivera consiguió una serie de éxitos iniciales, resolviendo a nivel externo la cuestión de Marruecos y adoptando medidas económicas que permitieron el desarrollo de la industria, realización de obras públicas, etc., beneficiosas, en principio, para el país. A ello no fue ajena la prosperidad registrada mundialmente, de la que España también participó. La renta nacional aumentó, aunque en realidad sólo supuso el enriquecimiento de unos pocos, y sin embargo, la agricultura siguió estancada, fracasaron los intentos de una

285 Jordi CASASSAS. Selección bibliográfica e introducción a La dictadura de Primo de Rivera, (1923–1930). Textos. Ed. Anthropos, Barcelona, 1983, pág. 22. Este trabajo, tanto por el tratamiento del tema como por los materiales seleccionados, constituye una de las aportaciones recientes más valiosas para conocer el período en cuestión.

reforma agraria por la oposición de los terratenientes a los que se hallaba estrechamente vinculado el dictador y con los que debía contar por su adhesión al régimen. También fracasó la reforma administrativa así como la tributaria (proyectada por Calvo Sotelo, ministro de Hacienda) que pretendía una distribución más justa de los impuestos. Se mantuvo la censura de prensa, no de libros, y la manipulación electoralista.

Respecto a los partidos y organizaciones sindicales la dictadura sostuvo una posición muy clara: apoyo a la UGT y al partido socialista disolución de la CNT y persecución del Partido Comunista a pesar de la escasa fuerza de este último. El anarcosindicalismo habíase convertido en el protagonista principal de las luchas de la clase obrera a partir de la creación de la CNT en octubre de 1910, cuyo primer congreso se celebró en 1911 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Allí se encontraban representados treinta mil miembros pertenecientes a trescientos cincuenta grupos sindicales. Ya entonces el temor a este sindicato, por su defensa de la huelga general, hizo que inmediatamente fuera suspendido en Barcelona y otras ciudades. Comienza a reorganizarse a partir de 1914 en que la Primera Guerra Mundial lo divide entre pacifistas y aliancistas, y cuando llega 1917 se encuentra preparado para actuar seriamente.

En vísperas del golpe militar la situación era la siguiente:

“A finales de 1921, la crisis en el seno del socialismo

era ya evidente (...). Por su parte, la CNT diezmada en sus filas dirigentes con la represión y el terrorismo, abocada a fuertes disensiones internas entre anarquistas puros y sindicalistas “moderados” sobre la estrategia a seguir, con la competencia ejercida por los paraoficiales y patronales Sindicatos Libres (...), y la agresividad patronal colaborando con los poderes locales y el ejército, vio descender considerablemente su capacidad de convocatoria y de presión a través de la huelga”²⁸⁶.

Existe una visión algo apocalíptica de la responsabilidad que cupo al anarcosindicalismo en el advenimiento de la dictadura. Esta es la que aporta por ejemplo J. Maurín²⁸⁷. Después de señalar que “el anarcosindicalismo trocado en formidable movimiento de masas en 1919 y 1920, había de sucumbir a sus propias contradicciones”, le acusa de desviarse de sus propósitos, entregándose a la práctica del terrorismo que, aunque obra de minorías, provocó la aparición, según este autor, del terrorismo policíaco–patronal (período de Martínez Anido y Arlegui) Entiende que esto implicaba también hacer el juego a la

286 Ibid., pág. 23.

287 J. MAURIN. El fracasó del anarcosindicalismo. La crisis de la CNT Centro de Información Bibliográfica, s.a. Barcelona, págs. 40–44. Texto recogido por O. CASASSAS, op. cit., págs. 243–246. Aunque lo anterior fuera cierto, no hay que olvidar el papel jugado por la patronal, el pistolero, y los atentados cometidos por quienes se autodenominaban anarquistas, sin más título que saber fabricar una bomba.

burguesía a la que se ofrecía así la oportunidad de deshacer la organización sindical y además inutilizar el movimiento obrero para que no obstaculizara el triunfo de la dictadura.

Sobre la falsa identificación entre sindicalismo y terrorismo es terriblemente ilustrativo un texto del propio Primo de Rivera que explica por sí mismo el espíritu que animaría la génesis de la dictadura:

“Emanan de mi mando como Capitán General de Valencia en el año 1920 mis primeras sugerencias últimas sobre la necesidad de intervenir en la política española por procedimientos distintos de los habituales (...). A los pocos días de tomar posesión de aquella Capitanía General conocí el caso de que al alcalde de un pequeño pueblo próximo a la capital, Catarroja, lo habían asesinado a traición, al tomar un tranvía, unos sindicalistas de matiz comunista revolucionario, porque el muerto llevaba fama de autoridad. Firmemente puestos, de acuerdo el secretario del Gobierno Civil, el Coronel de la Guardia Civil y yo, tomamos algunas medidas que fueron para Valencia como mano de santo, pues con ellas acabaron los atentados terroristas”²⁸⁸.

Ese mismo año –1920– hubo un conato de alianza entre los dos grandes sindicatos, UGT y CNT con el que se

288 Texto reproducido por J. CASASSAS, op. cit., págs. 43 y ss.

intentaba de alguna manera llevar a este último al terreno político, pues todo ello habría de culminar en una serie de pactos de tipo electoral con socialistas y republicanos. La CNT no tuvo ocasión –por el momento– de ceder a las tentaciones ya que el proyecto se vino abajo a consecuencia de los asesinatos de Layret y Seguí y la represión, protagonizada por Martínez Anido una vez más. A partir de la implantación de la dictadura, comenzó de manera abierta la lucha contra el separatismo y la represión de las organizaciones obreras, especialmente, como hemos dicho, el anarcosindicalismo, con lo que la estructura de la CNT, bastante debilitada desde 1922, quedó seriamente dañada. En realidad, la CNT, adelantándose a los planes del dictador se autodisolvió, afiliándose a los Sindicatos Libres que, creados por Primo de Rivera, comenzaron a funcionar por entonces. No obstante, su disolución fue un mero simulacro ya que “la estructura sindical permaneció intacta. La clausura de todos los centros libertarios y la supresión de su prensa en 1924 indujeron a actuar clandestinamente”²⁸⁹.

El anarquismo llega, pues, a 1923 “casi sin aliento” y Primo de Rivera no tiene más que darle el golpe de gracia. Después de una etapa de letargo, en la que numerosos cuadros fue-

289 G. BRENAN. El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil. Ibérica de Ediciones y Publicaciones, Barcelona, 1977, págs. 222, 223. La primera edición en castellano fue publicada por Ediciones Ruedo Ibérico en la colección España Contemporánea en París en 1962, traducida de la edición inglesa de 1960.

ron detenidos y desapareció prácticamente como estructura orgánica, se constituye la FAI (1927), clandestinamente, en un pueblo cercano a Valencia. Esta fracción “extremista” pretende controlar a la CNT²⁹⁰ y se producen diferencias (1929) a propósito de su colaboración con los movimientos republicanos, por lo que la línea de separación entre anarquistas “puros” y sindicalistas será cada vez mayor. En 1930 volverá a la legalidad, manteniendo su actividad conspiratoria.

Entre tanto ¿qué había sucedido con el resto de grupos que se oponían o controlaban el poder? Los avances en el ámbito económico tendieron a la concentración del poder en manos de una minoría, favoreciendo a las grandes empresas y a la alta burguesía; fueron precisamente estas mismas élites las que en 1929

“Vislumbran que los gobernantes están gastados y el poder debilitado. Se trata entonces de producir otro cambio en la forma del Poder para conservar su esencialidad. Sociológicamente, ese es todo el sentido de los gobiernos de Berenguer y Aznar, que se tradujo en la obstinación por devolverle su doncellez a la asenderada y un tanto anacrónica Constitución de

290 Como es sabido, esta asociación secreta o semisecreta estaba compuesta únicamente por anarquistas, militantes de vanguardia, encargados de salvaguardar la pureza del movimiento con todos los medios a su alcance.

1876...”²⁹¹

En 1924 Primo de Rivera había creado el partido Unión Patriótica en el que algunos han querido encontrar una réplica del fascio italiano, pero con el que, según Tuñón de Lara, nada tenía que ver. Sobre las posibles concomitancias entre la dictadura de Primo de Rivera y la Italia de Mussolini, se manifiesta también Casassas, concluyendo que “varios fueron los factores que frustraron la consolidación fascistizante del nuevo régimen”²⁹², Dicho partido, que no sobreviviría a la dictadura, estaba formado fundamentalmente por caciques, propietarios o comerciantes y carecía de auténtica base social. Los partidos clásicos que no fueron declarados ilegales, aunque sí denostados, acabarán muriendo por sus propios fracasos: partido conservador, partido liberal, que en 1930 no resucitan, sino que movilizan a las élites –oligarquía– para defender al régimen. La excepción quizá la constituya la Lliga que conectaba con amplias capas de la población, pese a pertenecer sus jefes a la oligarquía. En Cataluña, además de la Lliga, existe un conglomerado de grupos nacionalistas y regionalistas que, poco a poco, van negando legitimidad al poder y en 1931 formarán Esquerra Republicana de

291 M. TUÑÓN DE LARA. Op. cit., pág. 122.

292 J. CASASSAS. Op. cit., pág. 17. Entre ellos estarían, la falta de potenciación de ese partido único, el escaso respaldo popular y la inexistencia de una alternativa obrera revolucionaria, que pudiera significar la pérdida del control por parte del bloque dominante.

Catalunya, con auténtica base popular; en el País Vasco, el Partido Nacionalista consigue aguantar y cuando llegue 1930 contará con todos sus cuadros e influencias en distintos medios sociales.

Paulatinamente, van surgiendo formaciones políticas de matiz republicano que no llegan a cuajar: en 1925 Azaña funda la Acción Política que se convertirá en el –partido de Acción Republicana; 1926, fundación de Alianza Republicana en la que está el grupo Giral–Azaña, republicanos catalanes, radicales, intelectuales y clases medias en general no pertenecientes a ninguna organización. Más significativo tal vez sea observar las firmas que respaldaban esta iniciativa (Manifiesto de 1926), entre las que estaban: Leopoldo Alas, V. Blasco Ibáñez, A. Machado, G. Marañón, E. Ortega y Gasset, nombres suficientemente conocidos como para no necesitar más comentarios. Tuñón de Lara considera que los socialistas merecen mención aparte. Ya hemos señalado su actitud no beligerante, que les permite llegar a 1930 como un partido totalmente estructurado. No obstante, hubo divergencias entre “colaboracionistas” (Largo Caballero) y “oposicionistas” (Indalecio Prieto y Fernando de los Ríos) pero hasta 1929 no participan en las conspiraciones²⁹³.

293 En esta fecha, la élite del partido ve rechazada una propuesta del gobierno –que contemplaba con buenos ojos relativa al envío de cinco delegados de UGT a la Asamblea Consultiva y la mayoría de los “colaboracionistas” dejan de serlo. En consecuencia, olvidan su

La presión de todos estos grupos será cada vez mayor, sumándose a ellos la Federación Universitaria Española (FUE) que, junto con los intelectuales (Unamuno, Valle, Giner de los Ríos, Marañón), las Universidades, el Ateneo de Madrid, los Colegios de Abogados, etc., influyeron en lo sucedido entre 1928 y 1931. Todos ellos protagonizaron campañas contra la dictadura, reclamando la vuelta a la legalidad constitucional y el restablecimiento de las libertades públicas. Los supuestos defensores del régimen también empezaban a cansarse y la verdad es que, si como se ha dicho, la dictadura en 1923 no tuvo más que “llamar a la puerta”, también es cierto que rápidamente se convirtió en un huésped incómodo, al que todos deseaban perder de vista. La situación de interinidad se alargaba más de lo previsto, demasiado. A partir de 1926 en que alcanza su máxima popularidad, la estrella del dictador empezó a declinar –ya en 1928 las críticas provenían de diversos sectores– y en enero de 1930 se vio obligado a dimitir, a petición de Alfonso XIII.

“Si Primo de Rivera se hubiese retirado en 1925, terminada con éxito la guerra de Marruecos, habría pasado a la historia como uno de los salvadores de España. Pero de hecho su poder descansaba sobre una absoluta contradicción. España necesitaba reformas radicales y él tenía que gobernar apoyado por las dos

“entreguismo” y se pronuncian por la república y la democracia. Tuñón de Lara, op. cit., págs. 130, 131.

fuerzas más reaccionarias del país: el ejército y la iglesia”²⁹⁴.

En cuanto estos últimos –ejército e iglesia– le retiraran su apoyo se quedaría completamente solo. Ya en 1926 hubo un intento de rebelión militar, posteriormente lo hizo el arma de Caballería y en 1929 se produjo un complot también fracasado, pero todo ello muestra que el malestar iba en aumento. Hasta tal punto esto era así que, a principios de 1930, los altos jefes militares, en contestación a una consulta de Primo de Rivera, manifestaron su adhesión a la Corona, lo que equivalía a negarle su ayuda en caso de conflicto con el trono. Por otra parte, también había provocado la animadversión de ciertos sectores de la iglesia catalana y vasca por su actitud frente al nacionalismo, llegando incluso a enemistarse con la Santa Sede al defender imprudentemente las prerrogativas del poder civil, con lo cual el apoyo de la iglesia al régimen fue cada vez menor. Y, en definitiva, así como el bienestar existente en Europa contribuyó a la consolidación de la dictadura, también la crisis económica mundial del 29 precipitaría su desaparición.

En resumen, puede hablarse de dos períodos claramente diferenciados, separados por una etapa intermedia:

1923-1925. Primo de Rivera cosecha grandes éxitos,

294 G. BRENAN. Op. cit., pág. 118.

cuenta con el apoyo explícito de las fuerzas conservadoras y la oposición permanece a la expectativa.

1926–1928. Etapa de transición en la que comenzará a haber problemas.

1929–1930. Situaciones conflictivas con los estudiantes, los astilleros y con todos aquellos que, de alguna manera, se sienten desplazados dentro de la propia estructura del poder.

La dictadura carecía de un auténtico programa de gobierno y 1930 será el año clave de la ruptura del consenso, que culminará con el apoyo establecido entre los “verdaderos poderes de hecho” en el llamado “Pacto de San Sebastián” (agosto de ese mismo año), formándose un Comité ejecutivo con poderes de decisión –primer paso de un contragobierno larvado– que llega a un acuerdo con las fuerzas socialistas y anarcosindicalistas. Sus pretensiones eran palmarias y así lo declaran: formación de un gobierno provisional, con miras al establecimiento de “la República sobre la base de la soberanía nacional y representada por una asamblea constituyente”²⁹⁵.

Dimitido Primo de Rivera, se encarga de sustituirlo el general Dámaso Berenguer, al tiempo que todos se ponían de acuerdo para reclamar Cortes Constituyentes que

295 M. TUÑÓN DE LARA. *Op. cit.*, pág. 145.

decidieran sobre la continuación de la monarquía o su sustitución por la república. Durante los meses siguientes se suceden una serie de conflictos, entre los que destacan las huelgas obreras llevadas a cabo entre septiembre y noviembre de 1930 y el pronunciamiento de Jaca, con el que algunos militares republicanos pretendían adelantarse a los acontecimientos, siendo fusilados sus jefes Galán y García Hernández (diciembre de 1930). La situación parece dominada una vez más, pero los enfrentamientos son constantes. El rey juega su última baza con un gobierno de base más amplia, presidido por el almirante Aznar con la colaboración de la Lliga y los liberales. Este gobierno sólo acepta la convocatoria de elecciones municipales, aunque todo el mundo sabía lo que iban a significar sus resultados:

“... monárquicos y republicanos, salvo raras excepciones... acaban por aceptar que la fuente de legitimidad del Poder no ha de ser otra que la decisión de la voluntad nacional a través del sufragio universal (...) esta aceptación implícita (y a veces explícita) realzó la importancia de una consulta electoral, la del 12 de abril, que según la letra de su convocatoria, no iba más allá de las elecciones de regidores municipales. Todo estaba en juego y nadie se engañaba”²⁹⁶.

O, lo que es lo mismo, “la suerte estaba echada” y el 14 de

296 Ibid., págs. 146, 147.

abril de 1931 se proclama la II República en Eibar.

La postura de los intelectuales

La reacción de los intelectuales frente a la dictadura, en los primeros momentos, fue de tipo individual; es entonces cuando muy pocos, Unamuno por ejemplo, se manifiestan claramente en contra, y otros como Ortega, desde las páginas de *El Sol*, se limitan a tomar nota de lo sucedido: “Si el movimiento militar ha querido identificarse con la opinión pública y ser plenamente popular, justo es reconocer que lo ha conseguido por entero”²⁹⁷.

Frente a Tuñón de Lara, que considera la actitud de los intelectuales –salvo contadas excepciones– excesivamente tibia, Villacorta entiende que, desde el primer momento, la intelectualidad en cuanto grupo social se encuentra atrapada en una contradicción: por un lado su rechazo del régimen impuesto que suspende las más elementales libertades (censura férrea cortapisas a la prensa, a la libertad de expresión, etc.) y, a la vez, su incapacidad para elaborar una alternativa coherente y clara que

297 Ibid., pág. 118.

desembocara en el restablecimiento de la democracia.

El fondo común a la rebeldía intelectual de estos años lo constituye, en opinión del último autor mencionado,

“la negativa a comulgar con sistemas de transgresión del derecho y desgobierno arbitrario, la recurrente argumentación de que lo que había fracasado no era el constitucionalismo y la democracia, sino su secuestro por una clase política oligárquica y caciquil, pero esto no entrañaba en principio acuerdo alguno sobre lo que habría de ser el contrapuesto estado de derecho y de gobierno democrático. De hecho, cristalizó en una vaga ilusión, republicana esta vez, tan equívoca y tan fugaz como la despertada sin duda alguna, ocho años antes por la propia dictadura de Primo de Rivera”²⁹⁸.

Son muchos los nombres a destacar: Leopoldo Alas Clarín, Blasco Ibáñez, Jiménez de Asúa, A. Machado, etc., pero su fuerza queda mermada inicialmente dado el carácter indivi-

298 Francisco VILLACORTA BAÑOS. *Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808–1931.* Siglo XXI, Madrid, 1980, pág. 186. Este mismo autor reproduce un documento, dirigido al “Excelentísimo señor presidente del Directorio Militar”, redactado ocho meses después del golpe, con las firmas de 170 intelectuales, págs. 306–308, (Tomado a su vez de E. de 1930. *Historia política de un año decisivo*, págs. 64–66, Madrid, 1973). En él, manifiestan de manera “razonable” su discrepancia con la suposición de que toda España esté “conforme y entusiasmada con el régimen imperante”.

dual de sus propuestas.

Es decir, no pertenecen en general a grupos políticos, al menos en este período, y todo lo más que hacen es firmar manifiestos como el de 1926 o el suscrito por Blasco Ibáñez, Unamuno y Eduardo Ortega y Gasset, del que habla éste último en *España encadenada. La verdad sobre la dictadura*.

En este texto expone una serie de arbitrariedades y atropellos cometidos por la dictadura, que llevó a cabo diversas ejecuciones injustas desde todo punto de vista, utilizando los nombres de estos tres intelectuales como presuntos instigadores de un proyecto revolucionario para derrocar al régimen. En los últimos párrafos leemos:

“Por nuestra parte, consideramos legítimo cuanto se haga para derrocar una dictadura que nos envilece y nos degrada ante el mundo, y cuando creamos contar con medios adecuados para tal fin, ocuparemos sin alardes, pero sin titubeos, nuestro puesto (...).

Ahora cumplimos con la obligación del momento, protestando con la máxima energía de la muerte de unos inocentes... Y España demanda el regularse, como todos los pueblos modernos, por la sincera y espontánea expresión de la mayoría nacional”²⁹⁹.

299 J. CASASSAS. *Ibid*, pág., 147, 48.

En este período se detectan dos influencias en el ámbito intelectual no contrapuestas, pero que marcarán caminos distintos: la de Unamuno y la de José Ortega y Gasset; el primero canalizará las protestas de la incipiente oposición al régimen y también la estudiantil; el segundo, orientará el “elitismo”, característico sobre todo de un sector intelectual, a partir de los años 30. No está de más recordar que precisamente en 1930 aparece una de las obras fundamentales de este pensador, *La rebelión de las masas* que, desde 1925, venía publicándose en forma de folletón.

Una de las publicaciones más críticas desde el primer momento frente a la dictadura, fue la revista *España*, dirigida en aquel entonces por Azaña y que en 1932 desaparece. El Ateneo madrileño también constituyó una pesadilla para el Directorio, el cual pretendió inmiscuirse en su funcionamiento, controlando sus discusiones y suspendiendo provisionalmente sus actividades a raíz de la intervención del ex-diputado republicano Rodrigo Soriano, al que desterró a las Islas Canarias. Coincidiendo con estos sucesos, se publica en *Nosotros*, revista bonaerense, una carta de Unamuno en la que expone su opinión crítica respecto a la situación que está viviendo el país, provocando las iras del dictador, que decreta al mismo tiempo su confinamiento en Canarias.

Escribía Unamuno:

“Las serenas regiones de la doctrina, son para debatir

doctrina, pero cuando se trata de combatir actos arbitrarios e injustos, tropelías tiránicas del poder, entonces es noble, santo y justo lo que usted llama insulto (...)

No profunda tristeza, sino profunda vergüenza debería darles a ustedes los que forman este triste directorio que no es poder pues nada puede (...) profunda vergüenza de colaborar con los degenerados tiranuelos (...).

Los que aceptaron los cargos de comparsa que ustedes ocupan después de aquel vergonzoso manifiesto del 12 de septiembre de 1923, baldón de España, no merecen el respeto de los ciudadanos dignos y honrados (...)”³⁰⁰.

El confinamiento de Unamuno fue un grave error –uno más– de los cometidos por Primo de Rivera, pues aquél no sólo era reconocido como un gran literato sino que su figura, a nivel mundial, era considerada como la más representativa de la intelectualidad española.

Al ensañarse con Unamuno –se le despojó de sus cargos de vice–rector y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Salamanca, con suspensión de empleo y sueldo de su cátedra– no se estaba atacando a un hombre sino a alguien que resumía en su persona todos los anhelos de un sector

300 Ibid., págs. 136–137.

que sentía como propias las heridas que se le infringían.

Las protestas se multiplicaron, especialmente en Francia y Argentina. Casassas recoge como síntesis y ejemplo del eco despertado, las palabras del poeta D'Annunzio, pronunciadas como adhesión a los actos que tuvieron lugar en Francia,

“La España luminosa de nuestros sueños se nos aparece hoy como una pobre aldea apagada (...). Y, sin embargo, no podemos dejar de sonreír al considerar a ese soldadote zafio, que hace gracias y que cocea, cruzando su sable de madera pintada con la sutil y formidable pluma del gran escritor”³⁰¹.

Así comenzaba el periplo testimonial de Unamuno incapaz de soportar silenciosamente tanto desatino y

“que tanta importancia tendría en el despertar de la conciencia de oposición al régimen y de la rebeldía estudiantil. Era un intelectual especialmente dotado para ello por su individualismo (...) y por su prestigio (). En efecto, desde su refugio en Francia (...) Unamuno dirigirá espiritualmente todo el movimiento de oposición al régimen, no tanto por su efectivo liderazgo (...), cuando por ser, en una situación de poder monolítico, el pretexto, el “caso” de la dictadura, el

301 Ibid., págs. 135–139.

conflicto por excelencia donde se aunaban muy diversos descontentos”³⁰².

El comportamiento de la dictadura con Unamuno, revela el temor –y el desprecio– que sentían hacia todo lo que tuviera alguna relación con el mundo de las ideas, con la intelectualidad. Existen numerosos testimonios de la forma especial que tomaba el término “intelectual” en labios de algunos gobernantes y, especialmente, de los militares, que más bien parecían escupirlo. El ejemplo del tristemente célebre general Martínez Anido, entonces subsecretario de la gobernación (al que Unamuno describe como “un perfecto bruto”), contestando a los vocales de la junta del Ateneo de Madrid, que habían ido a protestar por la clausura de éste y la deportación de Unamuno, es una muestra significativa del respeto que les merecían. En su opinión, Primo de Rivera había adoptado medidas demasiado suaves: “Yo cortarías varias cabezas de intelectuales para que no molesten más”. Y “si yo pudiera realizar mi programa, Unamuno no llegaría vivo a Fuerteventura. ¡A mí me tienen sin cuidado los intelectuales!”³⁰³.

Paralelamente, se ha ido gestando un movimiento de orientación elitista dentro del mundo de la cultura que tiene como principal protagonista a José Ortega y Gasset, cuyo

302 F. VILLACORTA. Op. cit., pág. 188.

303 J. CASASSAS. Op. cit., pág. 135

liderazgo se convertirá también en indiscutible a partir de los años treinta. La instauración de la república registrará nuevamente un momento de optimismo de cara a las realizaciones del gobierno, confiando en su progresismo. Tal vez por ello, la mayoría de los intelectuales del momento acepta el magisterio de Ortega que pretende, según Tuñón de Lara, que sean estos grupos minoritarios, formados por gente “selecta”, quienes orienten los destinos del país. Y, en esa misma línea, este historiador no cree que su participación en la vida pública –incluso integrándose en partidos– tenga mucho que ver con la comprensión de los problemas sociales y las luchas obreras. Pero tampoco se tratará de intelectuales “asociales” en su mayoría, como algunos de fines de siglo, sino que “la concepción elitista de la cultura es, al fin y al cabo, su manera de reaccionar frente a la problemática social de la contemporaneidad”³⁰⁴.

Realmente, la influencia de Ortega, tal como apunta G.G. Brown, entre otros, comienza a perfilarse alrededor de 1913, momento de la fundación de la Liga para la Educación Política Española. Ante la incapacidad de los gobernantes para dar solución a los problemas socioeconómicos del país, cada vez se va imponiendo más, en opinión de los intelectuales, la idea de que están llamados a construir una nueva España.

304 M. TUÑÓN DE LARA. Medio siglo de cultura española (1885–1936). Ed. Tecnos (1970), 3 ed. Madrid, 1973.

Esto queda expuesto, implícita o explícitamente, en su toma de posición frente a los conflictos sociales, agrietándose cada vez más la brecha abierta en lo que se ha denominado “las dos Españas”.

“Aunque Ortega deploraba esta división en compartimentos estancos, estaba lejos de ser un demócrata y la solución que proponía no era otra que la de que los demás sectores renunciaran a sus intereses en conflicto y dejaran que el grupo al que pertenecía el escritor –los intelectuales– dirigiera la vida de todos. Esta idea ejerció un fuerte y tenaz atractivo sobre los escritores españoles hasta 1931 e incluso más allá de esta fecha.

No solamente ensayistas como Ortega y Ramiro de Maeztu, sino también escritores como Unamuno y Pérez de Ayala, dedicaron gran parte de sus energías a desempeñar una actividad política, con el objetivo inmediato de transformar la opinión pública y encauzar los acontecimientos políticos, suponiendo a menudo que ellos iban a ser los arquitectos unánimemente reconocidos de una nueva España”³⁰⁵.

Lástima que un grupo de soldados, también se sintiera

305 G.G. BROWN. Historia de la literatura española. El siglo XX. Ed. Ariel, Barcelona, 6 edición, 1979, (1971), págs. 18, 19. En realidad, ya hemos visto que Unamuno encarnaba otro tipo de intelectual, más apto para enlazar con otras fuerzas sociales.

llamado a “dirigir los destinos de la Patria” y pusiera manos a la obra inmediatamente, sin esperar a que nadie se lo pidiera.

Panorama artístico-cultural

El ambiente cultural que se respira en España durante la dictadura de Primo de Rivera es –pese a la censura y las cortapisas impuestas desde el poder– de gran creatividad y, como hemos visto, las críticas al régimen se producen sin graves perjuicios, en el sentido de que literatos e intelectuales siempre encuentran un medio, aunque sea con dificultades, para expresar su opinión respecto a los acontecimientos que están acaeciendo.

En el campo específicamente literario, destacan numerosas figuras –junto a las ya mencionadas anteriormente– por su influencia sobre el resto de la sociedad. Puede decirse que, si bien el período comprendido entre 1923 y 1930 está salpicado de sucesos ignominiosos y, en cualquier caso, el poder se ejerce de forma tiránica, dictatorial, no son los escritores quienes sufren más directamente las consecuencias de ello. Pese a la oposición abierta de la mayoría de artistas e intelectuales, Primo de Rivera les permitió manifestarse dentro de unos

límites lo suficientemente amplios como para que, comparado con cualquier otro dictador moderno, resulte benigno.

En ningún momento se está tratando de justificar su conducta (recordemos el caso de Unamuno o de Valle Inclán, cuya obra *La Hija del Capitán*, dura sátira contra el ejército, fue recogida por la policía en 1927 cuando se publicó y brevemente encarcelado su autor en 1929), pero lo cierto es que, bien por debilidad o por miedo, esas decisiones eran revocadas casi inmediatamente: Unamuno pudo haber vuelto a España al poco tiempo de ser confinado, y Valle Inclán, sin dar ninguna muestra de arrepentimiento, no tardó en recuperar la libertad. Todo ello permite señalar que:

“Para la literatura fue más importante el hecho de que si bien Primo de Rivera reaccionó ante lo que consideraba ofensa a su honor personal o de militar, intervino muy poco en la considerable libertad artística que existía antes de su golpe de estado (...) de hecho, si podían encontrar un editor, casi siempre les era posible tratar con libertad los temas más controvertidos, y hablar claramente de la indecencia, en todas las acepciones de la palabra, de la vida española contemporánea”³⁰⁶.

306 Ibid., pág. 21.

En fin, las actitudes oficiales sobre el control de las artes, por motivos morales o religiosos, fue de gran tolerancia –a diferencia por ejemplo de lo que sucedía a finales del siglo diecinueve y los años inmediatamente posteriores– y también los comentarios sarcásticos sobre las instituciones fueron más o menos permitidos. No obstante, el clero podía intervenir prohibiendo a sus fieles determinadas lecturas o los sectores más conservadores rechazar ciertas obras por su carácter subversivo o de “mal gusto”.

El pesimismo que venía arrastrando una gran parte de la literatura desde 1898 (tópico excesivamente trillado si se quiere, pero real) permanece vivo en los años veinte. En las postrimerías del siglo XIX, algunos escritores –los llamados “modernistas”– habían adoptado una actitud bohemia, aparentemente frívola, que denunciaba también a su modo el enorme sinsabor con que vivían los acontecimientos. Todos sienten que los valores del racionalismo y el cientifismo, que habían venido a sustituir a los tradicionales, se derrumban a su vez. Y buscan nuevas salidas que permitan seguir creyendo en algo, ya que el dios progreso se había manifestado también efímero y vulnerable.

Así pues, un ingrediente básico de la literatura española en este primer tercio del siglo veinte, es su permanencia en ese “talante desesperado”, angustioso, que caracteriza la creación poética de un Antonio Machado o un Juan Ramón Jiménez.

Por otra parte, ya no intentan reconciliar arte y vida, no creen posible que uno transforme la otra y, en consecuencia, pretenden convertir la actividad artística en una alternativa a esa existencia a todas luces insatisfactoria.

Si a finales del siglo diecinueve –gracias a la confianza en el progreso y en la ciencia– el arte recurre al realismo, donde se retrata de forma insobornable, pretendidamente objetiva, la realidad circundante –proponiendo un orden social diferente–, ahora, la pérdida de credibilidad “cientifista” viene acompañada de un considerable desinterés por el arte representativo. Este hecho se da en toda Europa y en todas las artes, pero no se ve correspondido por una nueva sensibilidad estética en lo que se refiere al público, lo cual será decisivo, por ejemplo, –para el desarrollo del teatro español del siglo veinte³⁰⁷. La actividad teatral permanece inmune a las corrientes europeas, la innovación y la experimentación son “rara

307 Comparado con la poesía –e incluso la no vela– el teatro que se hace en este primer tercio del siglo XX es auténticamente mediocre. Tras los atisbos de cambio producidos a fines del XIX y principios del XX –el estreno de la obra Juan José (1885) de Joaquín Dicenta fue considerado como el inicio de un “drama proletario que anunciaba una nueva era de teatro socialmente comprometido”– la vida teatral se estanca, no por falta de obras sino por la escasez de imaginación y valentía, por parte de los autores; éstos se limitaban a tratar de complacer a un público también mediocre que sólo va al teatro en busca de distracción y es capaz de tragarse. Cualquier cosa. El único que pudo haber llevado a cabo una renovación fue Jacinto Benavente, enormemente popular, que enseguida dejó de pensar en ello.

avis”, ya que el teatro “comercial”, burgués, monopoliza este campo, negando el pan y la sal a las tendencias orientadas hacia un teatro experimental y minoritario.

Otro factor, ajeno esta vez a cuestiones filosóficas, contribuirá al alejamiento de técnicas representativas en el arte literario: la difusión del cine, después de la primera guerra mundial. La influencia más destacable de este último sobre la literatura, será el desplazamiento que produce hacia otras formas expresivas alejadas de la representación, ya que este nuevo arte se encontraba particularmente habilitado para cumplir dicha función, convirtiéndose en algo superfluo “la literatura narrativa de carácter representativo”. El arte literario ya no tenía por qué contar historias y copiar la vida. Sin embargo, el cine de esta época no se limita a ser realista, directores vanguardistas como R. Clair y L. Buñuel o las películas de Ch. Chaplin, B. Keaton, etc., ejercen su influencia en la literatura al reflejar “el absurdo de la vida moderna de un modo sumamente lúcido e imaginativo”, esto incluso afectó a la creación de F.G. Lorca o R. Alberti y también se ve tal influencia en los críticos de *Revista de Occidente* así como en el último Valle Inclán³⁰⁸.

Nunca se ha negado la importancia de la forma en el arte, del cómo, aun aceptando que la experiencia el contacto con la vida real constituyan el material del arte. Pero el énfasis

308 BROWN. Op. cit., pág. 30.

que se pone en ello –frente al tono objetivo, de observación, predominante en la segunda mitad del diecinueve– es lo que tratan de poner de relieve en este período. Se insiste en “hacer literatura”, a pesar del escaso refrendo que ello suponga en los posibles receptores. Los artistas españoles se apoderan del espíritu de la vanguardia europea, tras la euforia vivida durante la guerra mundial, como respuesta a esa realidad incierta en la que se encuentran inmersos, junto con los demás grupos sociales, a raíz de la crisis del capitalismo español de los primeros años 20.

Tal vez la frase de Ortega, consciente de la escisión que suponía ese acercamiento a las vanguardias del momento, sea el diagnóstico más acertado. “A mi juicio, lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden”³⁰⁹. Y, desde luego, no hace nada por superar esta dicotomía.

Así es como se puede explicar –sin que ello signifique justificarlo– el giro de autores “comprometidos” con su entorno desde posturas ácratas o socialistas a fines del siglo diecinueve, que en estos años adoptan una actitud “esteticista” o más o menos prudente, renegando, en algunos casos, de su pasado. Aunque sean bastante distintos podríamos recordar el cambio operado en Azorín,

309 Ibid., pág. 31.

Maeztu, Baroja e incluso en el mismo Unamuno; también Juan Ramón Jiménez hizo sus pinitos en poesía social, para luego decantarse por una poesía pura; el único que escapa a esa división entre una etapa juvenil progresista y otra de madurez más o menos conservadora es Valle Inclán que “se caracterizó por la peculiar excentricidad de ser conservador en su juventud y tener ideas avanzadas en su vejez”

A esta nueva forma de entender la escritura la llama Brown adoptar un “sentido reverencial de la literatura”, entendiendo que la creación de esta época proporciona pocos datos que nos informen de lo que estaba sucediendo en la sociedad, lo cual constituye, desde su punto de vista, “el mayor título de gloria de su literatura”. Ello contribuye a una mayor calidad de las obras que realizan y por esa razón no duda en afirmar que,

“Lo mejor de este período es obra de escritores muy cultos y de una aguda sensibilidad estética, en quienes la experiencia cultural era tan importante para su arte como sus propias vivencias personales, ya que eran más conscientes de las grandes tradiciones literarias antiguas y modernas, españolas y extranjeras, de lo que lo fueron los escritores españoles a lo largo de tres siglos”³¹⁰.

310 Ibid., pág. 52. Quien mejor representa ese abandono de la vida para centrarse en lo literario es Azorín “una vez que el autor abandono sus primeros extremismos ácratas”, llegando a quedar dominado por una “literaturización excesiva”. Y, por otra parte, estima el autor del texto que

En la novela, la técnica o el tratamiento “naturalista” es sustituido por el “impresionista” y la tan cacareada y discutida deshumanización del arte hay que entenderla en el sentido de restar importancia a los aspectos narrativos y descriptivos de la literatura. Si la vida es absurda, todavía lo es más dedicarse a copiarla.

También la novela se verá afectada por el subjetivismo imperante, decantándose por el “perspectivismo” que, en definitiva, venía a ser la introducción del punto de vista del autor en el relato. Lo cierto es que la popularidad de este género literario es enorme y ello se traduce en el conocimiento de autores extranjeros, versiones castellanas de sus obras, etc. Sin embargo, los mismos hechos que para diversos autores –y quizás también para la propia literatura– contribuyen al florecimiento en esta etapa de grandes escritores, son evaluados de forma bastante negativa por publicaciones como *La Revista Blanca*, situada en las antípodas de tales planteamientos.

Si ya en su primera etapa, las críticas al modernismo, simbolismo, etc., eran frecuentes, calificándolos de “decadentes”, en esta segunda, los ataques se dirigen al surrealismo, dadaísmo, ultraísmo, etc. como formas amorales y antisociales de hacer literatura –de espaldas a los problemas del entorno– y dirigidas a un sector muy

la acusación al modernismo valleinclaniano de “escapista” no es sino la otra cara de la moneda de una visión angustiada del ab surdo de la existencia.

restringido de la sociedad, postulados que, de ninguna manera, los anarquistas podían compartir.

Basta comparar la conclusión a la que llega Brown con un texto, tomado al azar, de *La Revista Blanca*. Escribe Brown:

“...lo que hace del siglo XX, hasta el estallido de la guerra civil, que sea un brillante período para las letras españolas es lo que en último término constituye la grandeza de cualquier gran era de la historia de la literatura: un número sustancial de escritores cuya obra merece una atención perdurable y atrae una respuesta también perdurable, precisamente porque desafía y trasciende toda explicación y definición limitada a las circunstancias en las que se originó esa literatura”³¹¹.

Y en el nº 8 de *La Revista Blanca*, parece responderle Federica Montseny:

“Pero ¿en qué consiste la estética en la literatura? Ardua pregunta, que las actuales tendencias modernistas no podrán contestar.

Y no podrán contestarla, porque la estética literaria ha desaparecido, substituida por esta locura decadentista que llaman originalidad y de la que no nos libramos ni

311 Ibid., pág. 33.

los anarquistas (...).

Por originalidad la juventud intelectual de Europa se llama futurista, cubista, simbolista y dadaísta, último eslabón de la cadena de la originalidad (...). ¡Lo triste es que este grito de renovación (...) no va enlazado al grito de renovación social! (...). Crear nuevo literariamente, también es necesario, pero no obligatorio, ni mucho menos única finalidad, (...). No ha de ser fin sino medio. Medio educativo y depurador.

Y si le quitamos a la literatura su aspecto educativo y depurador, quedará convertida o en un pasatiempo, o en un oficio sin espiritualidad ni ningún valor de orden moral”³¹².

Las diferencias entre ambos puntos de vista son abismales y se acentúan hasta el grado de impedir que *La Revista Blanca* en esta segunda época acepte –o busque– la colaboración de escritores de prestigio, como sí ocurrió en la etapa anterior. En aquel momento sus planteamientos eran compartidos por gente no declaradamente anarquista e incluso sus teorías reflejaban en cierta medida las corrientes estéticas vigentes. En esta ocasión, se ha quedado sola y su voz apenas alcanza a oírse más allá de aquéllos que ya están convencidos de antemano; aunque

312 F. MONTSENY. “La Estética y la originalidad en la literatura”. *La Revista Blanca*, 2ª época, nº.8, 15. septiembre 1923, págs. 11–13.

sean muchos, su influencia en el ámbito cultural es escasa.

Conviene recordar que éstos son los años en que aparece la generación del 27 –a la que por cierto, *La Revista Blanca* ignora ¿por desconocimiento?– y coinciden con el período de madurez de noventayochistas y modernistas, dos claves fundamentales de la literatura española, sin olvidar la proliferación de revistas, en las que confluirán las nuevas tendencias artísticas (pictóricas y literarias), y, extraordinariamente receptivas a las corrientes de vanguardia existentes en Europa, por las que se dejaron deslumbrar a veces, al aceptar su implantación de manera ecléctica e indiscriminada. Mencionaremos, a título de referencia, dos de las más importantes: *Revista de Occidente* (1923) y *La Gaceta Literaria* (1927), por no aludir a las numerosas revistas de signo ultraísta que irán sucediéndose rápidamente: *Ultra* (1919), *Horizonte* (1922), *Índice* (1923), etc.

En estos años, la poesía acentúa más, si cabe, esa vuelta del arte hacia sí mismo, sin que hallemos entre las obras poéticas de este período atisbos de lo que podríamos llamar con un término ya acuñado “poesía social”. Los poetas también han perdido –si alguna vez la tuvieron– esa confianza en cambiar la vida, y su afán renovador se centra en la búsqueda de nuevas formas estilísticas que satisfagan sus aspiraciones de romper con el pasado. Su talante distanciado comenzará a cambiar con el impacto de los años

treinta, que exigían el decantarse por una propuesta progresista –vinculada a los sectores revolucionarios– o una permanencia en sus “torres de marfil” que, evidentemente, significaba algo muy distinto.

El Ultraísmo, que había hecho su aparición en la escena cultural española en 1918 con un gran despliegue de medios y una actividad desenfrenada, ha pasado a la historia, tras sus últimos coletazos en 1925 (última revista ultraísta, *Plural*, con dos números) como “el primer modelo de grupo propugnador de lo nuevo tal y como no se había producido hasta ahora en España”³¹³. A este movimiento, pese a sus excesos y lo cuestionable de sus aportaciones, hay que reconocerle la difusión de los diferentes “ismos” europeos: cubismo, dadaísmo, surrealismo y la acotación de un espacio para las vanguardias, en este país.

No es éste el lugar adecuado para intentar dar una definición del término “vanguardia” con la complejidad que ello exigiría y porque nos alejaría del propósito de esta introducción: dar un panorama general de la situación cultural en la que se inserta *La Revista Blanca*.

No obstante, por cuestiones operativas y por su carácter abierto, adoptaremos la propuesta de J. Brihuega, que

313 J. BRIHUEGA. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910–1931. Arte Cátedra, Madrid, 1979, pág. 38.

diferencia entre “actividad artística crítica” y “actividad artística acrítica”, advirtiéndole que no siempre el término vanguardia se refiere a la primera, lo cual

“Supone algún proyecto sustancial de modificación de la ideología dominante, ya sea en sus componentes específicamente artísticos o en los extraartísticos, ya sea un proyecto de simple modificación de algún sector de la ideología, ya entienda esto como trampolín de una modificación de radio más amplio”³¹⁴.

Hecha esta aclaración, indica que las con secuencias de la implantación de la dictadura fueron imperceptibles en la práctica artística de las vanguardias del momento, puesto que la crítica de éstas se plantea más bien como alternativa de los lenguajes artísticos dominantes pero nunca como enfrentamiento directo o total, que les llevara a vincularse con sectores de la sociedad, inmersos en procesos de lucha contra el estado de cosas existente.

Estas medias tintas, serán uno de los aspectos más destacados de los movimientos artísticos comprendidos entre 1910 y 1930, fecha a partir de la cual la problemática va a ser muy distinta.

“Los movimientos de estas dos décadas constituyen, por tanto, al margen de la complejidad que puedan

314 Ibid., pág. 25.

alcanzar sus mecanismos al entrar en fricción con el escenario social en que se desarrollan, una propuesta de modificación de la ideología burguesa desde plataformas burguesas”³¹⁵.

Si se acepta este diagnóstico, no debe extrañar lo señalado anteriormente respecto al alejamiento entre anarquismo y vanguardias, puesto que los propósitos de aquél van mucho más allá del simple cuestionamiento del “lenguaje” artístico, vigente en una sociedad determinada.

Su planteamiento es global y, por tanto, sus exigencias, mayores.

Existe una militancia múltiple de artistas, críticos, literatos e intelectuales, con lo cual los nombres se repiten en revistas, exposiciones o actos organizados por los grupos que van apareciendo en los que siempre se incluye algún nombre influyente que funciona a modo de reclamo. Por otra parte, aunque existen ciertas concomitancias entre las vanguardias literaria y artística, en esta última es difícil establecer unos límites y una clasificación que no sean arbitrarios, pues dentro de ella convivían diversas tendencias que habían comenzado a perfilarse a principios del siglo XX, enfrentadas a su vez con los modos de hacer tradicionales que continuaban siendo numerosos. Entre las aportaciones más significativas, es necesario aludir a la

315 *Ibíd.*...pág. 73

madrileña Residencia de Estudiantes y a la *Revista de Occidente*. La primera crea una Sociedad de Cursos y Conferencias (1924) trayendo en años sucesivos a gente como Mme. Curie, Einstein, Le Corbusier, Valery, Aragón, Marinetti, etc., con lo que contribuyó a la permanencia de esa élite que se había planteado formar desde su creación en 1914.

Respecto a *Revista de Occidente* dice J. Brihuega:

“El papel desempeñado por esta revista fue tan fundamental en todos los aspectos de la ideología y es, a la vez, tan conocido, que no vamos a insinuarlo siquiera como tema. Sólo diremos que en lo que se refiere a las artes plásticas, su contribución (tanto de la revista como de la editorial) fue también lo suficientemente importante como para que la vayamos anotando a lo largo de los años sucesivos”³¹⁶.

A ella se debe en gran parte la introducción del surrealismo en España, publicando el primer texto español sobre este movimiento en diciembre de 1924, con el título “El superrealismo”, artículo de Fernando Vela. A partir de ese momento, el surrealismo tomaría fuerza en nuestro país y este suceso, junto con la aparición en 1925 de dos textos fundamentales, van a orientar la actividad artística crítica de

316 J. BRIHUEGA. *Las vanguardias artísticas en España, 1909–1956*. Ed. ISTMO. Madrid, 1981, págs. 241–42.

los años inmediatos. Las discusiones en torno al surrealismo harán que proliferen traducciones, noticias y tomas de postura de todo tipo, relacionadas con el movimiento francés. Los textos a los que hacíamos alusión son: *La deshumanización del arte*, de J. Ortega y Gasset y *Literaturas Europeas de Vanguardia*, de G. de la Torre.

“El primero acuñaría, en lo que se refiere a las artes plásticas, gran parte de las constantes explícita o implícitamente utilizadas en los debates de los años treinta acerca del sentido y de las funciones de la actividad artística contemporánea. El segundo sería la primera visión panorámica de los ismos literarios contemporáneos que se producían en nuestro país”³¹⁷.

En 1927 el hecho más destacable lo constituye la salida a la calle de una nueva revista, *La Gaceta Literaria*, a la que Brihuega no duda en calificar como “la revista literaria más importante de la década de los veinte”, ya que constituye una fuente imprescindible actualmente por la información que nos proporciona, incluida su propia rechazación, sobre la evolución, tanto de las diferentes artes como de la ideología de ciertos sectores intelectuales, durante los últimos años de la dictadura.

Dicha publicación, desplegó su actividad en diversos

317 J. BRIHUEGA. Op. cit. (nota 170), pág. 50 y Op. cit. (nota 173), pág. 255

frentes: fundó un cine-club (1928), en el que se proyectaban los films más vanguardistas, promovió una sala de exposiciones (1929) y, en definitiva, hasta 1932 en que desaparece, se convierte en

“...escenario de confrontaciones ideológicas fundamentales, difusora de todo tipo de corrientes culturales y propulsora de innumerables iniciativas (...). Gaceta fue uno de los órganos más potentes para la difusión y el afianzamiento de las directrices literarias que hemos visto empezar a gestarse en los últimos años, no sólo en lo referente a la llamada generación del 27, sino a todo el amplio espectro literario, nacional y extranjero, de la época”³¹⁸.

Tanto *La Gaceta Literaria* como *Revista de Occidente*, serán blanco preferido de los ataques de *La Revista Blanca*, que manifestará de manera irónica su desacuerdo con ellas.

Sin embargo, saludó con entusiasmo la aparición de la versión castellana de *El arte y la vida social*, de Yuri Plejanov en 1929, que venía a desempolvar la vieja polémica entre partidarios del arte por el arte y los que postulan un arte “comprometido”, demostración evidente de que el tema no estaba zanjado, ni muchísimo menos, tal como sería corroborado poco tiempo después.

318 J. BRIHUEGA. Op. cit. (nota 173), pág. 279.

El libro en cuestión,

“... intenta desvelar, desde distintos ángulos, la conexión entre el arte y los demás sectores de la ideología y la sociedad en general, pero, sobre todo, (...) un feroz ataque a la teoría del arte por el arte. Con este libro quedaba además consagrada una oposición que serviría de base, a veces no muy coherente, a los interminables debates de la década siguiente: arte realista–arte decadente. Lógicamente en el libro de Plejanov podremos rastrear algunos de los primeros argumentos defendidos por los partidarios de la primera opción”³¹⁹.

En ese sentido cabría pensar que lo que aparentaba ser un aferrarse al pasado por parte de *La Revista Blanca*, no era más que el mantenimiento, contra viento y marea, de una postura que se resistía a separar la Ética de la Estética, y que acabaría por prender con fuerza al llegar la República.

Por otra parte, nos interesa matizar el análisis de Brihuega: de acuerdo con que el libro de Plejanov constituía una especie de “contrapunto”, como él dice, al clima en que se desenvolvía la actividad artística del momento, pero no debió producir sorpresa alguna, en la medida en que el problema hacía casi un siglo que había comenzado a plantearse abiertamente, y el mismo Plejanov lo expone en

319 Ibid. pág. 305.

el texto que estamos comentando.

Lo cierto es que el año 1930 marca el fin de una etapa y el comienzo de otra, tanto en lo que se refiere a la cultura como a la sociedad en su conjunto. Veinte años de vanguardia van a dar paso, en la década siguiente, a un debate, en absoluto banal, entre arte “puro” y arte “social”, preguntándose, como ya lo hiciera Platón en otros términos, qué papel juegan el arte y el artista en el mantenimiento del *statu quo* y sus posibilidades de actuar para transformarlo.

“... un grupo de nuestros intelectuales y artistas se lanzan durante casi dos décadas, y a través de las plataformas más variadas, a una verdadera cruzada de “iluminación” de una España artísticamente apolillada, teledirigidos, la mayor parte de las veces, por una desesperada búsqueda de auditorio. La historia de nuestras actitudes de vanguardia no puede incidir solamente sobre este conjunto de juegos florales entre lo viejo y lo nuevo. (...) Al terminar la década de los veinte, en nuestro país se están cuestionando, por primera vez de una manera explícita, las relaciones entre la sociedad y la producción artística desde unas perspectivas que rebasan los simples planteamientos del lenguaje”³²⁰.

Toda esta actividad cultural se gesta al margen de la dictadura, es decir, Primo de Rivera y los suyos no son conscientes de la fuerza de estos movimientos artísticos que, poco a poco, irán radicalizándose hasta el punto de jugar un papel importante en el advenimiento de la República, época en cuyo análisis no entraremos, pues únicamente nos vamos a referir al período comprendido entre 1923 y 1929 al estudiar esta nueva singladura de *La Revista Blanca*. Por otro lado, esta somera aproximación histórica –de cuyo esquematismo somos conscientes– permitirá hacerse una cierta idea del contexto en que nace dicha publicación, toda vez que nuestro principal objetivo –investigar los temas relacionados con el arte y la estética– no es el del historiador o el sociólogo, que se verían obligados a profundizar en cuestiones de otro tipo, que aquí simplemente quedan apuntadas.

b) Características generales

Habida cuenta de la práctica desaparición del movimiento obrero organizado bajo la dictadura –con la persecución especial a que se ve sometido el anarcosindicalismo– las publicaciones de orientación libertaria son escasas y de corta duración, llevando además una vida bastante agitada. Incluso antes de 1923 –como hemos señalado– la CNT había

perdido iniciativa, debilitada a consecuencia de las divisiones internas y fracasados los intentos de colaboración con la UGT. Cuando se proclamó la Dictadura, su llamamiento a la huelga general no fue secundado por esta última y al cabo de ocho meses la CNT tuvo que volver a la clandestinidad.

“La mayor parte de los periódicos y revistas anarquistas fueron suprimidos; los centros y sedes del movimiento (...) clausurados y más de doscientos militantes destacados fueron encarcelados (...).

Durante el período de la dictadura de Primo de Rivera las posibilidades de una acción anarquista fueron muy limitadas. La CNT pudo mantener su prestigio en tanto que verdadera organización revolucionaria, especialmente debido a la actitud de la UGT y del Partido Socialista, inclinadas ambas organizaciones a pactar ciertos compromisos con el régimen de Primo de Rivera. El precio que la CNT tuvo que pagar para preservar la pureza de su posición revolucionaria fue verse reducida a la impotencia y sufrir la persecución”³²¹.

321 J. JOLL. Op. cit., pág. 230. Este autor dedica un capítulo al estudio del anarquismo en nuestro país —desde sus orígenes hasta el año 1939— destacando su vigencia por espacio de más de setenta años así como que constituyera “una fuerza revolucionaria cuya intensidad no tuvo precedentes en ningún otro país del mundo” (pág. 210). También el texto de I.L.

Sin embargo, *La Revista Blanca* junto con *Estudios* (continuación de *Generación Consciente*) constituyen una excepción.

En el caso de la primera, es un hecho que consigue salvar todos los obstáculos y trabas legales, sin dejar de aparecer ni una sola vez hasta comenzada la guerra civil. Su publicación es quincenal hasta el año treinta y tres en que pasa a ser semanal (a partir del 15 de noviembre) y en todos los números encontramos anotado con caracteres tipográficos destacados lo siguiente: “El texto de este número ha

HOROWITZ, Los anarquistas, citado anteriormente, incluye en el segundo volumen un apéndice “El anarquismo en España”, nota preliminar a cargo de J. Álvarez Junco junto a una... selección de textos de sus representantes más destacados (págs. 265–334–). En lo que se refiere a los Montseny, existen numerosos ensayos: además del mencionado Estudio preliminar de Pérez de la Dehesa, con sagrado a Urales, puede consultarse la revista *Convivium* nº 2 44–43, 1973/ I–II. Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, cuyos artículos están consagrados íntegramente al anarquismo español –en especial a la familia Montseny– incidiendo en aspectos puntuales no muy conocidos. Entre estos artículos están: René Lambert, “Soledad Gustavo, sa place dans la pensée anarchiste espagnole” (págs. 1933); Agustín Segarra Plans, “Federico Urales y el anarquismo en la España de 1910-1920” (págs. 57–70); y Mary Nash, “Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil” (págs. 73–99)– También resulta de gran utilidad la bibliografía recogida por Carlos M. Rama en “Estado actual de los estudios sobre el anarquismo español del siglo XX”, estudio publicado en la mencionada revista y, posteriormente en el colectivo *Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900–1936)*, Fernando Torres editor, Valencia, 1977, págs. 57–78. Incluye trabajos de los propios anarquistas así como lo escrito sobre ellos en diferentes países.

sido sometido a la previa censura gubernativa”. Una explicación posible para tal tolerancia podríamos hallarla, sobre todo, en la habilidad con que elude tratar directa o indirectamente, temas relacionados con la actualidad que está viviendo el país. La propaganda anarquista es clara y constante, pero referida a cuestiones históricas, a problemas doctrinales, enfrentamientos con otras posturas o publicaciones de tendencia similar, en ningún caso dirigidas a comentar cuestiones políticas candentes. La propia Federica Montseny –auténtica animadora de la publicación en esta segunda etapa– comenta al respecto:

“Es l’època en la qual, malgrat la Dicta dura, els meus pares tornen a publicar “La Revista Blanca”. Comença a sortir de nou, l’any 1923. Poc temps després, arriba la Dictadura. Però, malgrat tot, amb censura i sense censura, nosaltres surtim. I, en realitat, durant aquest període, les meves activitats són, sobretot literàries perquè no es podia fer cap altra cosa. Es cuantes cricnovelles, collaboro constantement a La revista Blanca i cuant tinc una activitat sindical reduïda, perquè no podíem fer d’altra manera”³²².

322 A. PONS. Converses amb Frederica Montseny. Ed; Laia. Barcelona, 1977, págs. 85-86. El subrayado es nuestro y lo destacamos porque es un dato más que viene a justificar el que estudiemos exclusivamente estos años de La Revista Blanca y la aportación de F. Montseny.

“Es la época en la que, a pesar de la Dictadura, mis padres vuelven a publicar “La Revista Blanca”. Empieza a salir de nuevo, el año 1923. Poco

También es cierto que los nuevos gobernantes no debieron encontrar en ella ningún peligro como probable desencadenante de conflictividad social; una vez la CNT ha sido prácticamente desarticulada y sus locales cerrados, en realidad poco se podía hacer desde las páginas de una revista que –si bien tenía una tirada considerable– no constituía un arma suficiente que aglutinara a los descontentos, con miras a socavar el orden establecido. Y el tiempo les daría la razón: si la Dictadura cayó fue por la presión de un conjunto de fuerzas sociales, entre las que efectivamente se encontraban los sindicatos que volvían a salir a la superficie, pero *La Revista Blanca*—en cuanto tal—no, tuvo ninguna participación. Por otra parte, tampoco eran tan ilusos como para suponer que iban a jugar un papel relevante en el cambio de régimen, de modo que las alusiones claras a la Dictadura y a su negativa actuación, comienzan cuando ya está dando sus últimas bocanadas, es decir, cuando ya Primo de Rivera ha abandonado el poder y sus sucesores intentan –en vano– buscar una salida, adoptando planteamientos más “aperturistas”. Naturalmente, los momentos en que la Dictadura está en su apogeo, se reflejan en la revista por la nula atención que

tiempo después, llega la Dictadura. Pero, sin embargo, con censura y sin censura, nosotros salimos. Y, en realidad, durante este periodo, mis actividades son, sobre todo literarias porque no se podía hacer otra cosa. Es cuando escribo novelas, colaboro constantemente en *La revista Blanca* y cuando tengo una actividad sindi hace falta reducida, porque no podía ser de otra manera”

presta –so pena de dejar de existir– a los problemas concretos. Cuando el gobierno baja la guardia (hacia 1926–27) y la gente en la calle o en la prensa, comienza a manifestar su descontento, también se evidencia en el tono de sus comentarios, aunque sea a nivel abstracto y, desde luego, cuando el advenimiento de la república sea casi seguro, se definirá con mucha más claridad. Por ejemplo, así como en la primera época se preocuparon por la revisión del proceso de Montjuich, en ésta continúan haciendo campaña a favor de los presos por cuestiones sociales (con suscripciones de las que dan cuenta detallada en las páginas de la revista) y, una vez se confirma el triunfo republicano, pasan a exigir su liberación.

Por otra parte, interesa recordar que *La Revista Blanca* convive con las dos publicaciones más importantes de la época en el ámbito artístico y literario, *Revista de Occidente*, aparecida también en 1923, y *La Gaceta Literaria*, que lo hará en 1927.

Entre la primera y estas últimas existe una gran diferencia, aunque, en principio, podría pensarse que no ha lugar a la comparación: sus contenidos son distintos, su orientación también, e igualmente, el público al que se dirigen. Pero es necesario hacer hincapié en la coincidencia cronológica, dado que *La Revista Blanca* tiene un extenso apartado dedicado a cuestiones artísticas y, al mismo tiempo, desde sus páginas las críticas a las revistas de vanguardia son casi

habituales y, especialmente, a quienes se adjudican la representatividad de la intelectualidad española; los ataques, eso sí en páginas secundarias y con escasas líneas, a Ortega y Gasset y a *La Gaceta* “Funeraria” –como ellos la llaman– en la figura de su director Giménez Caballero también se dan con asiduidad.

El comentario con el que subrayan el nacimiento de *La Gaceta*, explica por sí solo el valor que le otorgan:

“El suegro del señor Urgoiti (...) acaba de echar a la calle un periódico enorme que presenta al público el más metafísico de los escritores.

En el nuevo periódico hay de todo, menos alma, menos pasión, menos idealidad. Irreprochablemente escrito, cualquier día aparecerá colgado en la cruz de algún cementerio (...). Ya verán como nadie se dará cuenta de *La Gaceta* “Funeraria”³²³.

Los nombres de Azorín, Gómez de la Serna, E. d’Ors, Maeztu y otros escritores que reciben el aplauso tanto de la crítica como de la prensa y el público burgueses, están continuamente en la picota, lo cual demuestra –pese a su alejarse de las corrientes artísticas vigentes en ese período– un reconocimiento tácito de la influencia cultural –y sus

323 Comentarios, “La Gaceta Funeraria”, La Revista Blanca, 2ª época, Suplemento, n.º 88, 15 enero 1927 pág. II.

nefastas consecuencias en opinión de *La Revista Blanca*—ejercida por el círculo de artistas e intelectuales que giraban en torno a dichas publicaciones.

“En la actual literatura española se dan casos como no se habían dado nunca. Antes tenían fama en letras hombres que cuanto salía de su pluma nos daba un conocimiento o una emoción. Ahora tienen fama en letras escritores que apenas se entienden y cuando se les comprende es porque se ha entendido una simpleza.

Tales son Ramiro de Maeztu, Eugenio d’Ors, “Azorín”, Unamuno y hasta Ortega y Gasset. Pensamientos rebuscados, jeroglíficos, metafísicos, frases secas, literatura de salón, periodismo de diccionario. Cuando echan fuera de su cacumen por la puerta de su pluma, les ha entrado antes por los ojos o se lo han imaginado para dejar boquiabiertos a los lectores”³²⁴.

El único estudio sobre esta etapa de *La Revista Blanca*, que realiza una aproximación a sus postulados estéticos y siempre desde un punto de vista muy general —pues su interés va dirigido a una de sus colecciones y no a la propia revista—, es el de Marisa Siguan Boher, *Literatura popular libertaria (1923–1938)*.

324 Comentarios, “¿Qué le dirán?”, *La Revista Blanca*, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925 pág. 5.

Este texto, en el que analiza “La Novela Ideal”, maneja una serie de datos, que hemos contrastado, y aunque a veces no son exactos, nos dan una idea bastante aproximada de su difusión y aceptación dentro del movimiento ácrata.

En esta segunda época, alcanza una tirada de unos 12.000 ejemplares, contando con numerosos suscriptores, que en muchos casos se ocupaban de su distribución, lo cual ha sido considerado clave para el éxito de la publicación.

En conjunto, afirma Siguan:

“Se dedicará ahora fundamentalmente a la divulgación cultural del ideal anarquista, a plantear una imagen de vida libre y comunitaria, sana y natural, los principios morales en que se ha de basar, los pasos que han de conducir a ella”³²⁵.

325 M. SIGUAN. Op. cit., pág. 17 Otros trabajos que se ocupan de su análisis desde otras perspectivas son: la monografía de Annalisa Corti, “La Revista Blanca i el problema catalá”, revista Recerques. 2, Historia, Economía, Cultura, Barcelona, 1972, págs. 191–208, que forma parte de un estudio más amplio sobre los contenidos de esta publicación; Pere Gabriel, *Escrips politics de Frederica Montseny*, ya citado, con un prólogo en el que narra sus antecedentes y su visión de los problemas de la sociedad, aunque el grueso del volumen está formado por la recopilación de sus artículos doctrinales aparecidos entre 1951 y 1936, incluidos los de La Revista Blanca; todavía no se ha publicado el exhaustivo trabajo de María Capdevila y Ferrán Gallego, *Index de La Revista Blanca (2ª época, 1925–1936)*, que tuvimos oportunidad de consultar durante nuestra estancia en la Fundación Figueras de Barcelona, en cuya biblioteca se encuentra la revista completa

En realidad, si el término ahora pretende indicar la existencia de variaciones en su orientación, esto no es cierto, porque los principios doctrinales que sustenta son prácticamente idénticos a los de la etapa anterior –aunque adaptándolos a la sociedad de su tiempo– e intentando eludir un cierto dogmatismo que reconocen explícitamente haber mantenido, al mismo tiempo que apuestan por la integración de los postulados naturalistas e individualistas en el pensamiento anarquista:

“Claro está que las ideas que *LA REVISTA BLANCA* va a defender serán las mismas que defendió en su primera época; pero la igualdad económica en una sociedad sin gobierno, ha sufrido, desde entonces, una evolución y un cambio que es preciso consignar al emprender de nuevo la marcha. Cuando *La Revista Blanca* dejó de publicarse, la concepción que los anarquistas teníamos de la anarquía era un tanto autoritaria y lo eran también nuestros propios actos.

Además, entonces, había muy pocos individualistas (...) y desde luego no existían vegetarianos y menos naturistas que se llamaran ácratas. Hoy, bastantes libertarios se dicen individualistas y no pocos que del régimen alimenticio y aun de las costumbres han hecho una doctrina, no hallan su marco ideal más que en la igualdad de bienes y en la desaparición de todo

gobierno”³²⁶.

En esta ocasión, es la insistencia de Federica Montseny a su padre la que permite que aparezca de nuevo, tal como recuerda ella misma:

“Se va decidir, sobretot, permi. Eli, durant tots aquells anys havia viscut en relació amb els companys, pero no volia teñir más actuacions dintre del nostre moviment. (...) si la vam reeditar va ser gràcies a mi, porque jo tenia inquietuts i ja havia escrit bastant a les hores. Amb un grup de companys várem fer una subscripció pérfer la reaparéixer, mentrejo continuaba treballant a la redacció de la “Soli”. No vaig parar fins que va tornar a sortir; dalguna manera vaig actuar de detonador”³²⁷.

Menciona a algunos de los que participaron en aquella aventura: Antonio Ojeda, fotógrafo profesional, Sánchez Rosa de Sevilla, maestro racionalista que había publicado *La Gramática del obrero* y otros libros de divulgación; Orobón

326 La Redacción, “Nuestras ideas y nuestros propósitos”, *La Revista Blanca*, 23 época, nº 1, 1 junio 1923, págs. 1, 2.

327 A. PONS. Op. cit. pág. 86.

Se decidió, sobre todo, por mí. Él, durante todos aquellos años había vivido en relación con los compañeros, pero no quería tener más actuaciones dentro de nuestro movimiento. (...) si la reeditamos fue gracias a mí, porque yo tenía inquietudes y ya había escrito bastante -entonces-. Con un grupo de compañeros hicimos una suscripción para hacerla reaparecer, mientras yo seguía trabajando en la redacción de la “Soli”. No paré hasta que volvió a salir; de alguna manera actué de detonador

Fernández, traductor de Nettlau, Felipe Aláiz, autor de Tipos españoles, Adrián del Valle, desde La Habana, dedicado a cuestiones literarias sobre todo, Germinal Esgleas, compañero de Federica y otros.

Entre los extranjeros cita a M. Nettlau, historiador del anarquismo, R. Rocker, J. Grave, Ch. Malato y

“daltres membres de la intel·lectualitat europea i americana anarquistes o simpatitzants del nostre moviment. De gent de l’Estat espanyol potser no n’havia gaire perquè era l’època de la Dictadura i molts procuraven “no mullarse”. Ho feien uns cuants...”³²⁸.

En efecto, comparada con la primera etapa, la nómina de colaboradores españoles es bastante menos brillante y éste es uno de los contrastes mayores entre ambas épocas. La práctica desvinculación de intelectuales y artistas al iniciar esta segunda andadura, explicaría la mínima representatividad de dicha publicación en el conjunto de la cultura española del momento, (tanto oficial como vanguardista) y la falta de profundidad en bastantes de sus incursiones artístico-literarias; todo ello hará que su incidencia en la vida pública sea más reducida, lo mismo que

328 Ibid., pág. 88.

“otros miembros de la intelectualidad europea y americana anarquistas o simpatizantes de nuestro movimiento. Quizás gente del Estado español no había mucho porque era la época de la Dictadura y muchos procuraban “no mojarse”. Lo hacían unos cuantos...”

su popularidad entre las clases no proletarias. Esta es una de las causas, en nuestra opinión, de la escasez de estudios sobre dicha publicación a la que coadyuvan otras dos mencionadas con anterioridad: el evidente retraimiento del anarquismo a nivel general –sólo en España es algo más que un lejano recuerdo– y la consideración de la dictadura primoriverista como una especie de transición, que no ha merecido investigaciones en profundidad hasta hace muy poco.

Estas son las razones que nos han impulsado a dedicarle un amplio espacio en nuestro trabajo: por una parte, se trata de una publicación que contiene interesantes aportaciones en el terreno del arte, pero prácticamente desconocida, y por otra, analizar los años comprendidos entre 1923 y 1929 –que a su vez coinciden con la permanencia en el gobierno de Primo de Rivera, dimitido en enero de 1930– es coherente y no supone ruptura alguna, puesto que –como ya hemos comentado– es precisamente el momento en el que los artículos de tipo literario y las cuestiones de Estética ocupan un mayor espacio en la revista que, a partir de los años treinta, se decantará por cuestiones políticas más abiertamente.

Sobre las concepciones ideológicas subyacentes a su salida de nuevo, no pretenden engañar a nadie, afirmando sin más preámbulo, en el primer número,

“Esta Revista defenderá la constitución de una

sociedad sin gobernantes y sin propietarios, estimando que el orden y el desconcierto reinante, y que, al parecer, hace necesaria la autoridad para mantener el orden, nace del injusto reparto que de los bienes naturales se ha hecho (...).

Quitemos, los anarquistas, todos los obstáculos que a la sociedad libre se oponen, que son las jerarquías económicas, políticas y religiosas, aunque todas sean hijas de la primera, y después cada individuo que piense y obre como le dé la gana, sin pretender encasillarnos dentro de una doctrina, que es decir, norma, límite, cerco; autoridad al fin (...).

Son nuestros propósitos los de todo amante de la justicia que viva en un mundo de injusticias y sobre todo que viva en España.

Perseguimos la libertad de los presos y condenados con ocasión de las luchas sociales (...).

Nos proponemos (...) esclarecer la confusión de principios que reina en el campo socialista en general, compuesto, en nuestra opinión, de comunistas, socialistas y anarquistas en sus diferentes objetivos (...). Nos proponemos, además, unir en un sólo anhelo de liberación humana, a cuantos perseguimos la constitución de una sociedad sin Poder alguno,

prescindiendo de adjetivos, sectas y de capillas.³²⁹

Similitudes y diferencias con respecto a la primera época.

Existen ciertas diferencias “formales” como para que insistamos en analizar únicamente la etapa de los años veinte: observamos un claro predominio de la letra impresa justo hasta finales de 1929; a partir de ese momento se efectúan cambios sustanciales que afectan tanto a la portada –desde 1925 llevaba imágenes alegóricas (la Libertad, la Justicia– que ahora será más directamente propagandística y algunas de las cuales son de J. Renau³³⁰, como a las páginas interiores, introduciendo en torno a 1932–33 fotografías “ejemplares”, documentos gráficos y reproducciones de cuadros.

329 La Redacción, “Nuestras ideas y nuestros propósitos”, art. cit., págs. 1–3.

330 Sería muy interesante analizar dichas portadas, especialmente las de Renau. Dado que éstas pertenecen a los años que no incluimos en nuestro trabajo, reproducimos algunas de ellas en los Apéndices, advirtiendo que aparecen en blanco y negro cuando realmente estaban realizadas utilizando el color, por lo que pierden bastante fuerza expresiva.



Julio Romero de Torres: *Nieves*

Estas novedades no significan en absoluto que su orientación crítico-artística sea distinta, como lo demuestra las obras escogidas –en la línea naturalista y figurativa– que nos dan la medida de sus postulados estéticos: los últimos “ismos” sólo captan su atención para ser rechazados. Mencionaremos algunas de estas pinturas: “Nieves”, de Julio Romero de Torres (nº243, 1 julio 1933), “El mercado del pescado de Dublín”, de Walter Osborne (nº 244, 15 julio, 1933) o “Trata de blancas”, de Joaquín Sorolla (nº 246, 15 agosto 1933); todas ellas van acompañadas de una pequeña glosa, en la que suelen aprovechar para explicitar su significado “social”.



Walter Frederick Osborne: *El mercado del pescado de Dublín*

Por ejemplo, el cuadro de Sorolla –uno de los pintores que aparecen con más frecuencia– mencionado más arriba, suscita el siguiente comentario:

“...*Trata de blancas*. Vagón sórdido de tercera en un ferrocarril obscuro. Y estas cuatro muchachas, arrancadas, con engaño, de sus pueblos, a las que la innoble celestina lleva hacia la capital, vendidas ya a cien asquerosos apetitos. Duermen ellas, tristes, (...) ignorantes, sin embargo, de la suerte infame que les espera. Creen ir a ganar su vida en Madrid o en Barcelona, de sirvientas. Es una lejana mancebía en un puerto de mar, lo que las aguarda. Allí se hundirán por siempre más sus

vidas inocentes y pobres”³³¹.



Joaquín Sorolla: *Trata de blancas*, 1895

Una vez señalada la continuidad mantenida a lo largo de sus 388 números (desde el 1 de junio de 1923 al 15 de agosto de 1956, cuyo primer artículo es muy revelador “La militarada del día 19 de julio y la revolución social en marcha”), abordaremos directamente el análisis de los 158 primeros y –tal como hicimos al referirnos a la primera época– centrándonos en los artículos relacionados con cuestiones artísticas, sin ningún afán exhaustivo, y haciendo

331 La Revista Blanca, 2ª época, nº 246, 15 agosto 1933.

hincapié en los aspectos que diferencian ambas etapas.

De entrada, advertimos que su formato continúa siendo el mismo y también su denominación, destacando el título –*LA REVISTA BLANCA*– al que sigue “publicación quincenal”, manteniendo la anterior división de “Ciencia, Sociología y Arte”.

En un principio, el sumario va igualmente en la portada, enmarcado con frases como “Lector: sea cual fuera tu condición y sexo, no dejes de leer esta revista” o “Lo que aquí veas contrario a tus opiniones, aquí mismo puedes refutarlo”, e incluso “Hay un derecho que debería ser consubstancial a la vida del hombre: el de ser libre y el ser dichoso”³³².

Tras los años de ostracismo en que habían vivido los Montseny a partir de 1905, en que desaparece *La Revista Blanca*, acaban recalando en Barcelona, alrededor de 1913, no sin antes pasar por un nuevo proceso F. Urales –esta vez por difamación– que provoca su destierro de Madrid. Transcurrirá algún tiempo hasta que se produzca su “rehabilitación”, en la que juega un papel decisivo el que vuelva a publicarse la mencionada revista, que primero se editará en Sardañola, C/ San Martín nº 3 (Barcelona) y desde noviembre de 1924, en la misma ciudad condal, calle

332 *La Revista Blanca*, 2ª época, nº 145, 1 junio 1929

Escornalbou (antes Guinardó) nº 37.

“La recuperació de la influencia en el medi llibertari y el relatiuascens ecónomic de la familia havia dañar lligaf a la reaparició de “La Revista Blanca”, en una segona época (...) animat Urales especialment per la seva filia de divuitanys Frederica Montseny”³³³.

Este es otro de los rasgos más destacados y sobre el que habremos de extendernos más adelante: toda la familia colabora asiduamente en esta empresa, pero Federica es su principal soporte, tanto por el número de artículos publicados –su firma aparece en la práctica totalidad de los ejemplares– como por la diversidad temática de los mismos: individualismo, naturismo, feminismo y –con un peso específico considerable– crítica literario/filosófica, actividad que cederá el paso a cuestiones más “urgentes” cuando se inicie la década de los 30, coincidiendo con el tono general que adopta la revista.

Las tres vertientes sobre las que gira su contenido responden efectivamente a sus intereses científicos, sociológicos y artísticos: en todos los números encontramos algún artículo de divulgación científica –fieles a su creencia

333 P. GABRIEL. Op. cit., pág. 8.

“La recuperación de la influencia en el medio libertario y el relativo ascenso económico de la familia había de ir ligado a la reaparición de “La Revista Blanca”, en una segunda época (...) animado Urales especialmente por su hija de dieciocho años Frederica Montseny”

en las posibilidades que ésta ofrece para avanzar en el camino del progreso– y cuestiones relativas al anarquismo desde distintas perspectivas: su implantación en esos momentos, su futuro, traducciones de sus máximos representantes, y problemas que siempre son polémicos: relaciones y/o diferencias con el individualismo –Nietzsche sigue centrando las discusiones al respecto–, el sindicalismo y el socialismo. Sus “dioses mayores” –como decía Álvarez Junco refiriéndose a los anarquistas en la coyuntura del cambio de siglo– siguen siendo en el aspecto doctrinario–ideológico, Kropotkin, Bakunin, Lorenzo, Malatesta, Grave, Pi y Margall, Luisa Michel –la “Virgen Roja”– algunos de los cuales, ya mayores, continúan aportando su colaboración, sin renunciar a cuanto defendieron en su juventud. En el terreno literario sucede algo muy semejante: Tolstoi, Zola, Ibsen, France, junto con los clásicos griegos son mencionados a menudo y en un tono favorable.

Entre los españoles: Gener gana puntos, I. Iglesias está bien considerado lo mismo que Dicenta y Pérez Galdós; mientras que Blasco Ibáñez y Baroja permanecen en la cuerda floja, J. Ortega y Gasset, Azorín, Maeztu, d’Ors o Gómez de la Serna son objeto de críticas despiadadas. Refiriéndose a la posibilidad de que los intelectuales deban tener opiniones propias sobre la política, escriben con sorna:

“¿Han de ser políticos esos señores? ¿No han de serlo? Que nos lo digan pronto los interesados, si no tememos morirnos de incertidumbre; pero, entre tanto, nosotros creemos que lo que importa, también, es saber si los intelectuales han de ser machos o hembras. Porque, sin sexo no se puede hacer nada...

Uno lee a Azorín y a d'Ors y a Maeztu, y si no supiéramos que llevan pantalones, no sabríamos si el autor es macho o hembra.

Ideas, ideas es lo que hace falta para ser político en el sentido de influir en la vida de los pueblos, y los intelectuales, en su mayoría, no tienen más ideas que las de vivir de sus plumas, y claro, para vivir de sus plumas, no pueden tener sexo, porque han de ir por el mundo con las ideas castradas”³³⁴.

334 Comentarios. “Escritores sin sexo”, La Revista Blanca, 23 época, n 46, 15 abril 1925, pág. 37.

Intereses temáticos

Con el fin de observar la diversidad temática de que hace acopio esta revista, reproducimos, a modo de ejemplo, el sumario del nº 224, 15 mayo 1924:

“El hombre y la tierra” (continuación): E. Reclús.

“Los problemas de la postrevolución” (VIII): L.F.

“La élite y las multitudes”: F. Montseny.

“Crónica argentina: Del ambiente ideológico”: P. Quirole.

“Efemérides del pueblo”: S. Gustavo.

“Las elecciones en Francia, en Alemania y la guerra que viene”: A. Delaville.

“Las vidas agitadas: Camoens”: G. Blas de Santillana.

“El arte literario francés”: J. Descleuze.

“El problema del amor”: Brand.

“El alma del hombre”: G. Leval.

“De la ciudad”: S. Palacio.

“El último Quijote” (novela de F. Urales)
(continuación).

“La unidad moral de la izquierda socialista”. A.

“Comentarios”

“El sindicalismo frente al momento”: A Miguel.

“Notas administrativas”.

Su preocupación cultural se refleja en la cantidad de artículos referidos a cuestiones artísticas –especialmente literarias– que se mueven en dos niveles no siempre diferenciables: uno, al hilo del cual elaboran reflexiones estéticas generales que nos dan una idea de lo que se entiende por Estética, la relación que establecen entre arte y sociedad, corrientes artísticas preferidas, etc., y otro nivel, el de la crítica a obras y autores concretos, con abundantes datos sobre sus vidas, gustos, ideas, comentarios en los que con relativa frecuencia se desbordan los límites habituales de la crítica de arte, en el sentido de que los valores propiamente artísticos pasan a un segundo plano o, en el caso de enjuiciarlos, se hace más hincapié en el plano del contenido que en el de la expresión.

Junto a las anteriores, secciones fijas como “La literatura española” a cargo de Augusto de Moncada que hasta 1927 irá alternando con “El arte literario francés”, por Jacques Descleuze, si bien la primera desaparece a partir del mencionado año, la otra continuará mientras dure la revista, aunque su periodicidad ya no sea constante; un apartado de “Lecturas” o “Libros”, firmado siempre por F. Montseny, en el que se da cuenta de las últimas novedades, relatos, novelas seriadas, y la publicación durante varios años de “Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX”, de Georges Brandés (comienza el 1 de mayo de 1929) –que la revista considera todo un acontecimiento– completan los contenidos relacionados específicamente con el ámbito artístico. La mención por nuestra parte de la obra de Brandés no es meramente anecdótica ni constituye una aportación más, a juzgar por la importancia que reviste en opinión de sus editores –*La Revista Blanca*–, dedicando numerosos artículos a darle publicidad y a comentar el esfuerzo que supone para ellos, aunque lo que destacan por encima de todo es su satisfacción.

“Se trata de una obra monumental, cuya publicación emprendemos, merced a nuestro optimismo y confiando en vivir, nosotros y *LA REVISTA BLANCA*, el tiempo necesario para darle fin (...).

Todo el pensamiento literario y filosófico del siglo XIX desfila por esta obra que podemos calificar ampliamente de

grandiosa, crítica y divulgación de las ideas artísticas y morales que alumbró al mundo un siglo de fecundidad del pensamiento. Aparte los pensadores de nuestras ideas, Georges Brandés y Pi y Margall son por nosotros los más amados. (...)

Y aquellos que sientan como libertarios el orgullo de esta obra netamente libertaria, podrán tener la satisfacción moral de que haya sido esta publicación la que ha enriquecido el acervo de la literatura en lengua hispana con la traducción de una obra universal” (192)

La mirada nostálgica al pasado del arte y del pensamiento será una constante en los postulados de la revista en su segunda etapa, fijación que si bien en el terreno ideológico puede estimarse positiva, no resulta tan clara en el de la estética, donde dicha “fidelidad” se convierte en un peligro evidente: la permanencia en una determinada poética puede conducir al inmovilismo y a la pérdida de sensibilidad para captar las nuevas formas artísticas en su auténtica dimensión.

No adelantemos opiniones que resultarán prematuras y volvamos a los contenidos de nuestra publicación. Cuenta con otras secciones, entre las que se encuentran “Las vidas agitadas”, firmada en su mayor parte por D. Abad de Santillán, valiosa desde el punto de vista artístico por cuanto aparecen en ella las biografías de Leonardo da Vinci (nº 17, 1 febrero 1924), Miguel Ángel (nº 20, 13 marzo 1924), Dante

(nº 22, 15 abril 1924), Quevedo (nº 65, 1 febrero 1926), Petrarca (nº 75, 1 julio 1926), etc. Y lo mismo sucede con la denominada “Divulgaciones históricas”, cuyo autor es M. Soriano de Numancia, que al describir la vida y la obra de diferentes figuras –preferentemente clásicas– proporciona datos interesantes respecto a sus propios criterios artísticos. Entre ellas están: “Gener, filósofo y literato” (nº 55, 1 octubre 1924); “Sófocles y sus dramas trágicos” (nº 37, 1 diciembre 1924); “Aristóteles, su vida y sus poesías” (nº 44, 15 marzo 1925); “Píndaro y sus odas literarias” (nº 61, 1 diciembre 1925); “Heródoto y su obra” (nº 85, 1 diciembre 1926). Por no hablar de los artículos dedicados a la educación y la cultura en general –que también contienen referencias de gran utilidad– como “Educación libertaria”, de Un rebelde audaz (nº 22, 15 abril 1924); “Alrededor de la cultura”, de Juan Jover (nº 9, 1 octubre 1923); “Autogobierno y educación”, de Luigi Fabbri (nº 91, 1 marzo 1927); “Estado y cultura” (I), de Rudolf Rocker (nº 141, 1 abril 1929); “El libro de la vida”, de Soledad Gustavo (nº 147, 1 julio 1929).

Con tan prolija enumeración, no pretendemos más que apuntar la complejidad que supone abordar dicho material e indicar que es imposible trabajar con todos los artículos que indirectamente hacen referencias a cuestiones artísticas, por lo tanto, sólo utilizaremos los que incluimos en el primer apartado, es decir, aquéllos que hemos clasificado como teórico/críticos dentro del campo de la Estética.

Por si fuera poco, ahora lleva a cabo una actividad editorial más intensa aún que la desarrollada en su etapa anterior: además de publicar *El luchador* semanalmente y *El mundo al día*, revista monográfica mensual, se dedican a editar novelas largas y libros fundamentales del anarquismo, algunos de los cuales fueron apareciendo por capítulos en la propia revista o reproducidos fragmentariamente, de modo que la publicidad estaba asegurada. Entre ellos, encontramos con frecuencia obras de F. Urales (*Renacer*, *Los Hijos del Amor*, *El último Quijote* o *Sembrando flores*) y de F. Montseny (*La Victoria*, *El hijo de Clara* o *La Indomable*) junto a Eliseo Reclús. *La vida de un santo justo y rebelde*, de Max Nettlau, *Los Deportados* de Charles Malato o la *Ética* de P. Kropotkin.

En 1925 comienzan a publicar *La Novela Ideal* –colección que habría de proporcionar infinitas satisfacciones a sus promotores– y de cuyo éxito no cabe la menor duda –incluso fue traducida al ruso– apareciendo cerca de seiscientos títulos hasta 1938 y en la que colaboraron los Montseny asiduamente así como gran número de las firmas habituales de la revista.

Aparecían dos novelitas por semana, que eran anunciadas previamente con un gran despliegue publicitario, en la propia *Revista Blanca* que contribuyó en gran medida a la difusión entre sus simpatizantes,

“hija predilecta, que ha sabido sostener y honrar a su

madre es *La Novela Ideal*. Empezamos a publicarla con un intento de atracción de las mujeres y de la juventud, conscientes de la labor que entre ambos núcleos debe realizarse (...). Hoy *La Novela Ideal* es casi la base, modestísima y simpática, de esta editorial levantada sobre la abnegación y el esfuerzo de todos”³³⁵.

A dicha colección se sumarán *La Novela Libre* y *La Voluntad* y un intento frustrado de publicar un periódico, *Tierra y Libertad*, proyecto para el que llegaron a contar con abundantes originales, pero que nunca pudieron llevar a feliz término.

Difusión e importancia

Los lectores proceden fundamentalmente de las clases populares y proclives al pensamiento anarquista, aunque tratan de ampliar su radio de influencia hacia otros sectores, pues entienden que sus ideales pueden ser abrazados por todos aquellos que persigan la justicia, la igualdad y la libertad, con independencia de la clase social a la que pertenezcan. Al mismo tiempo, insisten en la oportunidad de abrirse hacia diarios “avanzados” y “prensa burguesa de

335 La Revista Blanca, 23 época, nº 137, 1 febrero 1929.

vanguardia”, lo cual “armonizará nuestras posibilidades con la necesidad que hay de que esta Revista rebase lo más posible el círculo obrero y libertario”³³⁶.

Proclaman el carácter no clasista del anarquismo y justifican sus reservas frente a ciertos intelectuales –hecho que reconocen abiertamente– por el oportunismo manifiesto de estos últimos, que son los que han propiciado la ruptura, pasando a instalarse cómodamente en la sociedad burguesa.

Precisamente, refiriéndose a la falta de apoyo. que encuentran para salir adelante –aunque resarcidos por el hecho de que el Ayuntamiento de Madrid haya decidido adquirir la colección completa de la revista– escriben:

“Ello nos compensa, en parte del disgusto que nos producen las dificultades que al desarrollo de nuestras publicaciones se oponen en otras esferas y que no hayamos podido suplir con elementos españoles las firmas de Pompeyo Gener, Francisco Giner de los Ríos (...), Pedro Dorado y Rafael Urbano, Es tanta la cobardía

336 La Redacción, “Entrando en el séptimo año”, La Revista Blanca, 23 época, Suplemento, nº 145, 1 junio 1929, pág. II. Sin embargo, tanto La Novela Ideal como La Novela Libre, incluidas en un listado de publicaciones de corte similar, en el trabajo de Louis Urrutia “Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)” aparecido en el texto colectivo *L’infra littérature en Espagne au XIXe et XXe siècles*. Presses Universitaires de Grenoble, 1977, no merecen comentario alguno por parte del autor (ver, págs. 140, 141).

de nuestros intelectuales que no hemos podido encontrar sustituto al crítico literario que teníamos en Madrid, Augusto de Moncada, ausente de España”³³⁷.

La Revista Blanca, “la más universal que se publica en el mundo por los temas que trata y las firmas que los discuten”, cuenta con corresponsales literarios, artísticos y científicos en Viena, Roma, Berlín, Madrid, París, Londres, Buenos Aires..., y, ocasionalmente, les envían crónicas desde Bulgaria o Rumanía, manteniendo correspondencia e intercambios con cantidad de revistas y periódicos tanto extranjeros como españoles. Por ejemplo, en el apartado “Papel recibidlo”, de un número cualquiera encontramos los siguientes: *Hispania* (publicado, en castellano, Nueva York); *Bezvlastie*, periódico anarco-comunista (órgano de los anarquistas rusos en Argentina, publicado en ruso); *El Despertar Marítimo*, de Vigo; *L’Endehors*, de Orleans (Francia); *La liberigo*, revista mensual, órgano de los anarquistas japoneses (Tokio); *La Batalla Popular*, órgano de los estudiantes libertarios chinos, haciéndose eco asimismo de folletos como el de M. Nettleau, “Fernando Pelloutier y el sindicalismo”, o el de L. Galleani, “Contro la Guerra, contro la Pace, per la Rivoluzione Sociale”³³⁸.

Sin embargo, sus relaciones con ciertos órganos de

337 “Por la circulación de nuestra Revista”, *La Revista Blanca*, 2ª época, nº 7, 1 septiembre 1923.

338 *La Revista Blanca*, 2ª época, Suplemento, nº 94, 15 abril 1927.

difusión fueron algo conflictivas Siendo que otras publicaciones –*Vértice* por ejemplo– corrieron peor suerte, no es extraño que se mostraran indignadas por lo que consideraban un trato discriminatorio y atribuyeran el visto bueno de los censores a *La Revista Blanca* a algo más que a sus propios méritos. Sin embargo, esta última considera que la mayoría de las críticas –por supuesto infundadas– proceden de personas molestas únicamente porque no publican sus escritos y pretenden hacerles competencia desleal, valiéndose de artimañas y golpes bajos. Su respuesta a quienes les niegan el pan y la sal, es ésta:

“... nos tiene sin cuidado que se publiquen, dos, cuatro o cien revistas más o menos eclécticas y avanzadas (...). Pero lo que no debemos ni podemos tolerar (...) es que para propagar las nuevas publicaciones se desacredite a las que ya se publican.

Repetimos que no nos importa que se echen a la calle más Revistas, pero sí diremos que si en España se hubiese publicado una que se llamase neta y francamente anarquista y fuese, además, moral y seriamente libertaria, *LA REVISTA BLANCA* no hubiese tenido segunda época.

Y no la hubiese tenido porque, los que la fundamos, no somos intelectuales, o sea: ninguna herramienta nos produce tiritera. (...)

Por esto no tenemos necesidad de hacer chanchullos (..) ni de engañar a los que sienten afán por saber. En fin, no tenemos necesidad de ser intelectuales sin reunir condiciones para ello”³³⁹.

Las críticas les duelen por partir de quienes dicen estar en el mismo barco y, paradójicamente, les acusan de hacer un negocio “fabuloso” tanto con la revista como con los libros que editan: afirmación carente de cualquier base real y con la que no hacen más que repetir la historia sucedida en la primera época, aunque entonces el infundio salió de los periódicos de extrema derecha y algunos, llamados amigos, acabaron creyéndolo. Ahora, los motivos son los mismos, pero no quienes están detrás. ¿Razones?:

La principal y casi la única, es la de que nos hacemos ricos. La iniciativa de esta grandísima acusación partió de gente que, habiendo intentado, varias veces, publicar periódicos, revistas y libros, no lo ha conseguido, y, como nosotros lo hemos logrado, no obstante serles inferiores en talento y en ilustración, de ahí la enemiga que por nosotros sienten. A los dichos secundan algunos que tuvieron la desgracia de enviarnos novelas o artículos que no hemos publicado por falta de espacio o porque las cuartillas no fueron de nuestro agrado”³⁴⁰.

339 La Revista Blanca. 2ª época, nº 97, 1 junio 1927.

340 Comentarios, “Pluma y tango”, La Revista Blanca. 2ª época, nº 52, 1

Ellos mismos, explican las causas que, en su opinión, han permitido a *La Revista Blanca* seguir publicándose, sin renunciar ni un ápice a sus propósitos y sin exigencias de ningún tipo:

“Ha habido en España un cambio de procedimientos políticos sin que nosotros hayamos mentido ni ocultado nuestras ideas.

A raíz del cambio político de que hablamos, muchos ánimos se achicaron bajando la venta como consecuencia de dicho achicamiento de aquellos periódicos cuya posesión podía suponerse peligrosa.

LA REVISTA BLANCA no ha visto reducida su tirada. ¿Qué significa lo expresado? Que ni la cultura se asusta de las ideas anarquistas cuando se exponen razonadamente, ni nosotros de la censura, ni la gente que sustenta un ideal a conciencia se asusta de nada”³⁴¹.

Y celebrado el primer aniversario de la revista, consideran que el éxito se debe tanto a su amenidad como al hecho de defender un ideal –el libertario– que se estaba desviando de su auténtico camino, “saliendo al encuentro de ese sindicalismo equívoco que asomaba en algunas

julio 1925– pág. 5.

341 *La Revista. Blanca*. 2a época, Suplemento, nº 114, 15 febrero 1928, pág. I.

propagandas, congresos y conferencias”, pero sobre todo, gracias a la ayuda prestada por “la mayoría obrera intelectualizada” que ha contribuido a extender su lectura.

Como se habrá podido advertir, en esta ocasión la principal fuente de que disponemos para averiguar el grado de implantación alcanzado por *La Revista Blanca* en esta segunda época nos la proporciona ella misma, cuyos editores son conscientes del hándicap que supone no contar entre sus colaboradores con las grandes figuras que les apoyaron en su primera etapa. Dicha inquietud es palpable por la cantidad de veces que aluden a ello, lamentando la desaparición en el ámbito internacional de gente como L. Tolstoi, P. Kropotkin, E. Reclús, E. Zola u O. Mirbeau y, entre los españoles, las de F. Pi y Margall, F. Giner de los Ríos, F. Tarrida o A. Lorenzo, a quienes recuerdan en el número con el que hacen su presentación, dudando de sus posibilidades de éxito³⁴².

“Sin tanta inteligencia y sabiduría como se apagó para las letras que descubren nuevos mundos morales ¿será

342 “Nota Consoladora”, *La Revista Blanca*. 2ª época, nº 10, 15 octubre 1923 Durante el año 1928 y bien entrado 1929. F. Urales y su revista sostendrán un pulso con algunos componentes del Comité Nacional de la CNT, motivado aparentemente por un malentendido acerca de quién debía responsabilizarse del dinero recogido para los presos El asunto se complicó de tal manera que acabó degenerando en acusaciones mutuas, amenazas, llamadas al boicot de la revista que ella misma reflejará _ a lo largo de varios números. La polémica quedó zanjada con un comunicado del propio Comité Nacional, aparecido en el Suplemento del nº 142, 15 abril 1929

posible que el octavo tomo de *La Revista Blanca* y los que le puedan seguir no desmerezca de los siete que lleva publicados? Mucho tememos que no lo sea ().

¡Sabían tanto los que fueron! ¡Amaban tanto además!

Pero optimistas y esperanzados siempre, después de medir y de reconocer la pequeñez de los que han quedado ante la grandeza de los que se fueron (...) abrimos nuestra alma a la esperanza y creemos que los grandes huecos que dejaron los muertos, se llenarán, ya que no con aquel talento y aquella ilustración, con esta voluntad y esta modestia que son también un saber y una virtud”³⁴³.

¿Intelectuales y vanguardias en el anarcosindicalismo?

No, gracias

La reaparición de *La Revista Blanca* no puede desligarse del componente sindical con que ahora juega el anarquismo, es decir, los medios de que va a valerse esta

343 “Saludemos a los que fueron”, *La Revista Blanca*, 2ª época, nº 1, 1 junio 1925, págs. 3, 4.

ideología para conseguir sus propósitos liberadores pasan en estos momentos por dos frentes: el cultural –al igual que en la etapa anterior– y el trabajo dentro del sindicato –léase, la CNT–. El anarcosindicalismo se ofrece pues como una solución global a los problemas sociales,

“La amplitud del interés cultural de los anarquistas de la época está determinada por la importancia que éstos conceden a la lucha ideológica, a la pugna por lograr la concienciación de las masas, primer paso para obtener su emancipación. Conscientes del retraso cultural en que estaba sumido el país (escogerán como instrumento de lucha la edición de revistas culturales y novelas (...)). Los anarquistas entienden que la labor cultural emancipadora es una finalidad básica de los sindicatos junto a la acción directa encaminada a mejorar las condiciones de trabajo. A esta decisión responden los Ateneos Libertarios, el movimiento cultural popular que intenta impulsar la cultura del pueblo”³⁴⁴.

Esta será otra de las cuestiones que les hará desconfiar de los intelectuales metidos a sindicalistas y “politizando” una organización con reivindicaciones muy concretas, cuestionando su condición de asalariados: este sí que es un problema de “clases”.

“Así como los ideales no pueden ser de clase, porque

344 M. SIGUAN. Op. cit., págs. 11, 12.

no se proponen la mejora de una parte de la humanidad, sino de toda, así el sindicalismo ha de ser de clase necesariamente porque persigue la mejora de la clase obrera. (...)

De ahí que los intelectuales, abogados, médicos o catedráticos que (...) ingresan en las Federaciones obreras y desempeñan cargos en sus comités, son gente intrusa por sus ideas y sus propósitos; perjudican a las mismas Sociedades obreras que dicen defender. Su sitio está en los partidos socialista, ácrata o demócrata, y no en los sindicatos obreros. (...)

Los intelectuales, llámense anarquistas, socialistas, comunistas o republicanos, dentro de las Sociedades obreras, representan una inmoralidad”³⁴⁵.

Otra diferencia básica con respecto a la etapa anterior es que el distanciamiento entre el anarquismo español y los intelectuales de la época, se ha convertido en una guerra abierta, al menos por parte de los que escriben en *La Revista Blanca*. Según Urales, quienes deploran la “traición” de los intelectuales, cometen un error, pues el mismo hecho de convertirse en “traidores” (de venderse) les descalifica como tales. El problema, en su opinión, no está en el pensamiento sino en la actitud –es una cuestión ética– en el

345 “EL sindicalismo español; su desorientación” (continuación), *La Revista Blanca*, 2a época, nº 55, 1 septiembre 1925, págs. 1, 2.

uso que se hace del saber. Desde el momento en que uno pone precio a sus conocimientos abandona su independencia y entra en el campo profesional, como el que vive de cualquier otro trabajo. El auténtico intelectual, crea “de una manera inconsciente y desinteresada”, asemejándose su actitud a la del artista que también corre el riesgo de prostituirse:

“La condición de vivir de su pluma, esto es, creando ideas, narraciones, hechos fábulas, teorías, es una condición muy semejante a la del músico que siente la imagen y a la del pintor que la ve— El intelectual la concibe y la manifiesta, no en sonidos ni en colores, sino en pensamientos.

Pero tales intelectuales pueden ser divididos en dos clases. Una, los que producen para vivir.

Otra, los que producen porque una fuerza interior les obliga a ello, sin tener en cuenta los beneficios que de su obra habrán de sacar y sin proponerse sacar provecho alguno”³⁴⁶.

Los profesionales de la pluma –como Maeztu que siempre fue un “escritor a sueldo” al igual que otros muchos– se ponen conscientemente al servicio del Poder mientras los

346 F. URALES. “La supuesta traición de los supuestos intelectuales”, La Revista Blanca, 2a época, nº 115, 1 marzo 1928, págs. 580, 581.

intelectuales de verdad, son críticos por definición, jamás piensan en “agradar al poderoso”, sino que sufren persecución por sustentar opiniones contrarias al sistema, incluyendo entre ellos a quienes se niegan al sometimiento, aunque no sepan expresar sus ideas de forma adecuada.

“Como no se trata solamente de la concepción y defensa de un ideal de vida superior, sino también de la posesión de aquel ideal superior de vida, hemos de estimar intelectuales aun a los que, sin saber escribir correctamente, ni pensar cual un raciocinio sometido a la lógica de los fenómenos naturales, tienen mentalidad de intelectual, puesto que por ella son perseguidos, como los grandes renovadores de la inteligencia.

Una mentalidad que, aunque sea refleja, es también de activa oposición a los Poderes reinantes”³⁴⁷.

Los artistas que creen estar en la vanguardia, palabra con la que intentan ponerse a salvo de cualquier crítica negativa –cuando lo que denota en realidad es una carencia absoluta de talento o de ideas y un mucho de pedantería– son denostados continuamente. La reproducción de un poema, “Con el sol”, debido a Dalí, –cuya pertenencia al género humano ponen en entredicho– no ofrece ninguna duda sobre su opinión acerca del vanguardismo artístico.

347 Ibid., pág. 581.

“Pero el record de la vanguardia, como si dijéramos del poco sexo y de la mucha sandez, lo ha batido un señor catalán, director, según se maldice, de la *Gazeta de les Arts* y que firma Salvador Dalí, como podía firmar Cerdo Cagaseco”.

El poema en cuestión acaba así:

“Cuando nace sol, hago bonitos castillos
con corchos pintados de rojo.
Con plumas de colores.
Con saliva.
Con los pelos de las orejas de mi familia.
Con el vómito de los felices animalitos.
Con los hermosos marcos de los cuadros artísticos.

Con los excrementos de los cantantes,
de los bailantes, de las cabras,
de los aficionados a la grisantema,
de las bestias secas” (205).

La línea oficial de la revista está representada también por Federica Montseny, la cual considera que no basta con escribir obras “populistas” para ser un escritor de izquierdas y que la influencia de los intelectuales en el movimiento obrero –en especial su acercamiento al sindicalismo– es producto más bien de una actitud interesada que de un deseo sincero de contribuir a la emancipación de las clases trabajadoras. El arribismo se ha convertido en moneda

común entre las nuevas generaciones –que han hecho del intelectualismo un oficio deshonesto– y cuya aproximación al pueblo, salvo contadas excepciones, no tiene nada que ver con una identificación con sus ideales: son la ambición o la necesidad de promocionarse las que les impelen a ello.

“... y donde se encuentra más agudizado este mal de falta de humanidad y universalismo es entre los intelectuales españoles. (...)

La mayoría de los intelectuales de ahora y particularmente la juventud que escribe en España, no conocen ni conciben ningún ideal.

Han oído hablar de reivindicaciones y de proletariado. Han visto las formidables organizaciones obreras. Les ha parecido comprender que en ellas había falta de plumas y figuras vistosas.

Y convencidos de que las sociedades proletarias son un magnífico y pródigo campo que explotar, emprenden con entusiasmo la tarea de hacer novelas en donde hay ídolos rojos y artículos en que se habla de obrerismo”³⁴⁸.

Ante tanta confusión, prefiere la franqueza de aquellos otros convencidos de pertenecer a una casta superior –viviendo por tanto de espaldas a las preocupaciones

348 Comentarios, “El tapanarices”, La Revista Blanca, 2a época, nQ 142, 15 abril 1929, P. I.

sociales– a quienes “revolotean alrededor del sindicalismo”, convertidos al obrerismo para ir escalando puestos y, una vez lo consiguen olvidan para siempre sus aspiraciones liberadoras.

Por ello finaliza su artículo,

“...rogando –inútilmente claro está– a estos jóvenes, ungidos de amor al proletariado y dispuestos a llevarlo al... Parlamento que ya que quieren hacer novelas sociales y artículos disolventes, no pisen tanto los talones a Octavio Mirbeau, a Emilio Zola (...), ni se vacíen el cerebro para depositarlo en sus obras, convertido en bombas, pistolas, atentados y largas divagaciones filosóficas para acabar sentando la original premisa de que el proletariado es el factor que substituirá a la burguesía”³⁴⁹.

c) Planteamientos estéticos

La concepción del arte propugnada por *La Revista Blanca* en esta segunda época gira sobre dos ejes fundamentales, fácilmente reconocibles puesto que, en esencia, se

349 F. MONTSENY. “El sindicalismo y los intelectuales”, *La Revista Blanca*, 2a época, nº 5, 1 agosto 1925, pág. 12.

corresponden con aquéllos sustentados en la anterior: el arte ha de tener una proyección social –es decir, funcionar como arma concienciadora y didáctica– y en cuanto a sus características intrínsecas, la forma deberá ser clara y sencilla –de manera que facilite su comprensión– y en su contenido prevalecerán las cualidades emocionales y expresivas, lejos de cualquier planteamiento intelectualista y, mucho menos, pesimista, rechazando asimismo las desviaciones partidistas.

Su teoría del arte queda expuesta sucintamente al anunciar las intenciones con que han creado la colección de *La Novela Ideal*, que ofrecen al público

“con el propósito de interesarle, por medio del sentimiento y la emoción en las luchas para instituir una sociedad sin amos ni esclavos, sin gobernantes ni gobernados. (...) No queremos novelas rojas, ni modernistas, ni eclécticas.

Queremos novelas que expongan, bella y claramente, episodios de las vidas luchadoras en pos de una sociedad libertaria.

No queremos divagaciones literarias que llenen páginas y nada digan. Queremos ideas y sentimientos, mezclados con actos heroicos, que eleven el espíritu y fortalezcan la acción.

No queremos novelas deprimentes ni escalofriantes. Queremos novelas optimistas, que llenen de esperanza el alma; limpias, serenas, fuertes, con alguna maldición y alguna lágrima”³⁵⁰.

No encontramos un rechazo tajante de la categoría de belleza, pero cuando manejan esta noción, precisan que debe ir unida a otro tipo de valores y, si hubiera que establecer una jerarquía entre las diferentes formas que puede adoptar lo bello –encarnado en el arte, la naturaleza o el ser humano–, este último tipo ocuparía el primer lugar, seguido de la belleza natural y la artística, aunque en realidad haya una continuidad entre ellas, de tal manera que si se rompe el equilibrio, alguna sale perjudicada. Así pues, mantiene el principio de que la belleza del hombre es prioritaria ya que el arte existe gracias a él:

“Ante todo, sobre todo, la belleza del humano ser (...). Mientras haya hombres habrá obras de arte (...). El hombre es superior a la obra, puesto que la crea. Sinfonía de sonidos, de piedras o de colores, el primero la concibe (...), le da forma, vida y belleza en la maravilla de su ser, y a tal grado llega su superioridad, que casi nunca la totalidad de exteriorización corresponde a la totalidad de la concepción o de la sensación interior”³⁵¹

350 Ibid., pág. 14.

351 Gastón LEVAL, “El hombre y la obra” I, La Revista. Blanca. 2a época,

Arte/Naturaleza

El artista y su obra deben inspirarse en la naturaleza para potenciar el acercamiento entre Arte y Vida. En algunos momentos se exige que sea una reproducción fiel de los objetos que nos circundan con la intención de que sea expresión al mismo tiempo de la verdad de modo que la unión Arte/Naturaleza/Verdad vuelve a ser asumida, siendo los sentidos quienes recogen esa percepción del mundo exterior para darle forma.

“Considerado desde este punto de vista, el Arte deberá tender siempre a ser un fiel interpretador de la vida; a impedir que se mutilen o exageren irracionalmente aquellas fuentes de inspiración que deben mantener al hombre en un natural equilibrio entre sus obras y el modelo que para realizarlas haya escogido.

Así, reproduciendo plásticamente la Vida, el arte será el más fiel propagador de la verdad”³⁵².

Para demostrar la veracidad de sus argumentos, el autor

nº 14, 15 diciembre 1923, págs. 23-24.

352 Carlos CARQUES MARTI, “La suprema concepción del arte”, I, nº 20, 15 marzo 1924, pág. 14.

compara las realizaciones del pueblo griego –estéticamente refinado– cuyas obras eran perfectas en su factura y provocaban una sensación de serenidad al ser contempladas, con el arte de los pueblos cristianos, que eliminan la fe en la vida con su insistencia en el dolor y cuyas obras, faltas de luz, despiertan los sentimientos más bajos. En ellas, el artista no recoge lo que sus ojos captan y será necesario esperar hasta el Renacimiento, que al retornar a la naturalidad”, reconciliará el arte con la vida.

Según lo expuesto hasta ahora, el arte no existiría sin el hombre ni si la Naturaleza no se ofreciera en toda su amplitud como algo susceptible de experiencia estética –por sí misma– y como materia–sujeto para la creación: es la necesidad de perpetuar la belleza natural lo que impulsa el acto creador, de modo que si la materialización de ese deseo no se corresponde con el modelo que lo inspiró, el objeto es destruido:

“Y el artista, no pudiendo contener en su interior las energías que ha removido la aparición sublime (...) plasma en la blancura de la tela o en la piedra informe las figuras que inundaron de luz a sus ojos insaciables. (...)

Así diremos que la obra del artista es la concreción del proceso cósmico que antes hemos aludido: ella representa el fin, la culminación de las diversas causas que acabamos de describir: La Naturaleza sirviendo de

modelo; el espíritu del artista (...) que recoge los admirables modelos naturales y los materiales donde son interpretados los motivos de inspiración”³⁵³.

Pero un artista que se limite –como hace la mayoría– a conseguir obras de excelente factura técnica, sin más pretensión que alcanzar el aplauso del público, no conseguirá, en opinión de los libertarios, cumplir el objetivo principal que asignan al arte: remover todos los obstáculos que se oponen a la igualdad entre los individuos, Y por más perfecta que sea la obra, si no muestra la injusticia social e incita a los desposeídos a conquistar todas las bellezas que el arte le muestra pero la realidad le niega, jamás será válida desde su punto de vista.

“Nosotros, el arte, hoy, únicamente podemos concebirlo como un medio de enseñanza revolucionaria (...). Queremos decir con esto, que el artista, por más genial que sea, no debe situarse fuera de la ley común (...) y si bien el arte, ahora, es patrimonio de solamente unas cuantas individualidades privilegiadas (...) no es menos cierto que nuestra alimentación la hacemos a base de trigo y no de arte. (...)

Y nos gustaría ver al artista, abandonando un momento el cincel por la pluma del escritor, defender con energía el derecho del pueblo a semejarse a los

dioses que salen artísticamente perfectos de sus manos”³⁵⁴.

En efecto, están a favor de un arte colectivo y no elitista, que es el que potencian los artistas inmersos en sus problemas estéticos, dejando para otros la penosa tarea de cambiar las estructuras sociales. El creador ha de tener horizontes más amplios que el de materializar sus ideas innovadoras en el ámbito artístico y ello lo conseguiría si decidiera mezclarse con sus semejantes. Para tranquilizar su conciencia, no basta con que se dedique a reproducir con mayor o menor exactitud la Naturaleza, ésta –cuya belleza podemos experimentar más intensamente en contacto directo con ella– también puede presentarse idealizada, mostrando sólo aquello que place a los sentidos.

“Grandes consecuencias sociales se derivarían, sin ninguna duda, de la incorporación de estos obradores de cierta estética a las plebeyas actividades utilitarias, por cuanto el espíritu de justicia saldría ganando con el conocimiento exacto, por el artista, del sentir inquieto de las capas laboriosas descontentas de su suerte.

A nosotros, que queremos la Revolución con todas sus lógicas consecuencias, y, entre éstas, la contribución de cada uno a la producción esencial, poco nos preocupa la

354 Pierre QUIROULE, “Nuestro concepto de arte”, La Revista Blanca. 2a época, n2 32, 15 septiembre 1924, págs. 21–23.

obra artística que se limite a ser, sencillamente, fiel fotografía de la naturaleza para adorno de salones”³⁵⁵.

Vanguardismo versus vanguardia moral

Así pues, siguen apostando por un arte vitalista y por la unidad armónica entre sentimiento y razón, a través de la Naturaleza y éste es el criterio fundamental para valorar una obra positiva o negativamente, junto al hecho de que contenga una dimensión ética. En consecuencia, la auténtica vanguardia no la constituyen los diletantes –quienes únicamente se preocupan de cuestiones estilísticas– los cuales tienen a gala escribir “frases vacías de toda idea”, sino aquellos literatos que están en la vanguardia moral –los primeros en comprender la necesidad de transformar la sociedad– pero sin ningún afán redentorista:

“Hay ahora, como hubo antaño, como habrá siempre, una vanguardia moral. Una vanguardia que la constituyen los que se ponen espontánea y naturalmente a la cabeza de las ideas, los problemas y las inquietudes del mundo (...).

Sienten en sí mismos la creación de la Naturaleza, continuamente fecunda y siempre poderosa (...). En ellos el arte, la literatura, no son más o son nada menos que los medios estéticos de expresar los anhelos (...) del corazón y del pensamiento.

Esta es la vanguardia moral, la verdadera. Y con ella ¿qué tienen que ver el vanguardismo literario (...) y esta juventud intelectual española de sexo indefinido?”³⁵⁶.

El permanente afán de originalidad que constatan en los nuevos ismos literarios –caracterizados por su ininteligibilidad– incapaces de llegar a captar el interés de las masas, es producto, en gran medida, del elemento narcisista predominante en la personalidad de los escritores que comienzan. Este hecho es denunciado por el crítico de “El arte literario francés” en uno de sus comentarios, observando que algo ha tenido que ver en ello el individualismo nietzscheano, entendido éste de manera muy peculiar.

“Un individualismo descoyuntado y pervertido, al traerlo al terreno posibilista de la literatura actual. En particular, véase en el narcisismo la mano pecadora de Federico Nietzsche, (...).

356 F. MONTSENY, “Vanguardismo literario y vanguardismo moral”, La Revista Blanca, 2a época, nº 147, 1 julio 1929, págs. 75, 76.

Los narcisistas son jóvenes. Los apóstoles del narcisismo se llaman, entre otros, Paul Morand, Jean Cocteau (...).

Porque el narcisismo es el culto de la egolatría, la adoración personal (...).

Enamorados de su belleza, escriben para mirarse en el espejo de sus libros”³⁵⁷.

Entre las nuevas tendencias artísticas es el futurismo, en opinión de Federica Montseny, el que mejor encarna ese deseo –en principio legítimo– de ser originales a cualquier precio, porque supone una apertura hacia formas estilísticas superadoras del pasado, que dieron sus frutos en las grandes realizaciones del arte griego y renacentista. Nada que oponer, pues, a la búsqueda de la belleza en lugares distintos a los que caracterizaron la armonía clásica, ya que adoptando fórmulas que rompen con las normas establecidas, se están poniendo las bases para una revolución de mayor envergadura, aunque, “introducir en el arte todas las ideas modernas y disolventes” sólo puede hacerlo “un gran artista”. Sin embargo, una vez expuestas las posibilidades del futurismo, descubre que éste,

“... no es más que una salpicadura del anarquismo en

357 Jacques DESCLEUZE, “El arte literario francés”, La Revista Blanca. 2a época, n2 4, 15 julio 1923, pág. 3.

sus diferentes manifestaciones, pero sin la responsabilidad moral y el sacrificio generoso que necesita la anarquía.

Alrededor del futurismo se agrupa la intelectualidad joven, incapaz, por esta cobardía moral que lo invade todo, de agruparse alrededor del anarquismo, idealidad plena y completa, aunque peligrosa. (...)

La anarquía es un ideal de abnegación y de universalismo (...). El anarquismo requiere un renunciamiento absoluto de todo privilegio (...). El futurismo es una idealidad cómoda, de moda y de costumbres muy siglo veinte”³⁵⁸.

No menos grave es la enfermedad del “pirandellismo”, la cual está causando estragos mayores que el propio dadaísmo: si Pirandello ya resulta incomprensible, “más con algún destello de genio”, sus imitadores elevan a categoría estética la vaciedad más absoluta.

¿Y qué decir de la “filoxera d’annunziana”, plaga que amenaza con extenderse por nuestro país, después de haber destrozado la literatura italiana? El crítico se siente tentado de sacar a relucir el militarismo y el elemento fascistoide existentes en d’Annunzio, pero comprende que

358 F. MONTSENY, “El futurismo”, La Revista Blanca. 2a época, n2 1, 1 junio 1923, pág. 9.

esto desvirtuaría el análisis objetivo de su obra literaria que –si tiempo ha contuvo algo valioso– actualmente es pura sonoridad, “una bella forma concentrada en el vacío”. Su conclusión es la siguiente:

“Su mérito principal o el único, es la forma literaria con que reviste los insulsos maniqués de sus no-ideas.

El estilo d’annunziano es realmente deslumbrador, todo fosforescencias, oropeles, fuegos de artificio (...). ¡Escribir, escribir y no decir nada! Esto es ciertamente el colmo del arte por el arte. ¡Pero es un arte de charlatanes!”³⁵⁹.

Si sus críticas van dirigidas a diagnosticar estas “enfermedades” literarias –narcisismo, futurismo, pirandellismo, etc.– es porque permanecen fieles a sus postulados iniciales: de cualquier obra de arte ha de desprenderse un “mensaje” social que, a su vez, apunte hacia la futura sociedad anarquista, es decir, rechazar el estado de cosas existente, contemplando la posibilidad de un porvenir distinto y mejor.

Entonces, no es tanto el estilo lo que les importa –aunque de nuevo se inclinen hacia el realismo– como el que detrás de una determinada poética exista o no un “ideal”.

359 Luigi ALBERTI (desde Roma), “La filoxera d’annunziana”, La Revista Blanca, 2a época, nº 76, 15 julio 1926, págs. 112, 113.

Arte popular, no proletario

Encontramos reivindicado igualmente, otro principio básico de la estética anarquista y de *La Revista Blanca* en su primera etapa: el arte debe ser popular y una de las condiciones indispensables para ello, es que abandone su encierro en palacios y museos para reintegrarse al entorno. La querencia que sienten los artistas por esos lugares “sagrados”, revela su falta de libertad, así como, la necesidad de que sean los críticos y especialistas quienes celebren su talento, es una muestra de servilismo. Si fueran realmente independientes, destruirían casi todas las obras que cuelgan mudas de las paredes, saldrían al aire libre e instalarían la estética en la vida cotidiana, dedicándose a realizar creaciones más urgentes:

“¡Ah! si los pintores y los escultores fuesen libres, no tendrían necesidad de encerrarse en los salones. Tendrían que reconstruir nuestras ciudades, demoliendo primeramente esos innobles cubos de piedra donde se han amontonado los seres humanos en una horrorosa promiscuidad (...). Quemarían todas esas barracas de los misérrimos tiempos en un inmenso y

delicioso fuego, y me imagino que, en el museo de las obras que se conservan, no dejarían gran cosa de las pretendidas obras de arte de nuestros días”³⁶⁰.

La sociedad de clases es la principal responsable de la división en el seno del propio arte y con su abolición no sólo desaparecerá la distinción entre arte popular y arte elitista –pasando este último a constituir la totalidad del mismo– sino que cualquier actividad podrá considerarse artística. Mientras tanto, habrá que contentarse con afirmar la existencia de dicha condición en ciertas manifestaciones creativas espontáneas que –no debiendo nada a las instituciones o a los burócratas de turno– son producto de una auténtica libertad, al contrario de lo que sucede con el artista profesional, el cual ha de responder a exigencias y presiones de todo tipo, especialmente económicas:

“En nuestros tiempos de celosos monopolios (...) en ocasiones de entusiasmo público, se ven obras realmente bellas nacer de un movimiento de arranque popular (...). Tal concierto improvisado, tal escena de teatro representada en un arranque de fraternidad, deja recuerdos imborrables, (...).

En nuestra sociedad, estando dividida en clases enemigas, el arte ha llegado a ser necesariamente falso,

360 Eliseo RECLUS, “El arte y el pueblo”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 69, 1 abril 1926, pág. 57.

puesto que participa de los intereses hostiles (...). Por otra parte, el dinero que los artistas han de procurarse ante todo, vicia lo que queda de arte en los unos y en los otros; en sus obras, la sinceridad y la naturalidad debe ceder el sitio a la habilidad...”³⁶¹.

Apuntando en esa misma dirección, es saludada con entusiasmo la iniciativa de un grupo de artistas que bajo el lema “sin jefes, ni sub jefes, sin crítica oficial ni oficiosa, por el arte libre”, ha decidido prescindir del museo y montar una exposición en los bulevares parisinos, donde sus obras pueden cumplir una función social –inquietar o estremecer al espectador– situándose junto al pueblo. Sin embargo, la muestra en sí misma, resulta decepcionante, porque el articulista sólo ha visto “colores vivos, suaves tonalidades, puestas de sol melancólicas” y, sobre todo, “mujeres en mil poses diferentes”. Todo ello muy bello, pero no han pintado la realidad –tal vez porque no la quieren ver– la miseria y la injusticia que palpitan en la calle: vagabundos, obreros perseguidos por la policía, mujeres durmiendo bajo los soportales... no aparecen por ninguna parte:

“No saben nada, no han visto nada de la vida que hormiguea y bulle (...) en la que la sociedad descarga su ira y su odio de una manera implacable y vengativa.

Tenéis que reconocerlo, artistas. (...) El carácter del

361 Ibid., págs, 57-58.

siglo, su tragedia será, por mucho que se oculte y se soslaye, la lucha social que hay entablada cara a cara, hace cinco lustros, entre el capital y el trabajo (...).

Fuera de esto, o al lado de esto, todo lo que se haga tendrá un valor limitado, estrecho o mezquino”³⁶².

No obstante, puesto que desean un arte único aunque por supuesto “exprese las aspiraciones de la clase obrera”, están en contra de la creación de una literatura proletaria, para oponerla a la literatura burguesa. Si entienden el anarquismo como un ideal que está más allá de la lucha de clases, es lógico que su concepción de arte pretenda incluir todas las producciones, pues ello significaría que se han suprimido las diferencias entre los hombres. El hándicap con el que parten los escritores obreros para participar en dicha tarea, es su escasa preparación intelectual, lo cual hace que la expresión de sus ideas –la forma en la obra– deje mucho que desear; sin embargo, el fondo, que junto con aquélla constituye una unidad, está al alcance de todos:

“La literatura de origen proletario carece, forzosamente, de forma, de belleza, de estilo.

Por antítesis, la literatura proletaria vino sin duda a levantarse frente a la burguesa; (...). Como revulsivo,

362 José MARTIN, “El arte en la calle”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 100, 15 julio 1927, pág. X.

como réplica, como venganza, no está mal (...). Pero no deseo el nacimiento de una literatura proletaria, pretendiendo la anulación de la literatura restante (...). Por el contrario, quisiera la supresión de esa doble clasificación de la literatura, que diese lugar al nacimiento de una literatura única, que supiera levantar el vuelo por encima de esas rivalidades (...) que buscan una bifurcación estéril”³⁶³.

A vueltas con el realismo y la cuestión social.

Si bien todos los colaboradores de *La Revista Blanca* coinciden en afirmar la función social del arte, las opiniones respecto a las posibilidades del realismo para asumir dicha función, no son unánimes. En general, advierten un “decaimiento espiritual” en la época, achacable, más que nada, al hecho de que el arte ha dejado de ser una fuerza revolucionaria tal como lo fue en otros tiempos, y la causa principal de ello es la “derrota total de la literatura”.

Los novelistas actuales, parecen más bien “gacetilleros”, empeñados en narrar trivialidades, cuando tendrían que

363 F. BARTHE, “Autodidácticos y academistas. Literatura de frac y literatura de blusa”, *La Revista Blanca*, 2a época, nº 151, 1 noviembre 1928, pág. 515

comportarse como “videntes”: no limitarse a describir lo que sucede sino indicar cómo debería ser, misión que no cumplen ni el realismo ni el utopismo.

“La realidad se vive, no es menester leerla; la utopía, como tal, es quimérica y sobre quimeras no se puede ni se debe fundamentar nada”.

Existe una zona intermedia que la novela debe iluminar, “ha de ser futurista”, pero de un “futurismo al alcance de la mano”³⁶⁴. Es una, interpretación, un tanto rudimentaria del futurismo lo que nos ofrece el articulista, según el cual, ese mundo futuro al que necesariamente debe apuntar la novela, tendrá que dejar la puerta abierta a la esperanza, comprometiéndose el autor a reflejar la cuestión social –suponerle neutral es completamente estúpido– pues no hablar de ésta, implica cobardía o mediocridad. Siguen fieles, pues, a sus postulados de un arte socialmente útil:

“El novelista no olvidará al hacer sus creaciones, que hay una parte de la humanidad oprimida y avasallada (...), no ocultará que (...) gran parte del género humano come poco y mal, no callará que hay códigos absurdos que sojuzgan las conciencias (...). Si, de la cuestión social ha de hablar el novelista, asunto pródigo, filón inagotable, ahí es donde está el arte escondido porque es

364 José MARTIN. Estudios, “La novela”, La Revista Blanca. 2a época, nº 48, 15 mayo 1925, pág. 29.

donde convergen en negro turbión todas las pasiones del hombre”³⁶⁵.

El valor revolucionario de un artista reside precisamente en el aliento liberador que la lectura de su obra producirá, y esto no significa en absoluto restringir el campo de su inspiración, sino abrirlo al máximo. Sin embargo, la negación del realismo como poética susceptible de realizar una labor crítica respecto a la sociedad existente, es contestada por otro colaborador de la revista, para el que es imprescindible –si queremos que la novela “llegue a nosotros como un soplo debida y de rebelión”– que sea realista la emoción suscitada por las obras de Zola –frente al intelectualismo de un Anatole France– constituye una prueba más que suficiente de los valores del realismo.

“¿Hay algo más hermoso que la obra de Zola? Zola es brutal en su realismo, pero sus obras (...) producen siempre un tumulto de sensaciones, de sentimientos que nos conducen siempre a la protesta, a la indignación (...). Anatole France, cerebral, forjador inteligente, más filósofo que Zola (...), será borrado en la posteridad más pronto que el autor de *Trabajo*. Y es que Zola es más realista que France”³⁶⁶.

365 Ibid., pág. 50.

366 F. CARO CRESPO, “Juicios sobre la novela”, La Revista Blanca, 2a época, nº 65, 1 febrero 1926, pág. 26.

Por otra parte, considera que el rechazo de la novela utópica, sin más, es excesivo, pues obras “utopistas” –como las de Julio Verne– en un día no muy lejano se convertirán en realistas; aunque lo más importante, en su opinión, no es utilizar una u otra denominación, sino observar lo que hay en el fondo de cualquier arte: escultura, pintura y música también han de reflejar la vida y las aspiraciones de la humanidad, de modo que los criterios de contenido prevalecen, una vez más, sobre los formales:

“La forma huele a aristocracia, a burguesía, a gente mal educada que todos los vicios cubre con ella. Hay que buscar el fondo de toda obra, el corazón de cada obra. Es ahí donde palpita la vida, donde surgen las rebeliones. Si no existe esto, no existe nada.

¿Cómo ha de ser la novela? Ya lo he dicho. Debe ser de todas las formas, de todas las maneras. Sólo hemos de procurar que no olvide la cruel realidad y que no pierda de vista el porvenir...”³⁶⁷.

Refiriéndose precisamente a los dos escritores mencionados más arriba, Federica Montseny insiste en las diferencias entre ambos –decantándose por Zola– pese a reconocer la superioridad literaria de France. Este último fue un escritor de “élite”, profundo, pero inaccesible a los humildes por ser demasiado intelectual, demasiado frío,

367 Ibid., págs. 26, 27.

mientras Zola supo captar el interés de las masas porque –aún siendo un escritor menor– “sabía cautivar, apasionar (...) el alma pródiga y tremenda de las multitudes”. Y se plantea la cuestión en los siguientes términos: ¿qué tiene más valor?, es decir, ¿qué es más útil para la vida y decisivo para el porvenir? ¿hacer pensar a los pensadores o hacer rebelarse a los esclavos?

Aun ciñéndose a esta pregunta –y dando la razón a la sabiduría popular– no queda claro el fracaso de France entre la gente, pues éste también defendió –por ejemplo, en el caso Dreyfus– la causa de la justicia. En el país vecino el divorcio entre la élite y el pueblo es siempre accidental y, en lo que atañe a France, se produce más bien por su carencia de “ideas determinadas de reivindicación y de dignificación general”, razón por la cual no ayuda a las multitudes,

“ni a sacudir el yugo de lo pretérito ni a preparar lo futuro, por cuanto él, para el mañana, no tiene ningún proyecto ni ningún ideal. Y en este presente que se necesita aprovechar, los esclavos no tienen tiempo para pensar profunda y depuradamente, sino para rebelarse. Quédanle a Anatole sólo los sabios, los intelectuales o los desocupados con espiritualidad”³⁶⁸.

368 F. MONTSENY, “La élite y las multitudes”, La Revista Blanca. 2a época, na 24, 15 mayo 1924, pág. 8.

Y en la presentación de ese proyecto para el porvenir, el pesimismo también queda descartado, dudando, por tanto, de las cualidades de una obra ensimismada en ahondar la herida del sufrimiento. Llevado hasta sus últimas consecuencias, el realismo de Zola se transforma en nihilismo, al no contener una propuesta positiva que convierta el retrato del dolor humano en un triunfo de la Vida sobre la Muerte. Dicho pesimismo es consecuencia, entre otras cosas, del afán de originalidad que ha invadido a la gente nueva, y las obras literarias que no dan ese paso, consistente en impulsar la renovación de la humanidad con ideas liberadoras, son estériles: se quedan en la mera denuncia, pues la literaturano puede estar llena de “sombras, llagas y tragedias” que son “rémora del cristianismo” si no apostar por un futuro mejor.

“El realismo de Zola y el desmenuzamiento prodigioso y admirable de los grandes literatos rusos, que recogían la vida, cruel, helada y espinosa como ahora es, causó estragos en la literatura. Digo estragos porque, llevados los que tras ellos vinieron, del acostumbrado afán de originalidad, superaron exageradamente las tendencias y donde había vida cruda pusieron ya desolación.

Y esto no ha de ser, (...) y precisa que se revise la literatura; que en ella triunfen las tendencias vitales (...) que se imponga la elevada moral de la Naturaleza sobre las monstruosidades sociales y humanas, que en ella

haya un valor informativo (...) una gran confianza en el mañana.

Porque la literatura es un factor, y de los más importantes, que intervienen en la liberación y regeneración universales”³⁶⁹.

Si nos centramos en el ámbito literario español, puede decirse que el teatro social dejó de existir con la muerte de Dicenta y Galdós y, sin embargo, todo el mundo –público y crítica– está empeñado en descubrir la “cuestión social” en cuantas obras teatrales aparecen sobre los escenarios. Esta obsesión –común a todos los países– no responde más que al deseo de hacer pasar por buenas, obras que realmente no lo son, pues no basta para ser consideradas como tales con describir situaciones injustas, sino sacar a la luz las causas que las producen: lo demás, es mera palabrería.

Eso no significa que España carezca de literatos valiosos, o haya quedado atrás en la evolución del pensamiento. La literatura española ofrece buenas muestras –tanto entre los novelistas como entre los dramaturgos– “de tendencia izquierdista”. Desde tal perspectiva –única que merece interés para el autor encargado de la sección “La literatura española”– cabría diferenciar dos vertientes: la analítica y la impresionista, representada la primera por Galdós y Baroja

369 F. MONTSENY, “El pesimismo en la literatura”, La Revista Blanca. 2a época, nº 21, 1 abril 1924, pág. 6.

y la segunda por Dicenta –literatos todos ellos que permanecen vigentes– y, con un valor similar pero sin haber creado escuela, Blasco Ibáñez y Benavente. Las dos tendencias mencionadas, poseen una misma afinidad ideológica, pero les diferencia la psicología de sus autores que –pese a no ser explicitada en la obra– es la que les confiere un carácter singular.

“En resumen y personificando en Galdós, Pío Baroja y Dicenta los susodichos nervios iniciales de la literatura española, Galdós y Pío Baroja son más profundos, más fuertes literariamente, pero en cambio, Dicenta es más entusiasta y más humano. (...)

Por otra parte, si bien existen algunos novelistas y dramaturgos que dan un sabor rebelde a sus obras, no hacen más que continuar las tendencias de los que he citado y que creo bastan para convencernos de que España merecería mejores atenciones de las que obtiene, ya que en ella penetraron con gran profusión, las ideas modernas, que chocan con una serie de factores retrógrados ajenos a la educación moral del intelecto humano”³⁷⁰.

Otros autores, partiendo del reconocimiento de la decadencia general del teatro –los escritores noveles no

370 Augusto de MONCADA, “La literatura española”, La Revista Blanca, 2a época, nº 5, 1 julio 1925, págs. 14, 15.

tienen nada que ofrecer– admiten que puede influir en ello la competencia del cine –arte que irrumpe con fuerza– o la del teatro ligero, pero las razones de fondo estriban en que ya no es un arte que exprese las pasiones comunes a la humanidad: el amor, los celos y el espíritu de justicia. Todos los hombres pueden verse reflejados en el Juan José de Dicenta, el Hamlet de Shakespeare, o el personaje principal de Un enemigo del pueblo de Ibsen.

“Estas obras no morirán nunca; serán más jóvenes cuantos más días les pasen”. Sin embargo, el humorismo de Arniches o el teatro costumbrista de un Muñoz Seca o de los Álvarez Quintero es “fugaz, anodino, sin brizna”.

La crisis del panorama teatral español es un síntoma de la que vive la sociedad capitalista, la cual únicamente busca el divertimento y obliga al artista a producir obras mediocres.

“Con las costumbres y sus modismos, se ríe; con las pasiones y sus consecuencias, se piensa. El teatro que hace pensar avergüenza al que lleva aviesa vereda y le inspira deseos de enmienda; al pueblo le hace pensar en la justicia y que haga porque sea igual para todos. (...)”

La crisis actual del teatro es la decadencia de la sociedad burguesa que (...) ha sometido de tal manera con su yugo férreo a los hombres, que no hay uno sólo que disponga de la necesaria libertad para reproducir sus sentires artísticos. Y un artista sometido es un artista

a medias, medianías, por lo tanto, han de ser sus obras”³⁷¹.

Anarquismo individualista y/o solidario

La dicotomía entre anarquismo individualista y solidario, zanjada en la primera época de *La Revista Blanca* a favor del segundo –con el consiguiente alejamiento de intelectuales y artistas de los planteamientos ácratas– es planteada esta ocasión, desde una óptica distinta.

Para generar un pensamiento auténticamente revolucionario, hay que ir contra corriente –huir de cualquier gregarismo– y eso sólo lo pueden conseguir hombres cuya independencia intelectual esté fuera de toda duda. El siglo XIX, afirma Federica Montseny –frente a Gorki que no cree en la posibilidad de su existencia– fue pródigo en personalidades independientes. Ibsen, sin ir más lejos, era un “individualista solitario” al que hubiera disgustado profundamente la parafernalia montada en torno a su centenario, cuya conmemoración oficial por parte de la gente “bien” es una muestra evidente de su desconocimiento y de que ya no se le teme. Estudiando su figura junto

371 José MARTIN, Estudios. “El teatro”. *La Revista Blanca*, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925, pág. 52.

a la de Lenin, resultan totalmente opuestos, porque el primero se pone voluntariamente contra el conjunto –es la negación del mesianismo– mientras el segundo se siente llamado a dirigir a las masas, para él, las individualidades no existen.

El problema es que los hombres independientes constituyen un escollo insalvable, incluso para los fines de una revolución, en la que la multitud actúa muchas veces ciegamente, sin pensar, obedeciendo los dictados del salvador de turno y cuyo triunfo depende, en última instancia, de las cualidades del timonel.

“Cuando el mundo responda a la visión ibseniana, las revoluciones desaparecerán (...).

Un mundo de hombres ibsenianos es una Humanidad compuesta de humanos, (...) un mundo de hombres independientes, de individuos desplazados del conjunto (...) con una vida particular y una idea particular, un mundo de células asociadas entre si, no un bloque empujado hacia cualquier fin por la fuerza motriz del hombre de cualquier momento. Y un mundo así contemplará las revoluciones con el mismo horror con que hoy empiezan a mirarse las guerras”³⁷².

372 F. MONTSSENT, “Ibsen y Lenin” II, La Revista Blanca, 23 época, nº 2, 119, 1 mayo 1928, pág. 709.

Estas personalidades individuales, adoptan posiciones extemporáneas, son hombres desplazados, “flores adelantadas a la primavera del mundo”, plantas exóticas que mueren por falta de ambiente. Constituyen lo que Federica Montseny denomina hombre-cumbre, frente al hombre medio, el cual intenta reducir al anterior a la medida común; pese a la oposición de dichas “almas medias” aquéllos consiguen abrirse paso y dejan un legado a la humanidad que nadie puede negar: ahí están los nombres de Miguel Ángel, Cervantes, Beethoven, “solitarios por esencia y excelencia” o los de Cristo, Sócrates, Bruno o Servet, sacrificados, no tanto por su independencia de criterio sino por algo que los mediocres no pueden soportar: por intentar que el mundo se pusiera a su altura con lo que, en definitiva, está aceptando la existencia del genio, en términos que se apresura a aclarar. Estos hombres –en cierto modo sobrehumanos– no son superiores al resto, aunque su condición de adelantados les convierta en incómodos y, por tanto, la incompreensión reine a su alrededor. Todo ello, les hace destacar sobre el conjunto, pero, puntualiza Federica Montseny:

“Al decir sobre el conjunto no indico una desigualdad natural, de la que podría arrancar una base de desigualdades políticas y económicas. Digo sobre el conjunto, porque sobre el conjunto está colocada toda aspiración, toda concepción particular que se adelante a las aspiraciones y a las concepciones generales. No es

una desigualdad: es una diferencia, que hasta ahora ha significado la muerte airada del hombre que recibió en la cuna el beso de luz de la predestinación”³⁷³.

Cuando las ideas del hombre–cumbre cuajan, dan lugar a la aparición de diversos movimientos artísticos y/o sociales, que dejan atrás las conquistas de sus predecesores: el romanticismo fue superado por el realismo y éste, a su vez, debe dejar paso a nuevas ideas, casi siempre mal recibidas por la mayoría. Actualmente, se vive un período transitorio –difícil por su complejidad– que trata de enlazar el conjunto y el individuo, el idealismo romántico y el idealismo ibseniano. Estableciendo una analogía entre la vida y una representación teatral, puede decirse que:

“El período romántico es el período de las multitudes. Actuaba de actor en el teatro humano la abstracción multitud. El simbolismo. inaugurado y culminado en Ibsen, arrojó sobre la escena un personaje nuevo, sugestivo y raro: el Hombre. (...) Nosotros estamos en el entreacto de una gran obra (...).

En este entreacto (...) debemos buscar el personaje intermedio, el del momento, el puente salvador entre el conjunto y el individuo (...).

373 Ibid. IV, nº 121, 1 junio 1928, pág. 772.

¿Y dónde encontraremos a nuestro personaje? (...).

Basta de metáforas: el tipo transitorio director del momento (...) ha de ser un hombre de multitudes que dirija las multitudes no hacia una meta por él impuesta, sino a la conquista de sí mismas, (...) que les muestre el ideal y les deje la libertad de adaptarlo a sus aspiraciones y necesidades sucesivas”³⁷⁴.

Al hilo de estas reflexiones, se reproduce la vieja polémica entre nietzscheísmo y tolstoísmo con motivo de la celebración del centenario de Tolstoi.

Dichas conmemoraciones –como comentábamos a propósito de Ibsen– suelen tener un carácter de integración póstuma, pues el peligro latente que representa un pensamiento revolucionario, desaparece al dejar de existir su portavoz y, es entonces cuando las mediocridades de la época corren prestas a ensalzar sus virtudes, “por eso, cuando muere un genio, todos los innumerables enemigos que agrupó son los que mejor entonan los cantos y las alabanzas” y, cuantos más años pasan, aumenta el derroche de adjetivos favorables y, cuanto más indómito fue el personaje, “mayor el estruendo y el comercio alrededor de su nombre”.

Algo semejante está sucediendo con Tolstoi –dejando

374 Ibid., pág. 773

entre paréntesis su obra literaria que Federica Montseny no considera genial pero sí inteligente– cuya doctrina social es la que ha hecho furor entre los exégetas, descafeinando hasta límites increíbles al fundador del anarquismo cristiano, para sustituir a este revolucionario pacífico por un “Tolstoi amanerado, para uso y usufructo de damas de la Beneficencia y clérigos socialistas”.

No les ha bastado con otras reconversiones –travestir a Haendel y Beethoven de músicos de Iglesia, oficializar a Ibsen, aburguesar el romanticismo, etc.– también tenían que tergiversar las ideas renovadoras; por ello, es necesario retomar opiniones más fiables como la de Kropotkin –que por cierto desconfiaba tanto de Tolstoi como de Stirner o Nietzsche– y rescatar cuanto hubo de valioso en estos hombres, cuya influencia fue enriquecedora para el anarquismo, aunque no siempre se correspondiera con resultados positivos.

El tolstoísmo, en concreto, hizo bastante daño a las ideas anarquistas, sirviendo como una especie de opio o “adormidera social”, pero en la pugna entre anarquismo solidario e individualista, no cabe otorgar a ninguno el papel de vencedor.

“Si Nietzsche y Stirner produjeron una crisis de egolatría, una relajación del sentimiento solidario, una exacerbación del egoísmo individual, Tolstoi produjo una disminución de impulso, un descenso en la energía

combativa, y una crisis de la acción militante contra los poderes constituidos y las clases usufructuadoras de la dirección social”³⁷⁵.

Estos dos polos extremos de la vanguardia social pueden constituir el germen de una nueva moral si se consigue unir la noción de superhombre nietzscheana al ideal de justicia y la de Stirner con el sentimiento de solidaridad, para entrelazarlas con la teoría de la no violencia tolstoiana, “buscando el equilibrio entre la acción social y la acción individual, entre Tolstoy, el nuevo cristiano, y Nietzsche el Anticristo”.

Recapitulación

A modo de recapitulación podríamos decir que la reflexión en torno al arte de los colaboradores de *La Revista Blanca*

375 F. MONTSENT, “Tolstoy y Nietzsche”, *La Revista Blanca*, 2ª época, nº 129, 1 octubre 1928, pág. 234.

muy rara vez se sitúa en el terreno estrictamente teórico, en el sentido de que apenas elaboran una Filosofía del arte o una Estética sino que suelen moverse en el ámbito estético/crítico, descendiendo inmediatamente hacia los problemas concretos: comentarios de obras literarias, corrientes artísticas o autores determinados.

No obstante, aparece un intento protagonizado por Federica Montseny, tratando de especificar en qué consiste la “estética” identificándola –ya que es indefinible– con la “sensación de belleza”, “lo bello es lo que más sensación de belleza da”, de modo que dicha sensación es producto del agrado que experimenta el receptor, lo cual le lleva a deducir que “la belleza existe fuera del orden material, o mejor dicho, no moral”.

En definitiva, la belleza de las cosas y de las personas no depende de la existencia en ellas de una serie de cualidades objetivas, si no de la percepción humana, que las juzga estéticas o no, poniendo en juego todos sus sentidos. En el desarrollo de su exposición utiliza el término estético/a como un valor adscribible a algo, nunca en el sentido general de teoría y extiende su aplicación a campos más amplios que el de la naturaleza o el hecho artístico, por ejemplo al de la ética, estableciendo un paralelismo entre estética moral y belleza de una idea, así que el anarquismo sería una “idea estética”.

En el terreno artístico, la literatura, arte ideo–sensorial,

carente de una existencia física que la convierta en estética en virtud de sus cualidades sensibles, es bella y moral, ya que “gracias a ella se cultivan los sentimientos y evolucionan las ideas”. En opinión de Federica Montseny, su belleza consiste en mezclar sabiamente elementos tales como justeza de expresión, elegancia del lenguaje, argumento sugestivo –Flaubert sería su representante más genuino–, pero los jóvenes literatos, obsesionados con ser originales a toda costa, producen una literatura artificiosa e incoherente –a la que se han apuntado los sucesivos movimientos de van guardia– y detrás de la cual no hay ninguna idea generosa, revolucionaria socialmente.

“La originalidad, una originalidad falsa y desequilibrada lo ha invadido todo.

¡No parecerse a nada de lo creado! ¡Construir una nueva literatura y un nuevo arte! es el grito de batalla de estos nuevos jóvenes, incapaces de brillar con luz propia (...).

Pero, como dije en otro artículo (...), es mucho más sencillo alistarse a una idealidad, o mejor dicho, excentricidad (...) que el jugarse la vida y la libertad en defensa de aspiraciones humanas”³⁷⁶.

376 F. MONTSENY, “La estética y la originalidad en la literatura”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 8, 15 septiembre 1923, págs. 11, 12

Los cubistas pintan “cuadros inverosímiles” y el dadaísmo constituye un “retroceso a la nada, al balbuceo de la inteligencia del hombre” y con tantas extravagancias difícilmente podrá construirse un nuevo arte que venga a sustituir al anterior.

Por todo ello, ha desaparecido la belleza en el arte y la sensación estética subsecuente, siendo lo más grave que el anarquismo también se haya contaminado por el virus de la originalidad artística. Los ideales ácratas son por fuerza innovadores: “crear una nueva sociedad y una nueva vida”, basadas en la más absoluta libertad, pero la novedad en el arte –aún siendo precisa– no es obligatoria ni suficiente, y mucho menos, el fin que deba perseguir el creador; éste, ha de comprender el carácter de medio que desempeña el arte, cuya función es fundamentalmente didáctica.

“La literatura, eficaz auxiliar de todos los ideales, (...) fuente generosa de ideas, cultivación estética y agradable del sentimiento, ha de conservar su alta misión educadora y su amable relacionabilidad espiritual, siendo, como ha sido, como sería sin esta manía innovadora que quiere destrozarla, como será, a pesar de todo, el amparo de las aspiraciones humanas”³⁷⁷.

Por otra parte, considerar el realismo como la poética más

377 Ibid., pág. 13.

adecuada para denunciar las injusticias sociales así como la apreciación de los valores de contenido por encima de los formales, no significa que postulen un arte dirigista, lo cual implicaría la negación de la individualidad creadora. No se trata, pues, de hacer un arte proletario para oponerlo al burgués o elitista, sino de comprometerse con la realidad social, valiéndose de medios artísticos, con lo que la literatura de “combate” queda desterrada.

La utilización del realismo, entendido en un sentido muy amplio, supone, por una parte, una mayor accesibilidad para los lectores –facilitando por tanto su concienciación– y responde, por otra, a criterios de índole moral expresando, con un lenguaje coloquial y crudo, la lucha por una sociedad mejor. En conclusión,

“...se aceptan como modelos positivos una serie de artistas por el sólo hecho de describir la realidad social de una forma que hoy llamaríamos comprometidas. No aceptan los anarquistas el concepto de “arte de clase” dado que tienen una visión general y “moral” del arte como bella expresión de la naturaleza armónica o como lucha por la armonía. (...) Con ello queda determinada una voluntad de libertad artística acorde con los planteamientos libertarios y el rechazo a una literatura “roja” definida como tal la de la escuela del realismo socialista. Es decir, se entiende el arte como algo vivo que impulse, por los buenos sentimientos que expone, a

la lucha por la sociedad que protagonizan sus héroes: la sociedad libertaria.

La unión Naturaleza–Vida–Ideal es total...”³⁷⁸.

d) Arte y Feminismo. Federica Montseny

Si bien todo el clan familiar participó en la tarea de sacar adelante *La Revista Blanca*, existen razones suficientes como para dedicar un apartado a Federica Montseny: es la autora más prolífica de dicha publicación en lo que respecta a artículos de índole literaria y, al mismo tiempo, es en esta etapa cuando da sus primeros pasos –y desgraciadamente los últimos– en el mundo de la creación. De estos años son sus novelas más ambiciosas así como una larga serie de títulos aparecidos en las colecciones de *La Novela Ideal*, *La Novela Libre* o la colección *Voluntad*.

Existe un número considerable de ensayos y libros que se han ocupado de la actividad de Federica Montseny como escritora, pero haciendo hincapié normalmente en sus artículos de tipo político o en su particular visión del

378 M. SIGUAN. Op. cit.. págs. 34, 35.

feminismo, olvidando, sin embargo, una vertiente que estimamos indispensable para la valoración de su obra en profundidad: nos referimos tanto a su producción literaria como a sus aportaciones en el ámbito de la crítica y de la teoría estética, realizadas fundamentalmente a través de *La Revista Blanca*, donde también se publicaron fragmentos de sus novelas –que dieron lugar por cierto a una jugosa controversia– de la cual daremos cuenta brevemente.

Así pues, si bien apenas hay testimonios que nos hablen de la importancia que pudo tener *La Revista Blanca* en cuanto tal, contamos con datos suficientes como para corroborar que la aportación de Federica Montseny en el ámbito cultural de la época fue esencial.

J. Joll asegura que entre los anarquistas españoles fue “la única... auténticamente intelectual”³⁷⁹ mientras que para M. Siguan –tras destacar que *La Revista Blanca* consiguió publicarse durante más largo tiempo que ninguna otra de sus coetáneas– es Federica Montseny, entre los miembros de su familia, “quien alcanzará mayor relieve dentro del movimiento tanto cultural como político del anarquismo” hasta el punto de relevar en la práctica a su padre en la dirección de la revista y “escribir desde muy joven artículos sobre la emancipación de la mujer, la literatura y su función liberadora, crítica literaria y, a medida que avanza la

379 James JOLL. Op. cit., pág. 249.

conflictividad, acerca de la situación política española”³⁸⁰.

Y éste es el juicio que le merece a P. Gabriel:

“Federica Montseny s’afirmá com a escritora a través quasi excludivament de “La Revista Blanca”, el 1923–30. Hi escriví molt i sempre en aquest sanys sobre temes amb connotacions literáries o filosófiques. (...) Ella omplí les págines parlant de feminisme, individualisme, naturisme, idealisme, eclecticisme o de naturalisme. A part dunes regulars ressenyes bibliográfiques, en els seus articles comenta sovint obra descriptors literaris o filósofs, comés ara Verdaguer, Rusinyol, Pompeo Gener o Ignasi Iglésies, Nietzsche (...) Brandes o Pi i Margall, Bakunin (...), Vargas Vila, Blasco Ibáñez o Tolstoi. A notar que intenté un Brevísimo ensayo para una antología de escritores españoles de izquierda (1930) o que plantea La mujer, problema del hombre (1926–2777).

També en torn de “La Revista Blanca” es produí la publicació en aquests anys de la major parte de les seves novel·les y novel·letes: La Victoria (1925) i El hijo de Clara (1927); Florecimiento, Las Santas... etc., fins a trenta-i-quatre títols de “La Novela Ideal” entre 1925 y 1931.

380 M. SIGUAN. Op. cit., pág. 18.

Aquesta total dedicado literária no devia alterar-se fins a la proclamació de la segona república”³⁸¹.

Antes de entrar en el estudio de sus artículos y novelas, habría que mencionar su pasión por la lectura –ampliada después a la escritura y a toda su vida– para hacernos una idea aproximada de cuáles fueron sus principales influencias. De formación autodidacta –aunque realizara algunos estudios y pasara por la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona como “oyente”– su autor preferido era Bakunin, al que siguieron Kropotkin y todos los demás

381 Pere GABRIEL. Op. cit., págs. 8, 9 En realidad son más los títulos de La Novela Ideal firmados por Federica Montseny si contamos los años posteriores a 1931.

“Frederica Montseny se afianza como escritora a través casi exclusivamente de “La Revista Blanca”, en 1923-30. Escribió mucho y siempre en estos años sobre temas con connotaciones literarias o filosóficas. (...) Ella llenó las páginas hablando de feminismo, individualismo, naturismo, idealismo, eclecticismo o de naturalismo. Aparte de unas regulares reseñas bibliográficas, en sus artículos comenta a menudo la obra de escritores literarios o filósofos, como Verdaguer, Rusinyol, Pompeo Gener o Ignasi, Iglesias, Nietzsche (...) Brandas o Pi y Margall, Bakunin (...), Vargas Vila, Blasco Ibáñez o Tolstoi A notar que intenta un Brevísimo ensayo para una antología de escritoras españolas 1930) o que planteó La mujer, problema del hombre (1926–2777

También en torno a “La Revista Blanca” se produjo la publicación en estos años de la mayor parte de sus novelas y novelitas: Victoria (1925) y El hijo de Clara (1927); Florecimiento, Las Santas... etc., hasta treinta y cuatro títulos de “La Novela Ideal” entre 1925 y 1931.

Esta total dedicación literaria no debió alterarse hasta la proclamación de la segunda república”

teóricos anarquistas. Federica Montseny reconoce que el ambiente en el que creció propiciaba la lectura –sus padres poseían una nutrida biblioteca– y la reflexión, pero en ningún caso estaba dirigido a convertirla en anarquista:

“Peró la meva cultura ha estat molt ecléctica: des deis russos, Dostoievski, Andréiev, Txékhov, fins ais francesos: Victor Hugo, Anatole France, Zola... Un autor que em va influir força va ser Raúl Roland. Quant ais espanyols, Galdós, de qui ho he llegitga irebétot, Baroja, etc.” (...)

Aquest es un punt una mica estrany i complicat. Per exemple, ja he dit que els meus pares mai, mai no es van proposar de fer de mi una anarquista, vaig tenir una llibertat absoluta de lectures; vaig llegir una barbaritat”³⁸².

382 A. PONS. Op. cit., pág. 33

“Pero mi cultura ha sido muy ecléctica: desde los rusos, Dostoievski, Andréiev, Chéjov, hasta los franceses: Victor Hugo, Anatole France, Zola... Un autor que me influyó bastante fue

Raúl Roland. En cuanto a los españoles, Galdós, de quien lo he leído casi todo, Baroja, etc.” (...)

Éste es un punto un poco extraño y complicado. Por ejemplo, ya he dicho que mis padres nunca, nunca se propusieron hacer de mí una anarquista, tuve una libertad absoluta de lecturas; leí una barbaridad”

Creación literaria

Su primera obra, una novelita titulada *Horas trágicas* (1922), escrita cuando contaba unos diecisiete años, refleja –ingenua pero sinceramente– su temprana preocupación por las cuestiones sociales; en ella “Explicava (...) l’assassinat d’un obrer, conegut per les seves idees, que era mort només perquè li trobava vensegelles de cotització sindical a la butxaca”³⁸³. A esta obra seguirán *La Victoria* (1925) *El hijo de Clara* (1927) a continuación de la anterior –cuyo personaje central es una mujer que se rebela contra una sociedad celosa de perpetuar su sumisión al varón– y *La Indomable* (1928). La polémica será el denominador común sobre el que giren las opiniones vertidas en torno a estas novelas “feministas” que intentan dar una nueva imagen de las mujeres, dispuestas a cualquier sacrificio con tal de conseguir su emancipación. El anuncio de *La Victoria*

383 Ibid., pág. 54. Dicha novelita es citada normalmente como su primer trabajo literario sin embargo, cuando ya estaba redactado este punto, aparece el libro que acaba de publicar Federica Montseny, *Mis primeros cuarenta años*, Plaza y Janés, Barcelona, 1987, donde habla de dos intentos, *Peregrina de amor* y *La tragedia del pueblo*, ambos en 1920, “que fueron a parar al fuego”, pág. 34.

Explica (...) el asesinato de un obrero, conocido por sus ideas, que estaba muerto sólo porque le encontraban sellas de cotización sindical en el bolsillo”

insertado a pie de página en la contraportada de *La Revista Blanca*, rezaba así:

“Es esta novela de Federica Montseny la de una mujer que defiende su derecho a –ser socialmente igual a los hombres con voluntad, talento e independencia; igual en este orden social y en un orden superior futuro. El lector encuentra en esta novela todas las razones morales que una mujer puede alegar, protestando de la esclavitud que ahora sufre y de la que, al fin, con una heroica victoria sobre sí misma, consigue emanciparse”³⁸⁴.

La Revista Blanca cuenta con un apartado específico “Libros de mujeres”, comentado por Federica Montseny, aunque no es ella la única en ocuparse del feminismo: este es uno de los temas prioritarios entre sus colaboradores, y objeto de frecuentes discusiones en los medios libertarios de la época. La publicación de obras literarias escritas por mujeres, provoca casi siempre comentarios favorables, llegando incluso a hablar de la “novela feminista” como un género más en el que habría que distinguir entre: aquellas obras procedentes de escritores/as burgueses. que “han convertido el feminismo en un esport” –como las de Pardo Bazán–, simple pasatiempo de gente acomodada, y la novela feminista “no adulterada”, como *La Victoria* de F. Montseny que constituye “un símbolo, una bandera” y a las

384 Contraportada, *La Revista Blanca*, 2ª época, nº 145, 1 junio 1929

que, en última instancia, se les otorga una función similar a la asignan al arte en su totalidad, pero realizando su tarea libertadora entre las integrantes del sexo femenino, luchando por su dignidad como seres humanos.

“La novela feminista, poco comprendida por escritores y por públicos, está llamada a extenderse y hacer una gran labor. Ella puede levantar el espíritu esclavizado de las menos ignorantes, una dignidad simbólica en las más inteligentes. La misión de la novela, en general es enseñar, educar, poner de relieve las injusticias existentes en cualquier orden (...). El arte por el arte se convierte en medianía si no llevamos a él los impulsos de la vida, las ansias emergentes de la época. Todo arte debe ser demoledor y humano, rebelde y constructivo. Si no es así ¿para qué lo queremos?”³⁸⁵.

Dado que sus postulados generales respecto al arte coinciden, en gran medida, con los del resto de colaboradores de la revista, al examinar la aportación de Federica Montseny nos centraremos en aquellos trabajos que, sin dejar de estar relacionados con la Estética, apuntan una vertiente que los demás autores apenas tocan: las relaciones entre arte y feminismo. Pese a las frecuentes afirmaciones de Federica Montseny –negando que haya sido nunca feminista– la verdad es que su producción

385 F. CARO CRESPO, “Juicios sobre la novela”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 65, 1 febrero 1926, pág. 27

literaria, bastantes de sus artículos, e incluso la significación que otorga al hecho de que cada vez sean más las mujeres que trabajan en el terreno artístico, desmienten sus palabras, y demuestran que ésta, es una de las cuestiones que más le preocupaba. Profesa una admiración sin límites por las mujeres “forjadoras de la Historia”, anónimas o protagonistas de sucesos conocidos, entre las que destaca –aparte de su propia madre– Luisa Michel, heroína de la Comuna y la española Teresa Claramunt, cuyas biografías se propone escribir algún día, o Cristina de Suecia, “la reina sabia, rebelde y aventurera” que causó no poco revuelo entre sus contemporáneos, impulsada por el deseo de una sociedad mejor y una gran inquietud intelectual, luchando contra la incultura y la opresión dominantes en la época, convencida de que “la ignorancia es la que perpetua la iniquidad”

“Muy pronto se reveló en ella lo que habrá de ser reflejo de toda su vida. A Cristina se debieron las primeras escuelas que hubo en Suecia.

Altiva y casi cruel con los poderosos, decía en plena corte, *el talento lo es todo. El nacimiento nada*. La vida da a todos por igual. La sociedad es la que establece las desigualdades. Si entre el pueblo hay canalla, más la hay entre vosotros”³⁸⁶.

386 F. MONTSENY, “Dos enigmas históricos”, La Revista Blanca. 2ª

La cuestión del feminismo aparece en cuantas entrevistas se le han hecho y donde responde invariablemente: “nosotros no somos feministas” “porque es estúpido establecer un compartimento estanco entre hombres y mujeres”.

La idea –muy extendida por cierto– de que la lucha por la emancipación de la mujer es inseparable de la lucha por la liberación de todos, es la que le hace renegar de los planteamientos feministas:

“Hay mujeres, como hay hombres, que honran a la especie por la excelcitud de su pensamiento, por la nobleza y la dignidad de su carácter. Hay mujeres, como hay hombres, que saben compartir el dolor de los demás (...). Pero al lado de esta calidad excepcional, que honra al sexo y a la humanidad, ¡cuántas mujeres encontraremos tan detestables, tan odiosas como los más odiosos y detestables de los hombres! (...) Consideramos que la emancipación de la mujer está íntimamente ligada a la verdadera emancipación del hombre. Por eso nos basta con llamarnos anarquistas”³⁸⁷.

No obstante, Federica Montseny comprendió desde el

época, nº 7, 1 septiembre 1923, págs. 1, 2.

387 Recogido por C. ALCALDE, Federica Montseny. Palabra en rojo y negro. Argos Vergara, Barcelona, 1983, págs. 30, 31.

primer momento que, para hacerse oír y respetar había que pisar fuerte, por lo cual reivindica con decisión –como si de ella misma se tratara– el comportamiento de su criatura, Clara, defendiéndola de sus acusadores –generalmente hombres y además anarquistas– que la critican por su supuesta incapacidad amatoria o por sus aires de intelectual. La autora se identifica con el personaje –aunque trate de distanciarse–. y los problemas que aparecen en la ficción novelesca son los que viven cotidianamente las mujeres de la época; la creación literaria sigue siendo en sus manos –como en las de sus compañeros– un medio para concienciar, en este caso a las mujeres, de las necesarias transformaciones individuales y colectivas, por ello no tiene reparo alguno en participar en la polémica:

“... Resulta verdaderamente curioso que un crítico burgués no tenga nada que oponer a una figura de mujer tan radical como Clara, diciendo de ella que “como abstracción, como idealización de lo que puede ser una mujer moderna (...) no cabe duda de que la protagonista de *La Victoria* es un soberbio ejemplo” y en cambio haya camaradas que hasta vean en ella la propugnadora de una existencia inarmónica y no saben si, biológicamente, también anormal”³⁸⁸.

Federica Montseny se enfrenta al problema de los sexos

388 F. MONTSENY, “En defensa de Clara” II, La Revista Blanca. 2ª época, nº 47, 1 mayo 1925, pág. 26.

sin renunciar a su condición de mujer ni presentar a Clara como la perfección suma –sus defectos la hacen más humana– pero las críticas que acepta han de provenir de las propias mujeres, pues ningún hombre –ni siquiera el de ideas más avanzadas– es capaz de asumir que el papel de aquéllas no es precisamente el de “descanso del guerrero”. El anarquismo supone un avance considerable, pero ahí están Proudhon o Nietzsche “odiadores impenitentes de las mujeres” para constatar sus insuficiencias, a los que vino a unirse, dentro del pensamiento libertario español, Vargas Vila y “el sarampión vargasvilista que le siguió”:

“En la parte de las teorías avanzadas que se refiere a la mujer quedan aún muchas reminiscencias del pasado. (...)

Frente a estos tres nombres, grandes a pesar de su error los dos primeros, pequeño, siempre a pesar de sus pocos aciertos y de cuanto digan en su honor, el tercero, se levantaron infinidad de anarquistas gloriosos, que defendieron y defienden con entusiasmo a la mujer, aunque –justo y necesario es decirlo– antes bien defendían y defienden en ella al “eterno femenino” que no a un ser gemelo en necesidades y en aspiraciones y sin otra diferencia frente a la vida que la del sexo”³⁸⁹.

Las mujeres como colectivo todavía salen peor paradas en

389 Ibid. III, nº 8, mayo 1925, pag. 24.

su análisis, ya que Federica Montseny parte de la constatación de un hecho evidente: las españolas –en su inmensa mayoría– son las principales enemigas de su sexo y del pensamiento progresista. Son muchos siglos de educación castrante y edulcorada los que han ido interiorizando, como para lograr borrar sus consecuencias con la celeridad deseada. Precisamente la mujer, “bestia de placer” o máquina incubadora de hijos” –ignorante y semianalfabeta– es la encargada por la sociedad para instruir a las nuevas generaciones; y un ser crecido en la esclavitud. solo puede ejercer una influencia negativa, transmitiendo sus prejuicios y su miedo a cualquier transformación, a cuantos están a su alrededor:

“La mujer, por causas fácilmente explicables, de las que el imperativo sexual es de las principales, es, inconscientemente, el eje del mundo. Su influencia sobre el hombre, desde la infancia hasta la edad madura, resulta considerable (...). Y, como es natural, esclava, ha esclavizado, embrutecida, ha embrutecido; debilita da por leyes y morales, sólo ha pensado en debilitar a su tirano que, mientras con una mano la encadenaba, con la otra cedía a todos sus caprichos y habilidades de gata mimosa”³⁹⁰.

Por otra parte, reconoce astutamente que con La Victoria

390 F. MONTSENY, “La mujer, problema del hombre” II, La Revista Blanca, 2ª época, nº 89, 1 febrero 1927, pág. 528.

ha tendido una trampa a los hombres y éstos han caído en ella: casi ninguno desearía por compañera a una mujer tan conflictiva como la que Federica Montseny ha dibujado,

“confieso que esa opinión es la que deseaba que provocase mi obra...”.

Abundan los juicios a favor y en contra, siendo mayoría los primeros, lo cual convierte a *La Revista Blanca* en una tribuna abierta desde la que cualquiera puede expresarse libremente.

La discusión seguirá con las demás obras de Federica Montseny, siempre centrándose en los problemas que enlazan con las preocupaciones anarquistas más amplias, sin que las críticas desatadas en torno a estas novelas aludan prácticamente a cuestiones formales –cuyos fallos serían permisibles.

Otra mujer, que considera la obra original y valiente, defiende sus valores,

“... porque viene a corroborar nuestras tesis (individualista–anarquista) sobre el libre amor y la comprensión mutua. Es además revolucionaria, pues es a la vez demoledora y constructora. (...) Como todas las producciones noveles, no negare que tenga sus defectos de forma, pero nosotros no damos valor positivo a la forma: para mí todo el valor de una producción reside

en el fondo; la idea que lo ha motivado: he aquí lo esencial, lo que determina mi admiración o mi desprecio. Y el fondo de esta novela es sencillamente magistral (...). Y, además, la creadora de la obra ¿no habrá puesto en el tipo de protagonista de la misma toda la fuerza de sus convicciones?”³⁹¹.

Lo cierto es que Federica Montseny ha obtenido escaso relieve como literata, y siempre que se la cita es aludiendo a su trabajo dentro del movimiento anarquista, a su condición de ministra de la II República, durante unos meses, en plena guerra civil –cargo cuya aceptación fue sonada por diversos motivos– e incluso a sus dotes de oradora, pero nunca se ha analizado su producción literaria, salvo en la vertiente política. Este olvido nos parece a todas luces injusto, pero es imputable también a la propia Federica, que siempre ha guardado silencio al respecto o le resta importancia cuando se le pregunta acerca de ello y renunció a explotar sus aptitudes literarias cuando la situación del país requería una mayor atención, hacia los problemas que se estaban viviendo. En esa constancia y dedicación por defender sus ideales, hace hincapié C, Alcalde, cuando descubre en ella a “la gran escritora ignorada” cuyo genio literario fue truncado por los acontecimientos:

391 María Ferrer “En defensa de Clara, La Revista Blanca. 2ª época, nº 56, 15 de septiembre 1925, págs. 1, 2.

“Federica Montseny ha sido demasiado responsable en su compromiso con los vencidos y en exceso despreocupada por difundir su propia obra literaria. De no haber existido la guerra civil, la situación crispada de los meses que la precedieron y en interminable exilio, Federica Montseny sería reconocida por los hombres y mujeres que aún no hayan nacido después de su muerte, como, más allá de su poder de conductora de masas, una de las escritoras testimoniales más fecundas de la otra España”³⁹².

Al repasar la producción anterior a los años de la guerra –a partir de la cual su obra adopta un carácter más combativo si cabe– podemos observar un estilo claro, vehemente y directo –en ocasiones excesivamente poético– pero, en cualquier caso, coherente con sus propósitos de hacer del arte algo vital –enraizado en el contexto del que surge– y accesible a los que más necesitados están de cultura. Nunca abandonará la pluma ni su ferviente deseo de que el ideal libertario consiga prender en toda la humanidad:

“A medida en que una penetra en su vida y en su obra, llama cada vez más la atención, (...) la cadencia musical de su voz escrita, que la intensa actividad política en sus mítines y en sus discursos. Sólo una gran escritora, una gran fluidora de la palabra podía pronunciar semejantes

vibrantes discursos que movilizaron durante la guerra a las masas. Intentar reducir a Federica Montseny sólo a la activista, a la líder sindical, a la anarquista fanática y a la “faísta” violenta es un craso error que la historia está cometiendo (...). En ninguna entrevista, en escasísimos escritos sobre sí misma, publicados desde 1930 a 1983, se ha detenido nunca a analizar y a reflexionar sobre su propia obra literaria”³⁹³.

Artículos de índole artístico/feminista.

A continuación, pasaremos al estudio de sus artículos en *La Revista Blanca* que abordan la relación entre arte y feminismo o bien –en términos que le agradarían más a ella– el problema del arte en relación con la mujer.

Federica Montseny estima mucho más rico el feminismo que trata de afirmarse a través de una actividad no estrictamente política, para adentrarse en un terreno, el artístico, que –como la inmensa mayoría– ha sido feudo inexpugnable del sexo masculino. Es decir, frente a otras propuestas que llaman a las mujeres a organizarse para luchar contra los privilegios de los hombres –a enfrentarse

393 Ibid. pág. 25.

en definitiva con quienes tradicionalmente han sido causa de su opresión– piensa que la conquista de la libertad por parte de la mujer pasa por la emancipación de la humanidad entera. En el ámbito artístico cada vez es mayor el número de mujeres que consiguen abrirse camino, sin estridencias, pero valerosamente. Y no duda en señalar el triunfo que ello supone para las ideas feministas, oponiendo al feminismo estrecho –de acción política e ideológica– el feminismo de amplios horizontes, que protagonizan las vanguardias literarias y artísticas, formadas por mujeres:

“No seré yo quién afirme que este feminismo cuente con muchas mujeres y que en todas sea avanzado y consciente. Pero él abre al sexo nuestro el camino de las reivindicaciones, no de sexo ni de clase, sino de humanidad e incluye al movimiento femenino en el movimiento general humano

Señalada victoria para nosotras, las feministas que lo somos por ser mujeres y no convirtiendo al sexo en partido político, es la que nos alcanza mediante el triunfo de Odette Paulbert, una joven pintora francesa de veintiún años, a la que se ha concedido el primer premio de Roma de pintura, suprema consagración en el arte”³⁹⁴.

394 F. MONTSENY. “Las conquistas sociales de la mujer”, La Revista Blanca, 2a época, nº 55, 1 septiembre 1925, pág. 15.

El mentís a su no-feminismo nos lo proporcionan las razones que esgrime para destacar la importancia de este hecho: supone una inversión total de los valores tradicionales asignados a la mujer y ni siquiera se plantea si objetivamente ha sido una decisión acertada, es decir, basada en las cualidades existentes en la obra premiada:

“Odette Paulbert ha conquistado su premio en buena lid, modestamente, con unos cuadros cuyo fondo no me interesa porque lo interesante para mí es ese triunfo femenino, mil veces más honroso que el triunfo en unas elecciones.

El arte, como la literatura expresión del pensamiento y modalidad artística, es uno de los caminos que no estuvieron abiertos para la mujer. El hombre no consideró muy seductora a una fémina paleta en ristre y le faltaba poco por considerar deshonrosa para una mujer una mancha de pintura en su vestido, como una de tinta en dedos que podían estar acribillados a pinchazos o echados a perder por la lejía, pero no podían profanar los utensilios inmanentes, durante mucho tiempo, a la personalidad del hombre”³⁹⁵.

No es un ánimo revanchista el que inspira su entusiasmo sino la ambición de restablecer el equilibrio, porque a esta mujer y a las que le precedieron –Concepción Arenal,

395 Ibid.

“George Sand”, Rosalía de Castro, Luisa Michel...– seguirán otras muchas que contribuirán al advenimiento de una sociedad nueva.

Todavía son minoría –vanguardia– pero tarde o temprano su energía se transmitirá al resto, consiguiendo salir de la penumbra “para imponerse como espléndida realidad”.

El que Federica Montseny no sugiera en ningún momento que ese tipo de feminismo pueda surgir del propio movimiento anarcosindicalista, ni de las mujeres pertenecientes a la clase obrera –aun destacando que están mejor preparadas que las de clase media– hace plausible la interpretación de M. Nash para quien “de su postura sobre el mismo parece deducirse que creía que el grado de cultura y educación para llegar a una posición esclarecida sobre el feminismo sólo podría encontrarse entre las mujeres intelectuales”³⁹⁶.

La crítica literaria también es aprovechada por Federica Montseny para insistir en la necesaria unidad de las mujeres por encima de cuestiones ideológicas pues ninguna opción política –socialista o anarquista– recoge en su totalidad las

396 Mary NASH, “Los intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil”. Revista CONVIVIUM, n2 44–4–5, 1975/I–H– Fac. Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, pág. 86. Por nuestra parte, nos resistimos a creer, sin embargo, que su interés por el feminismo –tal como afirma Nash– se redujera al deseo de combatirlo (pág. 83)

reivindicaciones feministas, aunque por supuesto reconoce que para ella el anarquismo estaría más cerca de conseguirlo. De ningún modo habría que caer en la “feminocracia” y para evitarlo apela al sentido de responsabilidad de las mujeres concienciadas, en las que el radicalismo social debe ser un componente más en la lucha por sus derechos. Por ello apunta en su comentario:

“No obstante, no consisten los libros de María Lacerda de Moura y de María Cambrils en la sola refutación a las frases de Bombarda y Moebius.

La tarea es más extensa y más ardua, más generosa y más resuelta. En realidad, la mejor réplica a quien nos negó toda posibilidad de elevación y a quien declaró a la mujer desprovista de pensamiento, está en la riqueza de concepciones y en la belleza y diversidad de aspectos con que esas dos mujeres dan un mentís a las afirmaciones masculinas. Y al margen de la réplica, se discuten y se abarcan problemas de orden general humano, magnas cuestiones que interesan por igual a los dos sexos, y en ello se demuestra, si no lo estuviera hasta la saciedad, que el despertar y la liberación de la mujer no significará jamás una inversión de los sexos, ni un simple cambio de hegemonía”³⁹⁷.

397 F. MONTSENY, “Dos mujeres, dos frases, dos libros”. La Revista Blanca, 2 época, nº 59, 1 noviembre 1925, págs. 12, 15.

Si bien su anhelo por proclamar la igualdad entre los sexos se refleja en la obra literaria de Federica Montseny y en los artículos consagrados a cuestiones artísticas, donde mejor podemos observar su honda preocupación por el tema es en aquellos otros que tratan la cuestión directamente y, en especial, en la serie denominada “La mujer, problema del hombre”, aparecidos igualmente en *La Revista Blanca*.

Federica Montseny niega –frente algunos que encuentran en la desigualdad entre los sexos una fuente de atracción mutua– que las mujeres se sientan a gusto en su condición actual, aunque “pueden aspirar a la esclavitud la mayoría de las mujeres, educadas para esclavas, y sin más aspiración que una jaula de oro que dore su esclavitud”, pero tampoco acepta las tesis que defienden el comunismo amoroso: también en esta cuestión la posibilidad de elección es fundamental, pues el amor tampoco puede reducirse a una mera satisfacción fisiológica:

“Entre las mujeres pseudoanarquistas está á la page un desprejuicio terriblemente burgués: la falta de dignidad y de estima de sí mismas. (...)”

En el amor también existe paladar. Ha de existir necesariamente.

Para mí, no hay abominación superior a la camaradería amorosa, no hay retroceso ni peor solución al problema del amor que ese “todas para todos, todos para todas”. Entre

ese todos y todas habrá siempre unos y unas que, siendo agradables para unos o unas, serán desagradables para nosotros.

En la mesa, unos manjares que serán deleitosos para unos, a otros les causarán náuseas. Y una comida refrita, averiada, babeada por quién sabe cuantas bocas, levantará nuestro estómago. Así también en el amor”³⁹⁸.

M. Nash observa ³⁹⁹ una cierta contradicción en los planteamientos de Federica Montseny, al constatar que, por una parte, niega la existencia de un problema específico de la mujer –remitiendo su liberación a la de todos los seres humanos.

Y por otra, refiriéndose a la creación de una nueva personalidad, establece dos áreas bien delimitadas: el hombre debe dedicarse a desarrollar un nuevo tipo de hombre y la mujer, un nuevo tipo de mujer, denunciando al mismo tiempo la “milenaria intromisión masculina” en la vida de esta última, cuya acción ha de gozar de plena autonomía:

“¿Quiere decir esto exclusión del hombre en nuestra vida y separación de los problemas de ambos sexos?, de

398 F. MONTSENY, “Intermedio polémico. Armand y La Victoria”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 99, 1 julio 1927, pág. 81.

399 Mary NASH, art. cit., pág. 78.

ninguna manera. Pero el hombre ha de mantenerse al margen de nuestras discusiones, cuando éstas sólo atañen al problema exclusivamente femenino.

Es decir, cuando se trata de determinar las inquietudes, las nuevas modalidades, las nuevas formas de existencia moral y social femeninas”⁴⁰⁰.

El amor, que Federica Montseny ve como “afinidad de las almas” pero también como “la forma amable y bella de perpetuarnos”, es la clave, en su opinión, para resolver el problema, pero ha de ser un amor basado en la libertad e independencia recíprocas. La idea de amor libre que adquirió carta de naturaleza en los medios libertarios españoles por aquellos años –interesados en el tema porque entendían que era un instrumento básico para el perfeccionamiento humano– dio origen a ciertas tensiones y, en concreto, Federica Montseny no lo ve con buenos ojos:

“Tal como era corriente entre los anarquistas no se elaboró un concepto sistemático sobre la cuestión del amor libre.

Abundaban concepciones que abarcaban desde “el amor plural” basadas en las ideas de Han Ryner y la

400 F. MONTSENY, “La mujer, problema del hombre” III, La Revista Blanca, 2 época, nº 93, 1 abril 1927, pág. 656. Estos artículos se publicaron años más tarde en forma de folleto con el título El problema de los sexos, Universo, Toulouse, 1951

“camaradería amorosa” de Armand hasta el amor “heroico y romántico” de un Federico Urales. Federica Montseny rechazaba tanto las modalidades de camaradería amorosa como de amor plural (...). El punto fundamental de su rechazo (...) se centraba en el hecho de que un amor de este tipo constituiría la negación de la individualidad de la persona”⁴⁰¹.

Llega incluso a establecer un cierto paralelismo entre el amor libre y el matrimonio: aunque este último tenga aún mayores inconvenientes “es la tumba del amor, el primero sigue perpetuando la subordinación de la mujer al hombre, unión más penosa y más coaccionadora de la libertad femenina porque al prescindir del beneplácito social, la deja en la debilidad de su desorientación y del equívoco moral en que ambas morales le colocan, más a merced del varón”⁴⁰².

La solución que propone está estrechamente unida a su propia concepción del anarquismo –dotada de un fuerte sentido individualista– lo cual le lije va a negar cualquier norma que regule las relaciones amorosas: “en el amor, como en el arte, la moral no puede existir ni existe”, por supuesto, el núcleo familiar y el hogar deben desaparecer, pero también aboga por el “amor sin convivencia, amor

401 Mary NASH, art. cit., pág. 80.

402 F. MONTSENY, “La mujer, problema del hombre” II, La Revista Blanca, 23 época, nº 89, 1 febrero 1927 pág. 527

mantenido perpetuamente en su grato período de primavera, renovado o no, según el gusto de cada uno”⁴⁰³.

La maternidad, sin embargo, es apoyada por Federica Montseny, hasta el punto de considerar que ninguna mujer puede alcanzar su plenitud si no ha pasado por dicha experiencia y se niega en redondo a la socialización de los hijos, de cuya educación debe hacerse responsable la mujer, prioritariamente:

“A la maternidad habría de considerársela como una de las bellas artes. La madre ha de ser artista, un poeta de la forma y el sentimiento. Y el hijo la culminación artística, la obra legada a la posteridad, concepto verdaderamente augusto de la madre, que la colocaría en un plano sublime”⁴⁰⁴.

Sus críticas al feminismo latino –el anglosajón es más avanzado– se fundamentan en que está basado en una idealidad atrasadísima y sus dirigentes son reflejo del reaccionarismo de la clase dominante.

En realidad, su combate contra las feministas de la época, es coherente con los postulados ácratas: el movimiento feminista se propone conseguir la igualdad a través de la actuación política, presiones al gobierno o, algo todavía

403 Ibid. IV, n° 94, 15 abril 1927, pág. 679.

404 Ibid. V, n° 97, 1 junio 1927, pág. 12.

peor desde el punto de vista anarquista: pretendiendo participar en los órganos de poder sin poner en cuestión las estructuras sociales.

Para las feministas españolas no existe la injusticia social, sólo quieren disfrutar de los privilegios de los varones, carecen pues de ideales y tienen otro defecto aún más grave: la falta de ética. Es un feminismo “curioso” y de vía estrecha, el de este país:

“Y no hay exageración no en lo que estoy diciendo. No es una manía antifeminista lo que tantas veces me ha hecho tratar es, te mismo tema. Por el contrario, es la amargura de la realidad la que pone desesperanza en mi pluma. ¡Gobernar!, he aquí toda la idealidad, toda la ética, todo el valor humano del feminismo, palabra sólo aplicable a las mujeres ricas, porque las pobres nunca han sido ni serán feministas, ni les dejarían serlo.

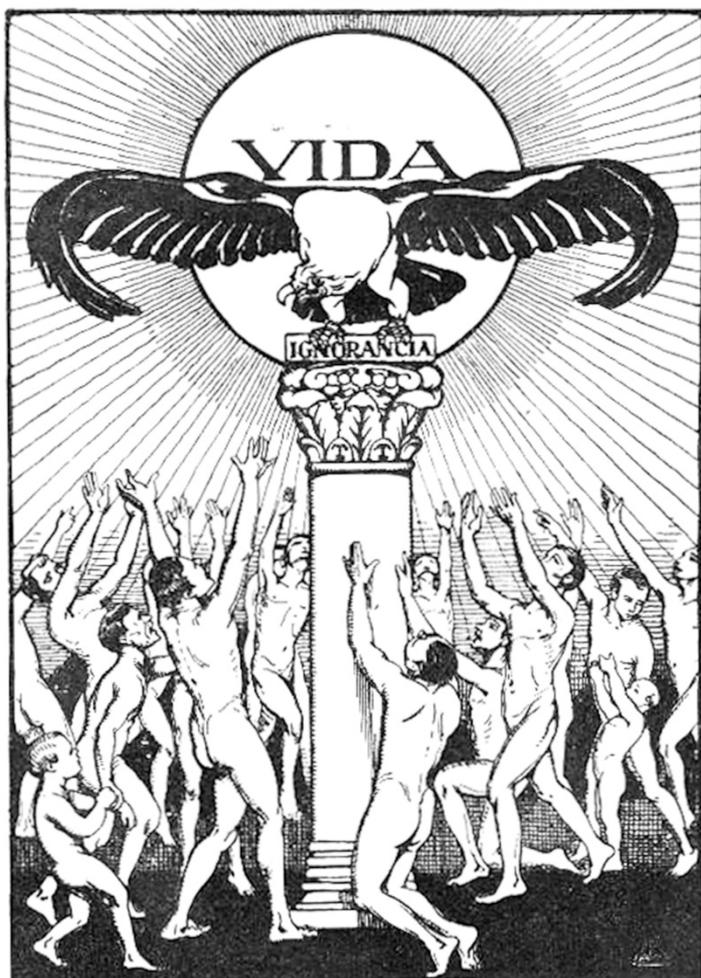
–Administraremos y gobernaremos mejor– repiten estas mujeres, que no conciben la posibilidad de vivir sin gobiernos”⁴⁰⁵

405 F. MONTSENY, “La falta de idealidad en el feminismo”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 15, 1 diciembre 1925, pág. 4.

LA REVISTA BLANCA

PUBLICACIÓN DE SOCIOLOGÍA, CIENCIA Y ARTE

LECTOR: LO QUE AQUÍ VEAS CONTRARIO A TUS OPINIONES, AQUÍ MISMO PUEDES REFUTARLO



SEA CUAL FUERE, LECTOR, TU CONDICION Y SEXO, NO DEJES DE LEER ESTA REVISTA

NUM. 37

1 DICIEMBRE 1924

Contra Vargas Vila y a favor de la mujer

Otro frente desde el que Federica Montseny lucha por defender los derechos de la mujer, se encuentra en la enconada discusión sostenida en torno al escritor colombiano Vargas Vila, que concita todas sus iras por ser el máximo exponente de un machismo recalcitrante y vergonzoso. Esto no tendría excesiva importancia –hombres así hay a montones– si no fuera porque sus ideas han obtenido un eco considerable en los medios libertarios, cuyos simpatizantes han cometido la misma equivocación que otros muchos lectores.

En ello abunda Mainer que –tras situar su obra en un terreno más bien ambiguo “oscila entre un cierto romanticismo huguesco, el satanismo modernista y el naturalismo social y confusamente libertario”– pasa a constatar, un tanto asombrado, que Vargas Vila logró un impacto enorme, “quizá el más considerable de los primeros veinte años de este siglo”⁴⁰⁶.

Aunque nosotros no consideremos –como hace Mainer– que éste sea el aspecto más relevante de las colaboraciones de Federica Montseny en *La Revista Blanca*, sí que estimamos oportuno traerlo a colación por cuanto su

406 J.C. MAINER, art. cit., pág. 205

intento de desenmascarar a Vargas Vila abre un debate en dicha publicación que pone sobre el tapete esta otra vertiente del pensamiento de Federica Montseny en el que se interrelacionan feminismo, literatura y anarquismo.

Cierto que en esta época se registra en *La Revista Blanca* un rápido abandono de la tolerancia a las “subversiones” modernistas pero precisamente no es en la discusión sobre Vargas Vila, donde puede observarse. con más detalle y, aunque Federica Montseny represente la línea oficial, contará con el apoyo de otras firmas cuya pertinencia a dicha orientación oficialista desconocemos

Desde luego, ella es la primera en abrir fuego contra Vargas Vila “hombre que ha hecho daños gravísimos en nuestro campo a causa de su anarquizamiento juvenil”, del que le disgustan tanto su actitud con respecto a las mujeres como su actual crítica al anarquismo y trata por tanto de mostrar que sus coqueteos con las ideas libertarias en un momento dado, no fueron más que una pantalla con la que cubrió cuanto ahora sale a la superficie: su falta de talla moral –por no mencionar su escaso atractivo físico– y de ideales, carencias que el talento no puede suplir.

Sus epígonos, atacados de “vargasvilismo”, enfermedad contagiosa a la que “se ha de combatir sin tregua”, acusan los síntomas de diversas maneras: o bien manejando frases despectivas para la mujer o atragantándose con las creaciones vargasvilistas en las que se dedica a “estudiar” a

aquella, pretendiendo hacer pasar por análisis objetivo, lo que no es más que una apreciación muy particular de un hombre despechado por su nulo éxito entre las mujeres.

“Resumiendo diré que en el caso de Vargas Vila, si bien es distinto y más grave que los de Schopenhauer, Nietzsche, Strindberg, etc...) existe la condición desprestigiadora para él y conveniente para nosotras de que su excesiva volubilidad ideológica y moral elástica no representa la más mínima garantía de autoridad, ya que un hombre que combate hoy todo lo que defendió ayer (...) no posee seriedad ninguna que asegure jue en esto, como en lo otro, no cambiara de opinión.

Y gracias al salvador conservadurismo de última hora de Vargas Vila, el “vargasvilismo” desarrollado alarmantemente entre nosotros, se curará, (...) quedando como señal –quiero esperarlo– un mayor respeto hacia la mujer...”⁴⁰⁷.

Un gran conocedor de la obra de este autor –se ha leído prácticamente las sesenta obras que componen su producción– defiende su primera etapa, “tiene escritos unos diez y ocho volúmenes, antes de su abyecta claudicación, que son piquetas demoledoras contra la actual sociedad”, cuya lectura no vacila en recomendar a los

407 F. MONTSENY, “Comentando a un hombre”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 22, 15 abril 1924, pág. 17.

anarquistas, pero reconoce la razón que asiste a Federica Montseny al enfrentarse con el resto de sus libros, “cuando la reacción lo compró como a una mercenaria prostituta”, momento a partir del cual, empieza su obra desmoralizadora:

“Para Vargas Vila, lo importante es que la mujer no sea adúltera, que permanezca fiel a su amo. (...) Sus tramas son farsa y embuste, y el lector atento pronto se da cuenta que la lógica anda a porrazos.

Además, con revestir sus últimas producciones literarias de malthusianismo y sus libros de filosofía de cierto nietzscheísmo y stirnismo, no hace sino reventar de ridículo”⁴⁰⁸.

En respuesta al anterior, Federica Montseny –que también atribuye un cierto valor a la obra juvenil de Vargas Vila– no entiende por qué dicho autor ha de beneficiarse del hecho de haber sido un escritor avanzado en tiempos de los que él mismo reniega, y no se concede esa agracia a otros –como Barrés o Blasco Ibáñez– cuyos casos son muy similares y a quienes, sin embargo, no se ha perdonado su traición:

“No creo que Vargas Vila merezca excepción alguna. Es

408 Ignacio CORNEJO, “Vargas Vila y su obra”, La Revista Blanca. 23 época, nº 54, 15 octubre 1924, pág. 2.

más, opino que es el que menos se la merece. (...)

Este sistema de partir en dos la vida de los grandes literatos tendrá, indudablemente, sus inconvenientes, y esta indulgencia nuestra ante las ventas y las apostasías creará cierta irresponsabilidad muy a propósito para llenar de confusiones y desviaciones nuestras ideas, ya bastante desviadas de sus antiguos cauces (...).

Además, dudo que sea posible disociar al hombre de la obra”⁴⁰⁹.

No obstante, otro de los participantes en el debate –que cree haber defendido el ideal anarquista con suficiente rigor como para no ser malinterpretado– se niega a aceptar que Vargas Vila sea un escritor mediocre y, menos aún, enemigo de todas las mujeres: lo que hace es intentar prevenir –a los jóvenes en especial– sobre las peligrosas consecuencias de caer en las garras de un tipo determinado de mujer, carente de ideales y, por tanto, negadora del perfeccionamiento humano:

“Vargas Vila combate a esas clases de mujeres, porque en vez de darle calor y vida a los que son adalides del Progreso y la Libertad, lo que hacen es mutilarlos y debilitar en sus cerebros toda la luz que pudieran

409 F. MONTSENY, “Alrededor de Vargas Vila”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 noviembre 1924, pág. 1.

producir y hacer desaparecer de ellos todas las grandes pasiones que podrían agitarlos en pro de los grandes gestos de la vida y de la historia humana(...)

Yo no me explico cuál es la causa de que existan compañeras que vean en Vargas Vila un enemigo y otras un sincero amigo de la emancipación de la mujer y a un verdadero adalid de la libertad”⁴¹⁰.

No convencen en absoluto a Federica Montseny los argumentos anteriores y vuelve a la carga, a pesar de que su intención era olvidar el asunto para dejar de hacer publicidad a Vargas Vila que, con tanto salir en los papeles, alcanza un honor inmerecido –como hombre y como literato–. E insiste, refiriéndose a la obra que más polvareda ha levantado:

“Estimo yo, y conmigo bastantes mujeres, que “Ibis” se dirige a la mujer en general, sin hacer distinciones, presentándola como un obstáculo a la libertad y a las iniciativas del hombre y alejándola de toda aspiración noble y de todo ideal elevado. (...)

Y si “Ibis” se dirige sólo a la mujer vacua () mal camino es el seguido, no únicamente por Vargas Vila (...) sino por los que, ingenuos en exceso o enamorados de las

410 Juan SERRET, “Vargas Vila”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 40, 15 enero 1925, pág. 59.

frases huecas y ampulosas, defienden contra viento y marea sus creaciones, no comprendiendo el tiempo que pierden en propagar obras que, sean cuales fueran sus méritos literarios, no hacen verdadera labor libertadora, estando escritas, además, por quien, a falta de más grandes, expuestas y heroicas hazañas, emprendió la trascendental tarea de modificar la sintaxis”⁴¹¹.

Y, a tenor de las “guindas” que reproduce de “Ibis” –obra anodina por la técnica, la trama y la estética “tres cosas que informan a toda novela que merezca este nombre”– Vargas Vila se descalifica por sí mismo: “Goza a la mujer, no la ames nunca” o “La mujer, como la Multitud, es hecha para ser cortejada, seducida y abandonada”, o esta otra, “La mujer es el escollo de la vida. El labio de una mujer siempre miente”. Los libertarios jamás podrían sentirse identificados con estas palabras “de burdel, de chulos rufianescos”, ni siquiera interesarse por esos problemas de “honor” ultrajado por el adulterio femenino, ya que su moral está muy por encima de la expuesta por el autor, basada en una fidelidad “que forzosamente ha de ser muy frágil” y resuelven sus diferencias de una manera “sencilla, encantadora, con nuestro ideal de majestad humana, amplio”⁴¹².

411 F. MONTSENY. “Más sobre Vargas Vila”, La Revista. Blanca. 2ª época, nº 42, 15. febrero 1925, págs. 1, 2.

412 Ignacio CORNEJO, “Sobre Vargas Vila y sus obras”, La Revista

A pesar de la evidencia de que, en efecto, sus denuestos responden a criterios puramente sexistas, todavía hay algunos anarquistas que se obstinan en asumir el papel de defensores de Vargas Vila entendiendo que es lógica su generalización: una o dos flores no hacen primavera y la inmensa mayoría de las mujeres no tiene ninguna preocupación social.

Más, interesante, será, conocer la opinión al respecto de otras dos mujeres –libertarias y feministas– que apoyan a Vargas Vila, una de ellas porque “no me encuentro” –dice– “comprendida en ese total de mujeres” a las que se refiere e Ibis se dirige “contra una humanidad enferma”⁴¹³; la otra –aún conviniendo en que Vargas Vila no es un anarquista, afirma que

“el carácter de muchísimas de sus producciones lo son, Hugo, Zola, Anatole France, si bien escribieron obras colosales de gran relieve sociológico, tampoco imprimieron un carácter absoluto a su literatura, sin que por ello deje de ser meritorio su concurso revolucionario, tan sólo como defensores de la libertad,

Blanca, 2ª época, nº 45, 1 marzo 1925 Como puede comprobarse no es cierto que éste defienda a Vargas Vila a ultranza, pese a lo sostenido por Mainer, art. cit. pág. 206.

413 Las mujeres y Vargas Vila Julia ACOSTA, “Contestando un saludo”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 56, 15 septiembre 1925, Pág. 57.

mayor aún, naturalmente por sus obras sociológicas”⁴¹⁴,

En el análisis de Ibis no entra por desconocerla, pero considera que el resto de su producción refleja una gran pasión por la libertad y la verdad, hasta el punto de resumir el ideal ácrata de arte social. Incluso el carácter innovador de su estilo, así como la introducción de neologismos contribuyen a la transformación del arte, “dado que creación e innovación, como manifestación de la evolución del pensamiento, son en el ideal anarquista, el espíritu latente e imperecedero con el tiempo”⁴¹⁵.

Tal vez sean estas últimas apreciaciones, que estiman positivamente las aportaciones literarias de Vargas Vila, por lo que suponen de ruptura con los convencionalismos burgueses –situando la controversia en un ámbito distinto al de su antifeminismo declarado– las que sirven a Mainer para llegar a la conclusión de que en dicha polémica “se registra un significativo enfrentamiento entre la orientación “oficial” del anarquismo y la apabullante fidelidad de los lectores de base a este pintoresco y leidísimo escritor colombiano”⁴¹⁶.

Pero lo cierto es que –tal como queda reflejado en *La*

414 Las mujeres y Vargas Vila. Matilde MOTA, “Otra opinión sobre Vargas Vila”. Ibid.

415 Ibid., pág. 58.

416 J.C. MAINER, art. cit., pág. 205.

Revista Blanca– las opiniones estaban bastante divididas.

La última intervención de Federica Montseny en el affaire Vargas Vila demuestra un cierto cansancio –llevaban un año largo con el tema– y en ella lamenta no haber podido discutir con el interesado, pero, sobre todo, el predicamento alcanzado por Vargas Vila entre los jóvenes anarquistas, logrando situarse entre sus escritores preferidos junto a los “grandes” del anarquismo o de la literatura. Y esto resultaba de todo punto intolerable para Federica Montseny que no se explica las razones de que una obra “huera y artificiosa” puede obtener el beneplácito de los libertarios:

“¿No nos sube el rubor al rostro al poner en nuestras bibliotecas y en nuestros labios el nombre de ese escritorzuelo, de literatura sonora y vacía como las campanas, plagiarlo descarado de Wilde en Salomé, que vende sus escritos y su conciencia al mejor postor (...) junto a los de Bakunine, Kropotkine, Reclús, Mella (...) y tantos otros prestigiosos exponentes del anarquismo que jamás prostituyeron su pluma (...)?”

En cuanto a invocar, hablando de Vargas Vila, los nombres de France, Hugo, Zola, (...) ¡no hay derecho!⁴¹⁷

417 F. MONTSENY. “Las mujeres y Vargas Vila”, *La Revista Blanca*. 2ª época, nº 57, 1 octubre 1925, pág. 2.



Federica Montseny reconoce desde un principio no haber descubierto la fórmula mágica que podría orientar adecuadamente la actuación del movimiento feminista avanzado, representado por la tendencia izquierdista. Con ser positivo el que la mujer abandone su mutismo, el atraso que viene arrastrando junto con la crisis general de ideales,

complican aún más su delicada situación, no obstante, se atreve a esbozar un posible programa de actuación.

“Sin embargo, señalar el mal es mucho más fácil que dar el remedio (...). Podría decir que consiste en no descuidar ni un instante la propaganda ideológica dentro del movimiento femenino (...)

Podría recomendar una estrecha alianza femenina, que dando fuerza al movimiento, le diese a la vez intensidad. Podría aconsejar una tolerancia que facilitase la unión internacional de las mujeres, sean las que fuesen sus ideas, (...). Todo esto y muchas cosas más podría decir. Pero, ¿de qué serviría, desde el momento que, al no surgir espontáneamente, se demuestra que los espíritus no están en condiciones de aceptarlo?”⁴¹⁸.

Incluso en los artículos no específicamente relacionados con la cuestión feminista, Federica Montseny asume con orgullo el hecho de haber nacido mujer, aceptando la idea de que la intuición es una cualidad prioritariamente femenina. Dicha aceptación no implica juicio de valor alguno, lo único que demuestra es una mayor complejidad de la personalidad de las mujeres, traducida en una visión más amplia de cuanto les rodea,

418 F. MONTSENY, “El movimiento femenino internacional”, La Revista Blanca. 2ª época, nº 6, 15 agosto 1925, pág. 5.

“La mujer es esencialmente intuitiva. Siente, mejor que piensa las cosas. El hombre las piensa mejor que las siente. Esta diferencia, que no es en detrimento de uno ni de otro sexo, ha servido a los filósofos imbuidos de la jerarquía del pensamiento (...) para cimentar las bases de la supuesta inferioridad mental de la mujer, sin que se les haya ocurrido la consideración de que un ser que siente y luego piensa, da una nueva riqueza interna a las cosas y a las ideas. Aporta, en aquello sobre que proyecta su condición natural, toda la gama de matices de la Naturaleza misma...”⁴¹⁹.

Otro tópico, con el que hay que acabar de una vez por todas, es el que sugiere que los hombres inteligentes siempre han de unirse a mujeres vulgares, pues aunque esto sea cierto en algunas ocasiones, sucede bien porque las mujeres inteligentes no resisten su compañía o bien es el hombre quien –para que su talento brille a mayor altura– elude, como si de la peste se tratara, la relación con elementos del sexo femenino, que pondrían en evidencia su supuesta superioridad. Y para colmo el “drama” que aparece de inmediato en este tipo de uniones –sufrido por los pobres hombres– es tema literario que disfruta de gran predicamento entre los escritores, proporcionando una visión totalmente escorada del problema que, en manos de las mujeres, tendría una orientación bien distinta. Pero, en

419 F. MONTSENY, “Vanguardismo literario y vanguardia moral”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 147, 1 julio 1929, pág. 74.

el terreno artístico, «como en tantos otros, el hombre sigue llevando la voz cantante.

“Es un hecho usual y absolutamente probado: la mayor parte de los hombres geniales –se han unido a mujeres relativamente estúpidas (...). Un hombre genial es un ente un poco aburrido, mal humorado y ridículo, que fuma y divaga y se adora a sí mismo. Una mujer inteligente huye de las genialidades al estilo del profesor Storitzin (...). Algunas veces, el genio busca también, en la estupidez femenina una garantía para su talento (...).

Es verdaderamente lamentable que los hombres consigan acaparar todos los aspectos de la vida, literatura inclusive.

Si las mujeres poseyéramos, tantos Andreiev, Dostoyevski y Chejov como los hombres, trataríamos un tema también interesante y muy poco tratado en la literatura: el drama de la mujer inteligente unida al hombre vulgar”⁴²⁰.

La vulgaridad no es una cuestión de sexo, sino un problema social y si hay alguna persona que pueda poner en entredicho cuantas tonterías se han escrito al respecto, esta es, sin duda, Isadora Duncan –el ideal femenino,

420 P. MONTSENY, “Ante el gran libro abierto...”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 67, 1 marzo 1926, págs. 11, 12.

artístico y humano de Federica Montseny– cuya figura ocupa un gran número de sus artículos en torno a este tema: hasta su muerte tuvo un matiz estético, de tragedia clásica, del mismo modo que su vida y su arte constituyen la reencarnación del helenismo, “era una griega, escapada de la pluma de Sófocles, del cincel de Fidias, del viejo canto homérico”.

Persiguió infatigablemente la belleza hasta el punto de convertirla casi en una religión y el relato que ella misma nos ha dejado en sus memorias, no hace más que confirmar sus numerosas cualidades: la bailarina excepcional que implantó una nueva concepción en el arte de la danza –rompiendo con todas las normas– también fue capaz de oponer a la moralidad vigente, una moralidad distinta basada en criterios libertarios y naturales, permaneciendo fiel únicamente a sí misma. Los anarquistas pueden sentirse satisfechos de que algunos –arrojándola del mundo burgués– la hayan incluido en sus filas y, las mujeres en particular, tendrían que seguir su ejemplo.

“A mí, *Ma Vie*, de Isadora Duncan, me ha transportado a un mundo superior, de arte puro y moral nueva; la vida de Isadora Duncan es (...) la vida de una mujer que vivió su vida, que amó a quien quiso y cuando quiso (...).

Es, en resumen, y en sí misma, una serena y simple vida, la vida que debería vivir toda mujer moderna, la vida que toda mujer en el fondo ambiciona.

(...) Pierre Mille ha dicho de Isadora Duncan que era anarquista por temperamento, por visión social, por vida privada y pública, por aspiraciones morales y estéticas. (...) nosotros sólo debemos aceptar con orgullo la entrega singular, vindicar con placer la filiación que nos ofrecen y que ella, Isadora, no hubiera rechazado”⁴²¹.

421 F. MONTSENY, “Una vida de mujer”, La Revista Blanca, 2ª época, nº 126, 15 agosto 1929, pág. 157.

CONCLUSIONES

Los postulados de la estética anarquista son inseparables de su concepción de la sociedad como un todo orgánico donde el arte jamás puede constituir un ámbito aislado, sino que juega un papel esencial en su lucha por conseguir liberar al individuo de unas estructuras sociales opresivas, que atentan permanentemente contra la creatividad y la imaginación consustanciales a cualquier ser humano. Así pues, son las condiciones externas –basadas en la existencia de instituciones coercitivas y en una injusta distribución de los recursos– las que impiden desarrollar ese potencial creativo que todos poseemos, el cual sólo podrá materializarse con el triunfo de las tesis libertarias.

En esa línea, podemos observar un claro predominio del enfoque socio–histórico del arte, sostenido –a diferencia de otras teorías sociológicas– desde una perspectiva ética ineludible, rechazando tanto las estéticas especulativas o metafísicas como las que defienden planteamientos

económico–deterministas. Desde su punto de vista la relación arte/sociedad a lo largo de la historia es un hecho evidente y, aunque no acepten que exista una dependencia estricta entre la producción artística y la infraestructura económica, sí que encuentran en ésta una de las causas de su desenvolvimiento o retroceso, por lo que el análisis de las condiciones socio–históricas –sin caer en la tentación de convertir el arte en un mero documento sociológico– favorece la comprensión de los problemas con los que se enfrenta.

A nivel de la propia praxis artística, pretenden destruir el monopolio ejercido por las clases dominantes, abogando tanto por la desaparición del artista profesional, como por la ampliación del goce de lo estético a todos los individuos, regresando así a un arte popular, masivo, tal como fue hasta el Renacimiento. Si el arte es resultado, en gran parte, del medio en el que se desenvuelve el creador, evoluciona con él y debe dar respuesta a los interrogantes que la sociedad se va planteando.

La valoración del acto creador por encima incluso de la obra misma, conlleva, igualmente, la inutilidad de que sigan existiendo lugares “sacralizados” donde tradicionalmente se le ha dado culto –museos, salones, galerías– aplicando asimismo el concepto de “artístico” a otros campos de la actividad humana. Aquí se podría establecer un paralelismo con ciertas tendencias actuales que reclaman el derecho a

ser calificadas como tales para los productos de la moda, la publicidad, el diseño industrial, etc.

La acción revolucionaria del arte se plantea desde dos supuestos, aparentemente contradictorios: la exaltación de la individualidad –con el consiguiente reconocimiento explícito o implícito del genio– y la obsesión por la finalidad moral y educativa del arte, que apunta a una estética utilitaria, en la cual el artista y su obra se convierten en medios destinados a cumplir objetivos extra artísticos. El dilema es irresoluble, por lo que la inicial atracción que el anarquismo ejerce sobre los creadores –interesados en ensayar fórmulas estilísticas, lejos de toda norma o imposición– queda anulada por el rechazo de aquél a cualquier planteamiento puramente formalista y, por tanto, al arte por el arte. En este último, quedarán incluidas todas aquellas corrientes que pretenden situarse a la vanguardia de la época, cuyas realizaciones podrán ser innovadoras desde el punto de vista técnico, pero carecen de elementos imprescindibles para cumplir una función social: modernismo, futurismo, surrealismo son decadencia pura, se caracterizan por el culto a la forma –esteticismo– y por su ininteligibilidad, con lo cual se muestran impotentes para concienciar al pueblo llano y despertar sus ansias de cultura.

El dogmatismo o la normatividad subyacentes a algunos de los supuestos de la Estética anarquista, quedan atenuados por la diversidad de posturas que conviven en su

interior. No obstante, es relativamente fácil encontrar una nueva contradicción entre su apasionada defensa de la libertad en cualquier terreno –incluí. do el artístico– y su condena de todos los ismos, negando cualquier valor a una obra cuyo fin sea meramente estético y no social. La distinción entre arte comprometido y arte decadente, presentándolos como antagónicos, les lleva involuntariamente a una estética –si no normativa– al menos cerrada: toda obra que no sea expresión de la realidad social, queda excluida de sus postulados automáticamente.

Aunque, rompiendo una lanza a su favor, el rechazo del formalismo podría explicarse no como negación de la autonomía del arte sino de sus privilegios. Si admitimos con los ácratas que la vinculación del arte con su entorno es incuestionable, ello le impide situarse al margen de la lucha social; dentro de ella, los medios de los que se valga el artista para aportar su colaboración serán múltiples, siempre que estén dirigidos a la consecución de un arte popular, accesible a todos, por lo que, en última instancia, el mensaje que transmite es esencial. El arte decadente lo es por representar los intereses de una clase –la burguesía– que ya ha cumplido su misión histórica y se empeña en ignorarlo, de modo que la búsqueda de la belleza pura por parte de ciertos artistas, refleja su desconexión con la sociedad de su tiempo, mientras que el arte que contiene un mensaje, es progresista, producto de una clase social en

ascenso, cuyos ideales quedan plasmados en obras que –a pesar de no alcanzar una plenitud formal– son capaces de actuar como detonante para sus afanes revolucionarios y cumplir –en definitiva– la función ético–social asignada al arte por los libertarios.

El elitismo queda desterrado, pero también el arte panfletario, directamente propagandístico. Ciertamente que sus criterios de evaluación son predominantemente contenidistas y en base a ello, estiman que el realismo se adapta mejor a sus intereses didácticos, pero el uso que hacen del mismo es lo suficientemente amplio como para aceptar otros planteamientos que incluso acaban en la abstracción. El arte debe ser representativo, de tal modo que su significado resulte accesible y la forma –siendo importante– ha de estar al servicio de dicha representación; también en este punto cabe establecer una serie de matices, pues mientras unos defienden la imitación de la naturaleza a ultranza, otros, aun concediendo que esta última constituye la principal fuente de inspiración, admiten que puede ser deformada por el artista, haciendo uso soberano de su libertad a la hora de interpretarla.

Si bien a nivel general, del estudio de los principales teóricos anarquistas no es posible concluir que otorguen mayor relevancia a un arte u otro, no sucede así con los artículos de *La Revista Blanca* consagrados al tema: tanto por mantener secciones específicas de crítica literaria como

por sus aportaciones en el terreno de la teoría estética, es evidente que la literatura ocupa la mayor parte de sus cábalas; naturalmente –y coincidiendo con los postulados generales de los ácratas al respecto– se decantan por escritores preocupados por la cuestión social, expresando su denuncia de modo que llegue a los receptores con claridad y en consecuencia no importa tanto la perfección formal como la transmisión –vía sentimiento– de determinados ideales (justicia, igualdad, libertad...) defendidos por los ácratas.

Por otra parte, la comparación entre las dos épocas de dicha publicación nos ha permitido constatar que la revista en su primera aparición mantiene posturas similares a las de las corrientes artístico–culturales del momento –apuesta por el realismo pero mantiene una actitud tolerante con los modernistas y “decadentes”– mientras que en la segunda, al permanecer anclada en los mismos planteamientos es, téticos que sostuvo anteriormente, se automargina del contexto cultural de los años veinte, cuando los diferentes movimientos de vanguardia van adquiriendo fuerza y ellos –los anarquistas españoles– se niegan a aceptar que su arraigo sea algo más que una moda pasajera. De ahí que las colaboraciones de escritores con un cierto prestigio a nivel intelectual –frecuentes en la etapa precedente– ahora sean prácticamente nulas, lo mismo que proliferan los ataques frontales a cuanto huela a vanguardismo artístico.

No obstante, respecto a esta cuestión nos gustaría hacer unas cuantas precisiones.

Desde luego, es un rasgo a destacar que tanto en el ámbito internacional como en lo que se refiere a España se produce una situación semejante: el abandono por parte de un buen número de artistas e intelectuales, tras una etapa decididamente combativa, del compromiso social en su actividad artística.

Normalmente se insiste en que, en última instancia, son las trabas impuestas por los anarquistas las que propician la ruptura, pero no suele advertirse que, casualmente, los ardores Juveniles revolucionarios de los susodichos creadores se van apagando conforme adquieren un status social más elevado.

Desde luego, el anarquismo es maximalista, no se conforma con transformar una parcela de la sociedad –el arte– sino que desea cambiarla en su totalidad.

Además, los libertarios jamás han ocultado que la aceptación de sus ideales exige un cierto grado de renuncia por parte de quienes los abrazan, por tanto, los artistas no pueden llamarse a engaño y su deserción resulta –si no injustificable– harto sospechosa, por más que se intente legitimar con argumentos falaces –preservar la pureza del arte, la libertad de creación– su integración en el sistema social imperante.

En estas reflexiones finales no nos interesaba tanto revisar, una a una, las características esenciales de la estética anarquista –lo cual resultaría un tanto reiterativo– como subrayar su posible vigencia en el marco de la sociedad contemporánea, partiendo de la asunción de sus planteamientos por parte de muchos movimientos artísticos radicales surgidos a partir de los años sesenta, cuyas aportaciones desbordan el marco de los manuales anarquistas para instalarse en la vida cotidiana, toda vez que dichos movimientos deben bastante –incluso sin saberlo– a las teorías libertarias.

Mencionaremos algunos ejemplos: la música aleatoria –concebida como empresa común– en la que la obra está abierta a múltiples interpretaciones, exigiendo la participación activa del espectador, delata la adopción de criterios típicamente anarquistas; o los mismos happenings, dispuestos para romper las barreras entre creador y receptor, de modo que se establezca una especie de diálogo en el que los papeles son intercambiables; e incluso la actual indefinición de los límites entre las artes, que se desplazan imperceptiblemente de la fotografía a la pintura, de ésta a la escultura o hasta la arquitectura, constituyen una versión moderna de la añorada síntesis de las artes por no mencionar intentos anteriores como los de la Bauhaus o el teatro total de Piscator.

En el fondo de todas estas experiencias artístico–vitales

late un deseo constante de destruir el “principio de autoridad” allá donde se encuentre, convirtiendo el arte en símbolo de la libertad, de las posibilidades creativas del hombre que escapa a la tiranía de los poderes establecidos.