

Walter Crane



Walter Crane (1845-1915) fue uno de los artistas más importantes, versátiles y radicales del siglo XIX: pintor, decorador, diseñador, ilustrador de libros, poeta, autor, profesor, y teórico del arte y la enseñanza.

Este e-book está construido en base a dos estudios sobre Crane, el primero hace referencia a su célebre dibujo sobre los anarquistas de Chicago, cuya muerte dio lugar a la celebración del 1º de Mayo como día de lucha de la clase trabajadora.

El segundo estudio es referente a las teorizaciones de Crane sobre la enseñanza y los lenguajes universales.

Si bien el primero, está escrito con un cierto sesgo político, el segundo nos revela que las relaciones de Crane con el anarquismo fueron más amplias y fructíferas de lo que muchos suponen.

Ambos artículos nos sirven para mostrar el arte de Crane, en su faceta de ilustrador, mucho más allá de lo que se muestra en los estudios originales bien en su aspecto literario medievalista, como político.

VV AA

WALTER CRANE

Selección, traducción y edición digital: C. Carretero

Difunde: Confederación Sindical Solidaridad Obrera

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



Walter Crane

ÍNDICE DE CONTENIDO

¿DIBUJOS PARA LA CAUSA?

LOS ANARQUISTAS DE CHICAGO DE WALTER CRANE. Morna O'Neill

De Chicago a Londres

De Londres a Chicago

Walter Crane, ¿Anarquista?

Los anarquistas de Chicago

WALTER CRANE Y EL LENGUAJE UNIVERSAL DEL ARTE. Grace Brockington

Anarquismo, esperanto y reforma educativa

El arte como escritura

The golden primer: Walter Crane y JMD Meiklejohn

Visualización de la fonética: Walter Crane y Nellie Dale

¿DIBUJOS POR LA CAUSA?

LOS ANARQUISTAS DE CHICAGO DE WALTER CRANE

Morna O'Neill

La correlación entre la autoría artística y el significado nunca es sencilla. Sin embargo, algunos dibujos políticos parecen ofrecer una certeza tentadora. Mientras satíricos como James Gillray y George Cruikshank examinaron toda la política con un ojo sardónico, por lo general se da por sentado que una imagen política positiva es una expresión de los propios puntos de vista del artista. Tomemos, por ejemplo, los dibujos de Walter Crane, el artista de Arts and Crafts [Artes y artesanías] y socialista comprometido. En 1885, Crane era miembro activo de varias organizaciones socialistas y se había convertido en una voz destacada en los debates contemporáneos sobre arte y política. Con diseños como *The Worker's Maypole* (El árbol de mayo de los trabajadores), un dibujo de 1894 (lámina 1), Crane renuncia

Si bien no era inusual que artistas de Arts and Crafts como William Morris y Crane declararan abiertamente sus compromisos políticos, la dinámica entre su política y su práctica artística a menudo se consideraba una cuestión de forma más que de contenido. El movimiento se inspiró en el lamento de John Ruskin de que los trabajadores modernos habían perdido el arte de su trabajo, definido como la alegría de la imaginación en el trabajo creativo inspirado por una comprensión idealizada de la artesanía medieval¹. En la mayoría de los relatos, se cree que los objetos hechos a mano producidos por el movimiento Arts and Crafts (tapices, textiles, papeles pintados, cerámica y similares) encarnan su verdadero significado en su fabricación: hermosos y útiles, estos objetos manifiestan los ideales de la artesanía, identidad de propósito y uso sensible de materiales que implícitamente, más que abiertamente, condenan la producción industrial y resisten el mercado capitalista². Crane, en particular, vio el movimiento Arts and Crafts en términos activistas, y sus exposiciones y

1 Quisiera agradecer a los lectores anónimos por sus perspicaces sugerencias, así como a Jay Curley y Rachel Teukolsky por sus valiosos comentarios sobre una versión anterior de este ensayo. Mi agradecimiento a Kraig Binkowski del Centro de Arte Británico de Yale, a Brooke Andrade del Centro Nacional de Humanidades y a Kendra Battle de la Biblioteca de Recursos Visuales de la Universidad de Wake Forest por su ayuda con la investigación de imágenes y a Karen Carroll del Centro Nacional de Humanidades para sus agudas habilidades editoriales.

2 Véase Jeffrey Spear, *Dreams of an English Eden: Ruskin and His Tradition in Social Criticism*, Nueva York, 1984.

publicaciones constituyeron un intento radical de poner en primer plano una nueva comprensión del trabajo artístico³. Y estos esfuerzos artísticos se extendieron más allá de las paredes de la exposición de Arts and Crafts. Como he argumentado en otra parte, su trabajo como pintor e ilustrador engendró una relación diferente con la política del objeto elaborado, ya que Crane consideró las posibilidades propagandísticas tanto de la forma como del contenido⁴. La mayoría de los dibujos políticos de Crane comenzaron como bocetos a pluma y tinta que luego pasaban a los periódicos o imprentas para su publicación y difusión, un esfuerzo muy alejado, por ejemplo, de los libros hechos a mano de Kelmscott Press de William Morris⁵. En cambio, dibujos como *The Worker's Maypole* dieron forma visual a los ideales de la comunidad preindustrial y la artesanía, ideales que eran tanto artísticos como políticos.

HM Hyndman, fundador del Partido Socialdemócrata, llamó a Crane "el artista del socialismo" en 1912 debido a sus contribuciones al movimiento: dibujos políticos para

3 Según lo sugerido por Peter Stansky, *William Morris, CR Ashbee, and the Arts and Crafts*, Londres, 1984, 4.

4 En su importante reevaluación del movimiento Arts and Crafts, Imogen Hart señala que Crane, en particular, asoció la idea de un "movimiento Arts and Crafts" con el "movimiento socialista" concurrente. Imogen Hart, *Arts and Crafts Objects*, Manchester y Nueva York, 2010, 161.

5 Morna O'Neill, *Walter Crane: arte y oficio, pintura y política, 1875–1890*, New Haven y Londres, 2011.

Clarion, *Justice*, *Labor Leader* y *Commonweal*, entre otras publicaciones, así como los diseños para portadas de revistas, impresiones políticas, sellos decorativos, tarjetas de membresía, invitaciones, insignias sindicales, membretes, decoraciones festivas e incluso pirotecnia (sobre todo, los fuegos artificiales que escribieron 'La unidad del trabajo es la esperanza del mundo' sobre el Palacio de Cristal para el Primero de Mayo de 1899)⁶. Al darse cuenta del poder de sus imágenes, Crane fue estratégico en su despliegue: contribuyendo con dibujos políticos a publicaciones artísticas, manteniendo relaciones duraderas con revistas particulares, mientras que solo contribuía periódicamente a otras. Se basó en su fama y experiencia como ilustrador de libros para niños para encontrar una audiencia para este trabajo y para crear este lenguaje visual político⁷. Tanto los cuentos de hadas como los diseños políticos se basaban en el uso de símbolos, así como en la fantasía, para comunicar el significado.

Estas visiones utópicas del futuro socialista fueron parte integral de su práctica artística y llegaron a definir la cultura visual del socialismo inglés a finales del siglo XIX⁸.

6 Para un punto de vista alternativo, véase Elizabeth Miller, 'William Morris, print culture, and the policy of aestheticism', *Modernism/modernity*, 15: 3, 2008, 477–502.

7 HM Hyndman, *Más reminiscencias*, Londres, 1912, 351.

8 Para una discusión de estas preocupaciones en relación con las ilustraciones de libros infantiles de Crane, consulte Grace Brockington,

Crane llamaría a estos diseños "dibujos por la causa" cuando los reunió como recuerdo para el Congreso de Sindicatos y Trabajadores Socialistas Internacionales en 1896. Al dedicar sus esfuerzos a "la causa", el artista señaló su deseo de unificar a los socialistas divergentes plataformas y asociaciones gremiales con estas viñetas.



El triunfo del trabajo, 1891

Crane mantuvo membresías en organizaciones socialistas con plataformas divergentes no por ignorancia ideológica, sino como una señal de su creencia en el poder revolucionario de la unidad. Diseños como *The Worker's Maypole*, publicado por primera vez en *Justice* para celebrar

'Rhyming pictures: Walter Crane and the universal language of art', *Word & Image: A Journal of Verbal/ Visual Inquiry*, 28: 4, 2013, 359–73.

el Primero de Mayo en 1894, trascendió diferentes posiciones ideológicas en su imaginería posrevolucionaria⁹. Los trabajadores bailando entretejen con gracia cintas etiquetadas con quejas industriales específicas como 'Ocho horas' (reivindicando la duración de la jornada laboral) o aquellas que evocan ideales como 'Ocio para todos y Una vida que valga la pena vivir'. Ubicado dentro de un conopial de vegetación ondulante, el dibujo se dirige al espectador en términos de profusión visual. Crane enfatiza la sorprendente vitalidad al fusionar el árbol de mayo con la forma femenina, que lleva un gorro frigio y sostiene una pancarta adornada con el lema "Socialización, Solidaridad, Humanidad". Las líneas se curvan y dan forma hacia arriba y hacia abajo, una evocación gráfica de las expresiones alegres de los trabajadores. En esta celebración visual de la cooperación, la propia línea gráfica se teje y baila, pareciendo decir esta es, de hecho, una vida que vale la pena vivir.

Hay una dibujo en los esfuerzos de Crane en nombre de 'la causa' que proporciona una notable excepción a esta regla. El tema es la muerte en lugar de la vida, y su tema es el anarquismo, no el socialismo. Con Los anarquistas de Chicago (lámina 2), Crane creó un monumento perdurable al anarquismo estadounidense. La encarnación de la Libertad gira con la pluma en la mano para escribir los

9 Morna O'Neill, *'La causa del arte y el trabajo es una:'* Walter Crane y Manchester, 1880–1915, Manchester, 2008.

nombres de los anarquistas de Chicago, también conocidos como 'los anarquistas de Haymarket' o 'los mártires de Haymarket': Albert Parsons, Albert Spies, Samuel Fielden, George Engel, Adolph Fischer, Louis Lingg, Michael Schwab y Oscar Neebe. Estos ocho hombres fueron arrestados después de que se arrojara una bomba en el Haymarket Square de Chicago la noche del 4 de mayo de 1886, durante una manifestación para expresar su apoyo a los trabajadores en huelga en la planta cercana de McCormick Reaper¹⁰. La presencia de una bomba en este evento se ajustaba a un creciente estereotipo popular de un anarquista como un 'hombre con bombas, pelo largo y ojos desorbitados'¹¹. Casi sin evidencia física, el Estado apresuró el juicio, y los acusados repetidamente y enérgicamente afirmaron su inocencia¹². Para Alfred Parsons, el error judicial representado por el juicio señaló la falacia de la "libertad" tan a menudo pregonada por los patriotas estadounidenses¹³. Todos fueron declarados culpables de

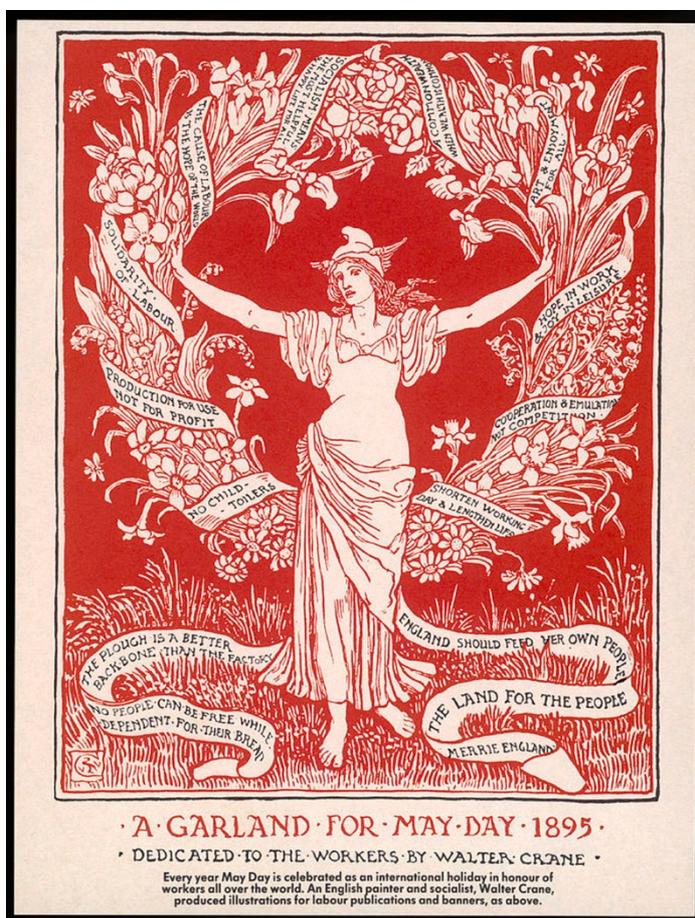
10 El dibujo se distribuyó como folleto durante la celebración del Primero de Mayo de ese año; véase *The Times*, 2 de mayo de 1895, pág. 5.

11 El número de bajas aún se cuestiona; Estas cifras provienen de la 'Colección digital del asunto Haymarket Affair' de la Sociedad Histórica de Chicago, <http://www.chicagohistory.org/hadc/index.html>, consultada el 18 de julio de 2012.

12 Véase Franklin Rosemont, "'Bomb-toting, long-haired wild-eyed": The image of the anarchist in popular culture', en Dave Roediger y Franklin Rosemont, eds, *Haymarket Scrapbook*, Chicago, Il, 1986, 203.

13 Como se discutió en Paul Avich, *The Haymarket Tragedy*, Princeton, NJ, 1984.

conspiración para cometer actos de violencia en una decisión que el abogado estadounidense y activista por las libertades civiles Clarence Darrow impugnaría más tarde, calificándola de "una amenaza permanente para la libertad del ciudadano"¹⁴.



May day, 1895

14 En cambio, argumentó que el estado cometió violencia y negó la libertad; por el contrario, se hizo eco de la afirmación de Peter Kropotkin de que la anarquía “es libertad; es la negación de la fuerza, de la compulsión o de la violencia». Como se cita Philip S. Foner, ed., *The Autobiographies of the Haymarket Martyrs*, Nueva York, 1969, 45. Véase también Alfred R. Parsons, *Anarchism: Its Philosophy and Scientific Basis*, 1887, Westport, CT, 1970.

Parsons, Spies, Engel y Fischer fueron ahorcados el 11 de noviembre de 1887.

Esta serie de eventos se conoció como 'el asunto Haymarket', un punto de inflexión en la historia estadounidense y la política laboral. Sin embargo, como sugiere el dibujo de Crane, el juicio y la ejecución también fueron eventos mediáticos globales, con una vida después de la muerte sorprendentemente larga. *Los anarquistas de Chicago* aparecieron en *Liberty: A Journal of Anarchist Communism* en noviembre de 1894 como parte de la octava conmemoración anual del caso Haymarket en Londres. Los acontecimientos de Chicago ejercieron una profunda influencia sobre los socialistas ingleses en particular, provocando debates transatlánticos sobre la libertad individual, el debido proceso legal y las líneas divisorias entre el anarquismo y el socialismo¹⁵.

Este ensayo explora cómo y por qué Crane llegó a producir un icono del martirio anarquista. Al hacerlo, situaré el caso Haymarket como un momento crucial en la interacción entre socialistas y anarquistas, que tendría un efecto profundo en la visión de Crane de la interrelación del arte y la política.

15 Darrow, citado en James Green, *Death in the Haymarket: A Story of Chicago, the First Labor Movement and the Bombing that Divided Gilded Age America*, New York, 2006, 319–20.

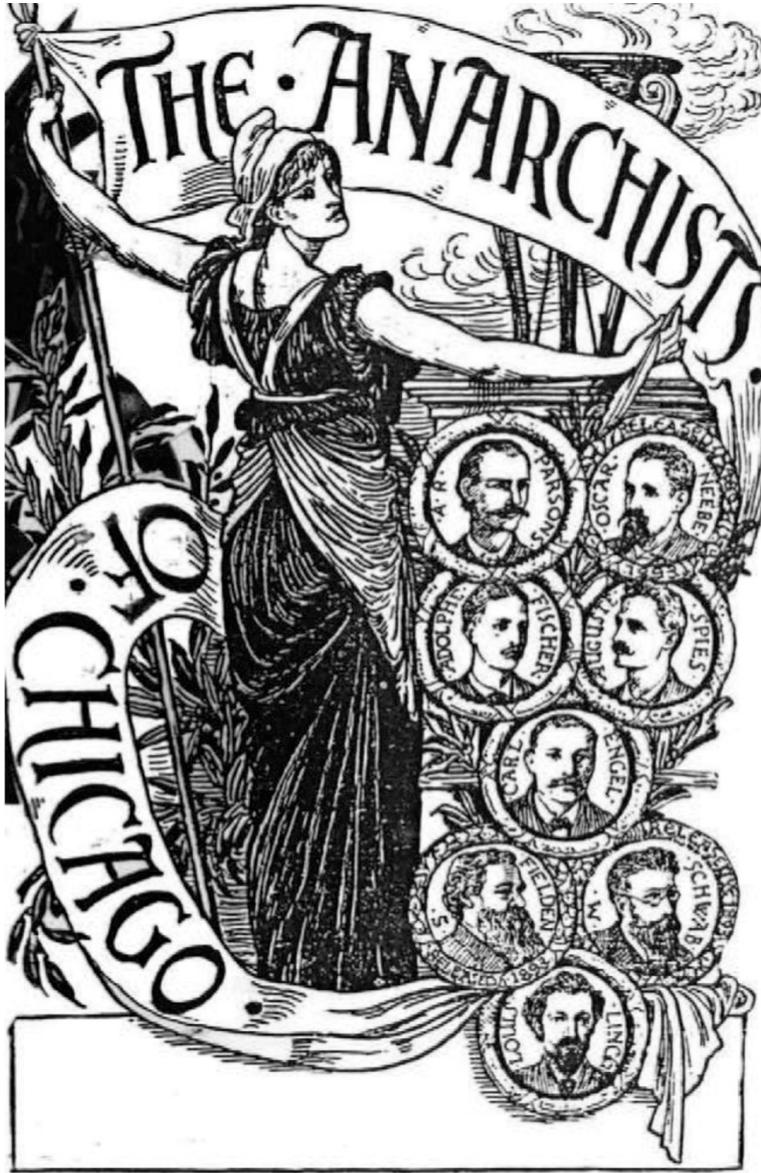
Las acciones predominaron en la estrategia anarquista, y el anarquista francés Paul Brousse acuñó el término 'propaganda por el hecho' en 1877 para describir este enfoque, que según él necesitaba reemplazar formas más antiguas de activismo, especialmente aquellas que se basaban en la imagen o el texto¹⁶. Muchos anarquistas promovieron bombardeos o asesinatos como ejemplos de 'propaganda por actos' para expresar desprecio por el Estado, aunque el anarquista Enrico Malatesta argumentó en 1894 que la 'propaganda por hechos' debería tomar la forma de una resistencia enérgica y de principios a las leyes represivas¹⁷.

Como otros socialistas, Crane afirmaba los derechos a la libertad de expresión y de reunión, así como el derecho a un juicio justo, en apoyo de los acusados de Haymarket. Tales respuestas no eran inusuales para otros destacados artistas socialistas en este período: William Morris, Oscar Wilde, George Bernard Shaw y otros apoyaron públicamente el movimiento de amnistía de Haymarket. En el caso de Crane, una gira por los Estados Unidos a fines de 1891 no hizo más que reforzar su crítica al sistema de justicia estadounidense y su defensa de los 'mártires' de Haymarket.

16 James Green, *Muerte en Haymarket*, 259.

17 Paul Brousse, 'Propaganda By the Deed', 1877, Robert Graham, ed., *Anarchism: A Documentary History of Libertarian Ideas*, vol. 1, Montreal, Nueva York y Londres, 2005, 150–1.

El interés de Crane en el anarquismo es más que una cuestión de faccionalismo político.



3. Después de Walter Crane, *Los anarquistas de Chicago*, http://la-memoria-defuenteovejuna.blogspot.com/2009_05_01_archivo.html, consultado el 12 de agosto 2012.

A principios de la década de 1890, explicó su simpatía por el anarquismo como una defensa de la libertad personal: "El anarquismo simplemente significa un alegato a favor de una

vida de asociación voluntaria, de libre desarrollo individual, la libertad limitada únicamente por el respeto a la libertad de los demás"¹⁸. Si bien a menudo se reconoce a Crane como uno de los pocos artistas británicos que expresaron simpatía por el anarquismo en la década de 1890¹⁹. Sin embargo, como discutiré, esta concepción de la libertad, formulada a raíz del incidente de Haymarket, provocó su compromiso con el anarquismo como una posición política viable y señaló su interés en los escritos de Peter Kropotkin, príncipe ruso y ex oficial del ejército inquieto por las desigualdades que presencié mientras servía en Siberia. Kropotkin abrazó el anarquismo en 1872. Se instaló en Londres en 1886 y pronto se convirtió en una parte vital de los círculos socialistas y anarquistas.

La influencia de Kropotkin en la comprensión de la libertad por parte del artista se puede deducir de la única declaración publicada de Crane sobre el arte y el anarquismo, un breve ensayo en francés que contribuyó a *La Revolte* en marzo de 1893²⁰. En esta declaración, Crane

18 Errico Malatesta, 'The Deberes of the Present Hour', 1894, Robert Graham, ed., *Anarchism*, 160–1.

19 Crane, carta al editor, *Boston Herald*, 17 de noviembre de 1891, pág. 4. Véase, por ejemplo, Constance Bantman, 'Visionaries or Reactionaries? Anarquismo británico y modernidad', en Trevor Harris, ed., *Art, Politics, and Society in Britain (1880–1914): Aspects of Modernity and Modernism*, Newcastle upon Tyne, 2009, 93.

20 Presumiblemente, dado que Crane no sabía francés, escribió el ensayo en inglés y la revista lo tradujo. Más tarde se reimprimió en *La Plume* en

se desvía de su comprensión unificada de la causa radical y, en cambio, reflexiona sobre lo que la promesa anarquista de libertad podría significar para la práctica artística. La defensa de Crane culminó con el dibujo de Haymarket mencionado anteriormente, *Los anarquistas de Chicago*, que apareció en noviembre de 1894. Mientras el gesto teatral de la Libertad, llama nuestra atención sobre los retratos de los acusados, el brillo de su pluma nos recuerda la importancia de la propaganda continua sobre el Asunto de Haymarket. Ocho años después del evento, ella está, literalmente, 'manteniendo la llama viva' al inscribir los nombres de 'Los anarquistas de Chicago'.

Hoy en día, el éxito de las imágenes de Crane y su continuo atractivo para los anarquistas se puede juzgar por la prominencia de este dibujo en los sitios web y blogs anarquistas, donde llega a una audiencia global (lámina 3). Sin embargo, en tales sitios, su apariencia está manipulada: en algún momento, la encarnación de la Libertad de Crane, con un atuendo clásico y un gorro frigio, adquirió un revestimiento negro, un emblema anarquista que generalmente se remonta a la Revolución Rusa de 1917²¹. Es como si la imagen en sí misma no significara suficientemente el 'anarquismo', y su política sólo estuviera

mayo de ese mismo año.

21 Iain McKay, ed., *An Anarchist FAQ*, Stirling: 2008, publicado en línea en <http://anarchism.pageabode.com/afaq/append2.html>, consultado el 10 de junio de 2014.

asegurada por el símbolo moderno del anarquismo. Incluso esta fiel conmemoración del sacrificio anarquista requiere un complemento iconográfico.

Quizás el refuerzo negro robustece las credenciales anarquistas de Crane, un artista socialista. Como observó el historiador Eric Hobsbawm, "No existe una conexión necesaria o lógica" entre el radicalismo en el arte y el radicalismo en la política²². Esta observación continúa dando forma a gran parte de la erudición actual sobre arte y anarquismo, en particular la discusión de la política del neoimpresionismo en Francia. Algunos artistas son elogiados por su radicalismo artístico, mientras que otros son etiquetados como artísticamente conservadores, a pesar de que abrazaron los principios anarquistas²³. Estos debates suelen abordar la pintura. Los dibujos, en palabras de Adrian Rifkin, "caen presa de los significados simplificados que les imponen los niveles populares de comprensión". ¿Qué pasaría si aplicáramos el escepticismo de Hobsbawm a los dibujos políticos de manera más amplia, para cuestionar la premisa de que un dibujo es una declaración sincera de la propia política de un artista? En su

22 Eric Hobsbawm, 'Socialism and the avant-garde, 1880-1914', *Mouvement Social*, 3, abril-junio de 1980, <http://libcom.org/history/socialism-avant-garde-1880-1814-eric-hobsbawm>, accedido 1 de agosto de 2012.

23 Ver, por ejemplo, Alastair Wright, 'Mourning, painting, and the commune: Maximilien Luce's A Paris Street in 1871', *Oxford Art Journal*, 32: 2, 2009, 223-42.

estudio de las estampas políticas al final del Segundo Imperio en Francia, Rifkin sugiere este tipo de enfoque, uno que evita “una lucha hagiográfica sobre qué es lo que las estampas ilustran como un conflicto entre buenas o malas intenciones políticas”²⁴.



May day, 1902

24 Adrian Rifkin, 'Frases bien formadas: Algunos límites de significado en grabados políticos del Segundo Imperio', *Oxford Art Journal* 8: 1, 1985, 20. Véase Stephen Yeo, 'Una nueva vida: La religión del socialismo en Gran Bretaña, 1883– 1896', *History Workshop Journal*, 4, 1977, 36.

Aunque los dibujos políticos que informan su análisis son en su mayoría anónimas y, a menudo, se involucran en la sátira, sus comentarios, sin embargo, brindan una intervención crucial en la interpretación de las imágenes políticas. Sin la relación de uno a uno entre evento e ideología (por ejemplo, el dibujo de Haymarket señala el apoyo del artista al anarquismo), entonces *Los anarquistas de Chicago* pueden considerarse un medio de expresión política más que un fin. En su respuesta artística al 'martirio' de estos hombres, Crane luchó por asimilar la política anarquista con su arte socialista. En este sentido, la única viñeta que declara su simpatía por el anarquismo en realidad marca los límites de su compromiso con el anarquismo como filosofía política.

DE CHICAGO A LONDRES

El caso Haymarket inspiró algunas de las expresiones políticas más apasionadas de Crane. Fue un abierto defensor de los acusados desde 1886 en adelante y expresó su apoyo al movimiento para indultarlos (un movimiento organizado por la Asociación de Amnistía de Haymarket). Tanto para los anarquistas como para los socialistas, el evento y sus consecuencias señalaron el importante papel que jugaría Estados Unidos en la lucha global entre el trabajo y el capital. A pesar de las diferencias ideológicas, anarquistas y socialistas de Londres se unieron públicamente en apoyo de los acusados de Haymarket. Según el historiador Stephen Yeo, esta "rara variedad de sectarismo federal" floreció en la década de 1880²⁵. Las

25 Como se discutió en Matthew Thomas, *Anarchist Ideas and Counter-Culture in Britain, 1880-1914: Revolutions in Everyday Life*, Aldershot, 2005.

membresías en organizaciones tan diversas como la Sociedad Fabiana, la Federación Socialdemócrata y la Liga Socialista a menudo se superponían, y su naturaleza amorfa significaba que anarquistas como Kropotkin y Charlotte Wilson, cofundadores de *Freedom: A Journal of Anarchist Socialism* and su 'Círculo de la libertad' de simpatizantes, se entremezclaron con socialistas durante varios años²⁶.

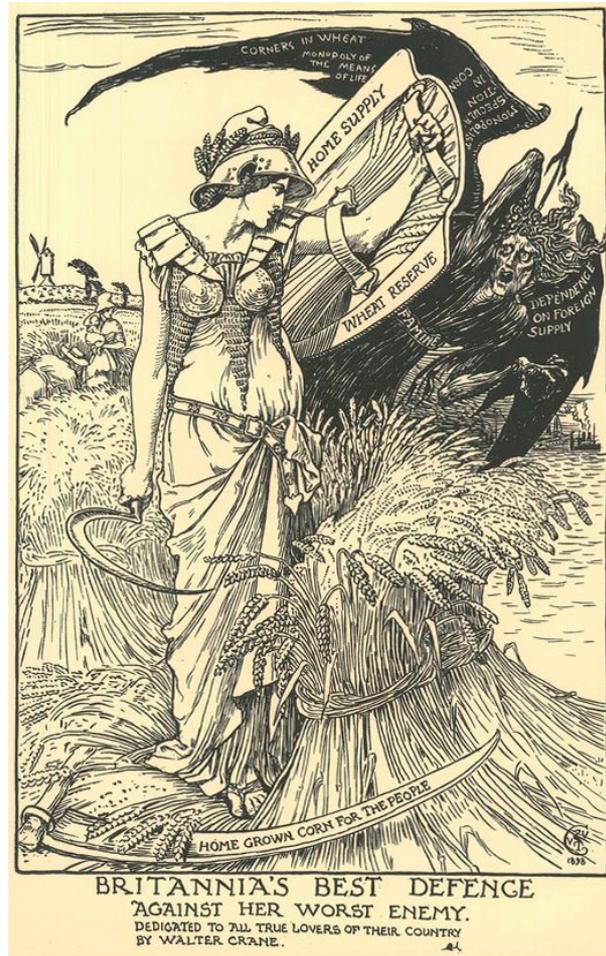
Publicaciones radicales de varios tipos promovieron el movimiento de amnistía de Haymarket. *Commonweal* de William Morris proporcionó una plataforma pública para gran parte de esta agitación, y el caso Haymarket apareció en numerosas columnas publicadas a lo largo de 1886, 1887 y 1888²⁷. En sus editoriales, Morris reclutó a todos los "amigos radicales y demócratas" de la libertad para defender la libertad de expresión, sugiriendo las alianzas entre socialistas, anarquistas y otros forjados por el caso Haymarket²⁸. Como recordaba el propio Crane, en la década de 1880, "la diferencia esencial entre las ideas y objetivos anarquistas y socialistas no estaba muy clara ni se reconocía

26 Ver, por ejemplo, 'America', *Commonweal*, 2, 6 de noviembre de 1886, 254; 'America', *Commonweal*, 3, 19 de noviembre de 1887, 374; 'Anniversary of the Chicago and Charing Cross Murders', *Commonweal*, 4, 17 de noviembre de 1888, 364–5. Para obtener una lista completa, consulte Robert W. Glenn, *The Haymarket Affair: An Annotated Bibliography*, Westport, CT, 1993.

27 William Morris, 'Free Speech in America', *Commonweal*, 3, 8 de octubre de 1887, 324.

28 Crane, *Reminiscencias de un artista*, Londres, 1907, 258.

en general, especialmente porque ambas escuelas podían unirse en sus protestas y denuncias del sistema económico existente"²⁹.



Britannia, 1898

29 Crane, 'On the Suppression of Free Speech in Chicago', *Commonweal*, 2, 17 de julio de 1886, pág. 123. El poema se reimprimió luego en *Workmen's Advocate*, 29 de agosto de 1886 y *Liberty*, con sede en Boston, 21 de noviembre de 1891, pág. 3. Véase también Crane, 'Freedom in America', *Commonweal*, 3, 15 de octubre de 1887, 333 y reimpresso en *Workman's Advocate*, 29 de octubre de 1887, 4 y *Liberty*, 21 de noviembre de 1891, 3. Los poemas también se imprimieron en la edición del 16 de noviembre de Boston. *Transcripción de la tarde*.

Fue en este entorno ecuménico que Crane formó su primera respuesta artística al caso Haymarket, dos poemas que se publicaron en el *Commonweal* de Morris: *On the Suppression of Free Speech in Chicago* (Sobre la supresión de la libertad de expresión en Chicago, publicado el 17 de julio de 1886); y *Freedom in America* (Libertad en América, publicado el 8 de octubre de 1887)³⁰. Los poemas eran portátiles, fáciles de reproducir y adecuados para las reuniones, donde el grupo podía leerlos en voz alta y recitarlos. Las letras de Crane evocan la centralidad de la libertad tanto para el socialismo como para el anarquismo, basándose en un creciente cuerpo de imágenes familiares de las pinturas y dibujos políticos del artista.

El primer poema, escrito apenas unas semanas después del caso Haymarket, acusa a los capitalistas y los compara con vampiros: "¿Habita la libertad donde los reyes despiadados de la ganancia / Como vampiros sigilosos, todavía alimentados por los laboristas – / A través de la libertad para trabajar duro o morir de hambre en la abundancia". ¿sencillo?' El 'todavía' en este verso enfatiza la explotación capitalista perdurable que provocó la reunión en Haymarket en primera instancia. Al oponer la figura de la

30 Como señala Crane en *Cartoons for the Cause*, diseñó 'The Party Fight and the New Party, or Liberalism and Toryism Disturbed by the parice of Socialism', en 1884, pero no lo publicó hasta 1896. Walter Crane, 'How I Became a Socialist', *Justice*, 30 de junio de 1894, 6. William Morris, 'Art and Socialism' (1884), *The Political Writings of William Morris*, ed. AL Morton, Londres, 1984, 113.

Libertad a la del vampiro, Crane se remite a su debut como dibujante político, *El vampiro capitalista* (lámina 4), que apareció en *Justicia* (el órgano de la Federación Socialdemócrata) el 22 de agosto de 1885. el monstruoso murciélago 'Capitalismo', desplegando las alas de la 'Política de Partido' y la 'Hipocresía Religiosa', se deleita alegremente con el cuerpo del 'Laborista'³¹.

Esta palabra está estampada en el pecho de la figura masculina postrada exhausta por su trabajo, ya que Crane aún no había representado el cuerpo redentor del Trabajo que se encuentra en la visión pastoral de sus dibujos posteriores.

Del mismo modo, el vampiro es un villano ominoso que más tarde sería eliminado de la imaginería de Crane en favor de la figura que está detrás de él: la encarnación angelical de la Libertad, que aquí lleva la antorcha de la libertad y toca la trompeta de la sociedad futura.

Curiosamente, Crane usó por primera vez esta figura en una pintura del mismo año titulada *Libertad* (lámina 5), que se mostró en la exposición de verano de arte contemporáneo de la Galería Grosvenor en 1885.

La pintura representa la liberación de una figura masculina encarcelada junto a un caballero y un sacerdote, el

31 Véase Philip Sheldon Foner, *May Day: A Short History of the International Workers' Holiday, 1886–1896*, Nueva York, 1986.

equivalente pictórico de la 'hipocresía religiosa' y la 'política de partidos' estampada en las alas del vampiro en el dibujo. La figura de la Libertad en esa pintura se asemeja a la evocada en el primer verso del poema de Crane, 'que extendió sus alas inmaculadas y acogió a la enfermera, De todas las tierras, a los perseguidos y oprimidos'. Ella irrumpe en la celda, iluminada desde atrás por la deslumbrante luz del sol.

El empuje hacia arriba del lienzo, junto con la envergadura limitada de las alas iridiscentes del ángel, transmite la claustrofobia de la celda de la prisión al mismo tiempo que revela el asombroso poder del libertador.

La pintura y el dibujo político, ambas aparecidas en el verano de 1885, establecieron la centralidad de la libertad y su encarnación alegórica en las convicciones políticas y artísticas de Crane. Cuando se le pidió que reflexionara sobre su aceptación del socialismo en 1894, Crane lo rastreó hasta un momento específico de transformación una década antes, en 1884: "Creo que fue la conferencia [de William Morris] "Arte y socialismo" lo que cambió la balanza"³².

En ese ensayo en particular, Morris utiliza la 'libertad' como leitmotiv, vinculándola con el 'arte' y la 'esperanza' en

32 *Dibujos por la causa* de Crane, pero el diseño apareció por primera vez en *Commonweal*, el 24 de mayo de 1890.

su llamada a la acción. Es esta 'esperanza de luz y libertad' lo que Crane traduciría de ensayo político a motivo artístico con su pintura³³. Crane había estado activo en la política radical desde la década de 1870, y Morris proporcionó el vocabulario político para lo que Crane imaginó en su arte, inicialmente en pinturas como *Libertad* y luego en otros dibujos políticos.

Esas críticas contundentes a las condiciones laborales modernas resonaron durante el caso Haymarket, especialmente desde que la reunión comenzó como un evento para protestar por las condiciones laborales en la planta McCormick Reaper. De hecho, el asunto de Haymarket inspiró la fiesta laboral moderna del Primero de Mayo, también conocida como el Día Internacional de los Trabajadores³⁴.

El primer congreso de la Segunda Internacional, reunido en París en 1889, aceptó una propuesta del sindicalista francés Raymond Lavigne para organizar protestas

33 Crane, poema reproducido en HS Salt, *Songs of Freedom*, Londres, 1893, 310. Como se informa en 'The Fabian Society and Socialist News', *Our Corner*, 1 de noviembre de 1887, 317.

34 Art Young, el caricaturista del Chicago *Daily News*, menciona en sus memorias que un telegrama de Crane apelaba a la ciudad para que salvara la vida de los cuatro hombres ejecutados. Ver Art Young, *Art Young: His Life and Times*, Nueva York, 1939, 102.

internacionales en 1890 para conmemorar la reunión original de Haymarket el 4 de mayo de 1886.



4. Walter Crane, *The Capitalist Vampire*, publicado por primera vez in *Justice*, 22 de agosto de 1885. Reimpreso en *Cartoons for the Cause*, 1886–1896, Londres: Twentieth Century Press, 1896, 6. New Haven: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale.

Foto: Universidad de Yale.

La Internacional reconoció entonces el Primero de Mayo como un evento anual en 1891. Sería una fiesta mundial que

serviría también como manifestación masiva a favor de la jornada laboral de ocho horas. Crane publicó su primer dibujo, titulada *International Solidarity of Labour, Labour's May Day, Dedicated to the Workers of the World* (Solidaridad del Trabajo, Primero de Mayo del Trabajo, Dedicado a los Trabajadores del Mundo), en conmemoración de la festividad, en 1890 (lámina 6)³⁵. Una vez más nos encontramos con la figura alada de la Libertad desplegando sus alas. Aquí alberga una hermandad mundial de trabajadores bajo la guirnalda de 'Fraternidad' e 'Igualdad'. Más tarde, Crane contribuyó con un diseño anual del Primero de Mayo a *Justice* desde 1894 hasta 1912. La figura alada de la *Libertad* aparecería en muchos de estos dibujos, representando la liberación del trabajo duro y la lucha, conectando una lucha laboral internacional en curso con el asunto de Haymarket.

Crane volvería a evocar la encarnación de la Libertad en su segundo poema de Haymarket, *Libertad en America*, publicado el 8 de octubre de 1887, dio una expresión lírica al pedido de clemencia en las semanas previas a la ejecución de los acusados.

Un tono resignado de traición es evidente en este poema, donde hace explícita su crítica a las limitaciones de la democracia estadounidense a través de una serie de

35 Como se analiza en Alan Palmer, *The East End: Four Centuries of London Life*, Londres, 1989, 92-3.

preguntas retóricas dirigidas al ideal de la Libertad: el poema comienza "¿Dónde está tu hogar, oh Libertad?" Aquí evoca la Estatua de la Libertad casi terminada de Frederic Auguste Bartholdi en el puerto de Nueva York: "tu imagen sobre una roca para saludar / Todos los rincones temblando por sus pies errantes".



5. Walter Crane, *Libertad*, 1885. Óleo sobre lienzo, 182 × 122 cm. Colección privada. Biblioteca de imágenes de Photo Sotheby.

La estatua a la Libertad del Nuevo Mundo, hermana de la propia evocación de la libertad de Crane en la pintura y el dibujo político, ha decepcionado a los inmigrantes del "viejo mundo" que buscan la libertad al proporcionar solo un "espectáculo vacío"³⁶. La misma semana en que publicó este poema, Crane asistió a una reunión de amnistía de Haymarket el 14 de octubre, con discursos de Morris y George Bernard Shaw, entre otros. Un telegrama de apoyo a las organizaciones en los Estados Unidos incluía la resolución, 'Que los trabajadores ingleses en esta reunión desean fervientemente exhortar a sus compañeros de trabajo en América'³⁷. Morris y Shaw se dirigieron nuevamente a un mitin en Londres el 22 de octubre de 1887, y Shaw hizo circular una petición pidiendo un indulto. En los días previos a las ejecuciones de noviembre, el gobernador Richard J. Oglesby recibió un telegrama de Londres, firmado por Morris, Shaw, Wilde y Crane, entre otros, pidiéndole que perdonara a los encarcelados³⁸.

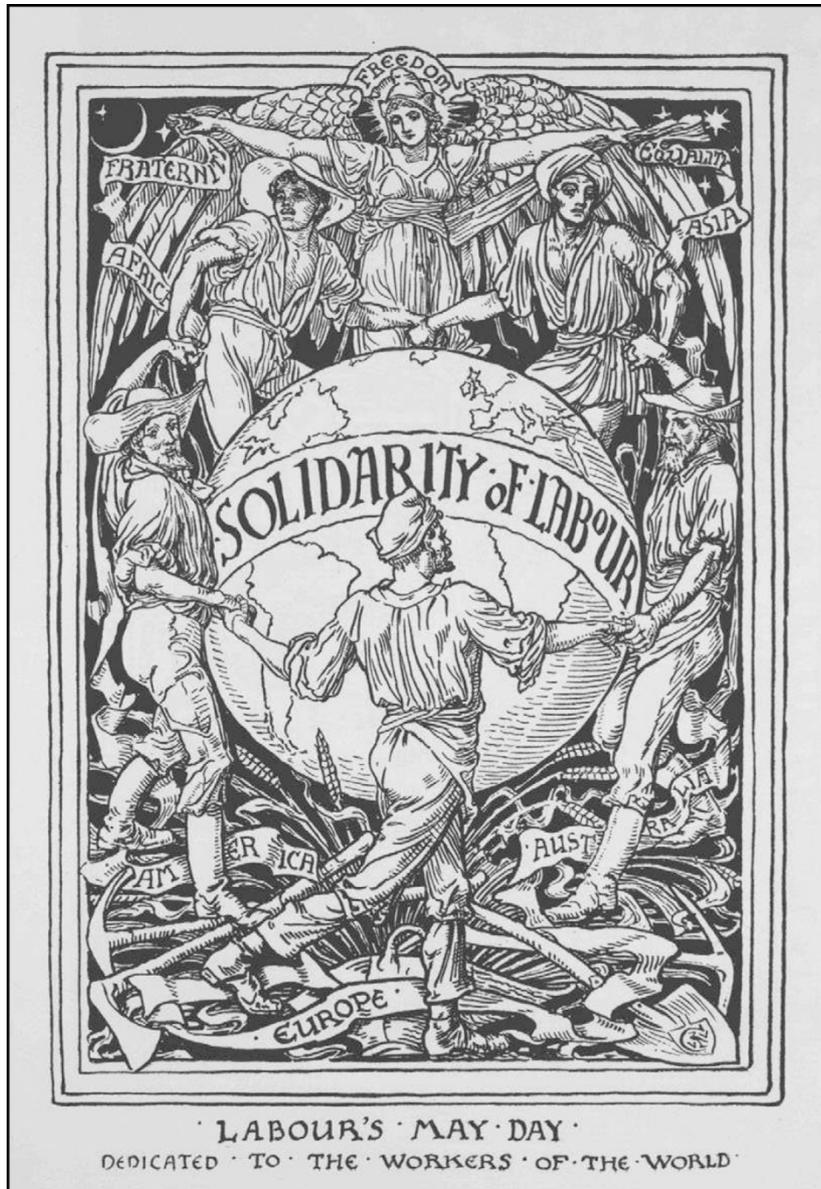
Tal activismo artístico pronto se transformaría en acción directa, ya que los eventos para honrar a los acusados de Haymarket llevaron a manifestaciones y enfrentamientos

36 Véase Crane, *Reminiscencias*, 267.

37 Véase Crane, *Reminiscences*, 269. El diseño también se reprodujo en *Pall Mall Budget*, 22 de diciembre de 1887.

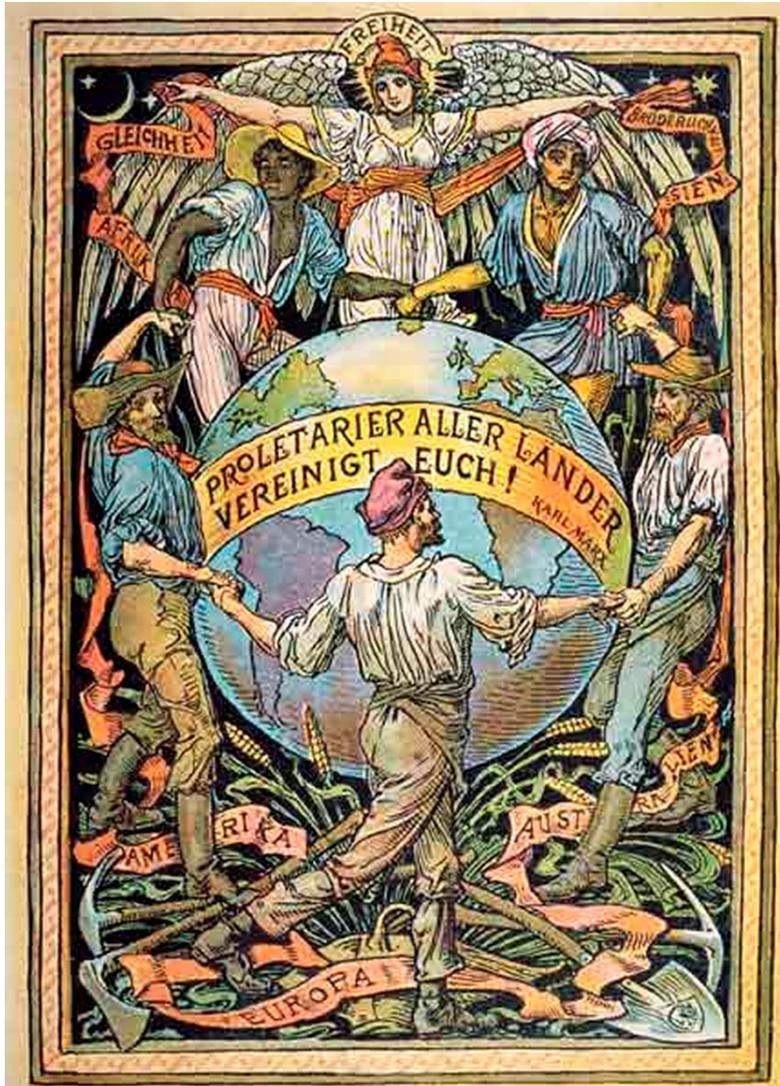
38 Para una discusión sobre la contribución de Morris, véase Rosemary Taylor, "'The City of Dreadful Delight': William Morris in the East End of London", *Journal of William Morris Studies*, invierno de 2009, 9–28.

con la policía en Londres. Dos días después de la ejecución de Parsons, Spies, Engel y Fisher en Chicago, varias organizaciones realizaron una manifestación en Trafalgar Square para manifestarse en contra de las ejecuciones.



6. Walter Crane, *Solidaridad Laboral Internacional: Labour's May Day*, Dedicated to the Workers of the World, publicado por primera vez en *Commonweal*, 24 de mayo de 1890. Reimpreso en *Cartoons for the Cause*, 1886–1896, Londres: Twentieth Century Press, 1896, 11. New Haven: Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Universidad de Yale. Foto: Universidad de Yale.

Encabezada por la Federación Socialdemócrata, el Club Patriótico de Londres, la Unión Liberal y Radical de Londres y la Unión de Autonomía, la marcha también protestó contra las leyes de coerción irlandesas³⁹.



Versión alemana coloreada de *Labour's May Day* tomada de Internet

39 Como lo sugieren en la época textos como Bruce Smith, *Liberty and Liberalism: A Protest Against the Growing Tendency into undue Interference by the State, with Individual Liberty, Private Enterprise, and the Rights of Property*, Londres, 1888.

Cuando los manifestantes llegaron al West End de Londres ese domingo 13 de noviembre de 1887, fueron recibidos por más de 4.000 policías estacionados en Trafalgar Square y sus alrededores. Ese evento más tarde se llamaría 'Domingo Sangriento'. Aunque el comisionado de policía Charles Warren había emitido una orden temporal contra la reunión allí, unas 8.000 personas se abrieron paso por la Plaza del Parlamento. A medida que la manifestación se acercaba desde todas las direcciones, la policía tomó medidas para desbaratar al grupo utilizando caballería y porras. Crane, quien participó en el mitin, lo describió como una batalla: "Nunca vi nada más parecido a una guerra real en mi vida, solo que el ataque fue de un solo lado"⁴⁰. Al menos tres personas murieron y muchas más resultaron heridas. Este evento entró inmediatamente en el calendario de conmemoración como 'Domingo Sangriento' o 'los Asesinatos de Charing Cross'.

Una semana después, Crane presenció más violencia en una segunda manifestación laboral en Trafalgar Square el 20 de noviembre de 1887⁴¹. La policía montada cargó contra las masas crecientes reunidas en la plaza y aplastó a Alfred Linnell, quien murió unos días después. William Morris compuso una 'Canción de la muerte', y Crane diseñó un tributo al trabajador mártir para un folleto vendido en la

40 Véase Crane, *Reminiscencias*, 267.

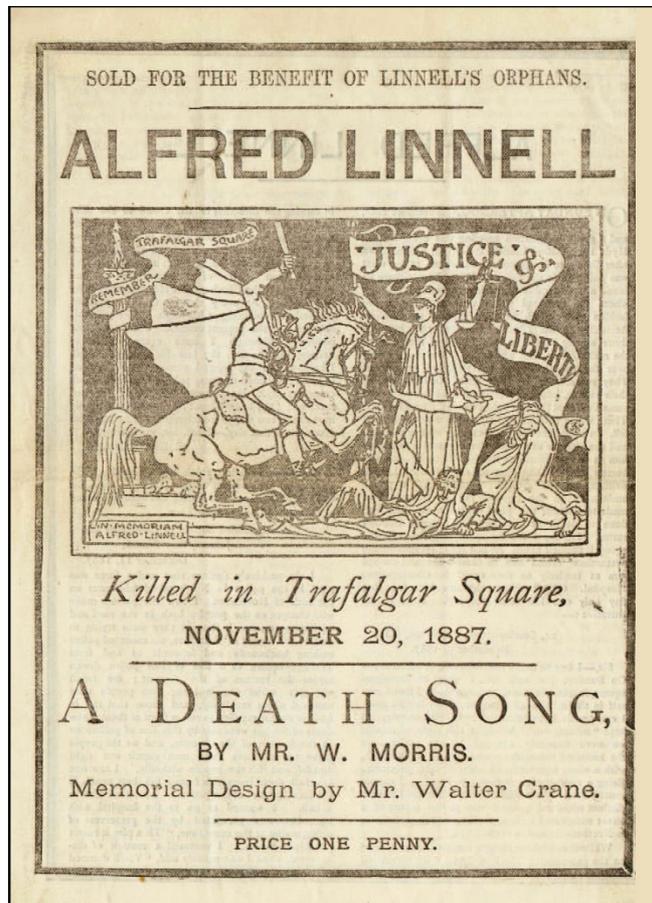
41 Véase Crane, *Reminiscences*, 269. El diseño también se reprodujo en *Pall Mall Budget*, 22 de diciembre de 1887.

procesión fúnebre para recaudar fondos para apoyar a la hija de Linnell (lámina 7)⁴². Mientras un indiferente almirante Nelson observa desde su posición privilegiada en Trafalgar Square, las figuras de la Justicia y la Libertad intentan defender al caído Linnell del jinete y caballo asesinos. Crucialmente, Crane no introduce la libertad alada, familiar de otras obras, en este diseño. En la iconografía en desarrollo de sus dibujos políticos, la Libertad llegó a simbolizar la liberación de la opresión, el trabajo duro y la lucha. Como tal, la figura alada se convertiría en una parte clave de la imaginería posrevolucionaria que creó más tarde en la década de 1890. Aunque la Libertad se abalanzaba para salvar a los trabajadores del 'vampiro capitalista' en 1886, no apareció en Trafalgar Square al año siguiente para ayudar a Linnell. Su ausencia en este diseño recuerda la ausencia de libertad, un concepto más amorfo, que el de Haymarket Square, como se sugiere en la primera línea de *Freedom in America*: '¿Dónde está tu hogar, oh Libertad?'

El diseño de Crane para Linnell sugiere que la Libertad no reside en Londres. En cambio, nos encontramos con una Libertad decididamente terrenal y acobardada, la encarnación del antiguo concepto de 'Libertad inglesa' que

42 Para una discusión sobre la contribución de Morris, véase Rosemary Taylor, "The City of Dreadful Delight": William Morris en el East End de Londres", Revista de estudios de William Morris, invierno de 2009, 9–28.

protege a los ciudadanos del Estado⁴³. El diseño de Crane sugiere las formas en que estos enfrentamientos violentos con la policía durante los eventos para conmemorar el asunto de Haymarket cristalizaron la importancia de Chicago para Londres.



7. Walter Crane, diseño de portada para William Morris y Alfred Linnell: *A Death Song*, Londres: R. Lambert, 1887. College Park: Colecciones especiales y archivos universitarios, Bibliotecas de la Universidad de Maryland. Foto: Universidad de Maryland.

43 Como sugerían en la época textos como Bruce Smith, *Liberty y Liberalismo: una protesta contra la tendencia creciente hacia la injerencia indebida del Estado en la libertad individual, la empresa privada y los derechos de propiedad*, Londres, 1888.

A su vez, las manifestaciones de fines de noviembre de 1887, originadas originalmente por las ejecuciones de Haymarket, se convirtieron en eventos dignos de conmemoración por derecho propio.

Para conmemorar el primer aniversario del 'Domingo Sangriento', Lucy Parsons, la viuda de Albert Parsons, llegó a Londres en 1888⁴⁴. Desempeñó un papel destacado en la sensibilización sobre el caso Haymarket como portavoz de la *Pioneer Aid and Support Asociación*, establecida en 1887 para ayudar a las familias de los acusados⁴⁵.

Durante su muy publicitada gira por Gran Bretaña en 1888, Parsons se dirigió a grupos en Londres, Norwich, Ipswich y Edimburgo, reafirmando los principios del anarquismo. Se llevó a cabo un evento de despedida en el South Place Institute de Londres el 29 de noviembre de 1888, con discursos del anarquista Peter Kropotkin y William Morris⁴⁶.

Al mismo tiempo, la gira de conferencias de la Sra. Parsons destacó un creciente faccionalismo dentro de estos círculos. Tanto Annie Besant como George Bernard Shaw, miembros

44 Ver Carolyn Ashbaugh, *Lucy Parsons: American Revolutionary*, Chicago, IL, 1976, 159.

45 Véase, por ejemplo, Lucy Parsons, *The Life of Albert Parsons*, Chicago, IL, 1889.

46 'Farewell to Mrs. Parsons', *Commonweal*, 4, 8 de diciembre de 1888, 388.

prominentes del grupo socialista Fabian Society, participaron en el anterior movimiento de amnistía. Pero siempre "rechazaron cualquier simpatía por el anarquismo o la anarquía", como dijo Shaw, y evitaron a la señora Parsons durante su visita⁴⁷. Besant incluso publicó una declaración en *The Link*, un periódico que ella fundó y editó, en contra de la conmemoración del caso Haymarket y el 'Domingo Sangriento'⁴⁸. Otros advirtieron a los 'demócratas y socialistas que no tuvieran nada que ver con los perversos anarquistas', que en ese momento estaban popularmente asociados con la doctrina de la 'propaganda por los actos'⁴⁹. Tanto Morris como Crane se sintieron obligados a defender el anarquismo públicamente a raíz de las conferencias de la Sra. Parsons⁵⁰. Crane escribió a *The Star* el 14 de noviembre de 1888, defendiendo el anarquismo sobre la base de la libertad: 'El anarquismo en la actualidad, hasta donde yo lo entiendo, es un ideal. Apunta a la libertad absoluta del individuo o del grupo social'⁵¹. Esta formulación enfatiza

47 'The Condemned Men of Chicago', *Commonweal*, 22 de octubre de 1887, pág. 340. Véase también George Bernard Shaw, 'A Refutation of Anarchy', *Our Corner*, 12 de julio de 1888, págs. 8–20.

48 Annie Besant, 'Socialism and Dynamite', *The Link: A Journal for the Servants of Man*, 43, 24 de noviembre de 1888, 1.

49 Como se informa en 'A Reply to Mrs. Besant', *Commonweal*, 4, 1 de diciembre de 1888, 1. *Commonweal* responde a una advertencia en el *Star*, 'Notes on News', *Commonweal*, 4, 17 de noviembre de 1888, 361.

50 'What is the Matter with London Poets and Painters', *The Critic*, 26 de enero de 1889, 265.

51 *The Star*, 15 de noviembre de 1888,

aún más las continuidades entre el anarquismo y el socialismo, entre el individuo y el grupo⁵².

El periódico seguía sin estar convencido del vínculo transatlántico entre Londres y Chicago, afirmando que 'De lo que nos quejamos en esas manifestaciones es que Chicago y Trafalgar-square no tienen más que ver entre sí que, digamos, la conquista normanda con la Armada Invencible'⁵³.

Sin embargo, Crane pronto experimentaría de primera mano el legado del caso Haymarket en Estados Unidos, ya que su simpatía por los anarquistas inquietó al público estadounidense por su arte.

http://www.casebook.org/press_reports/star/s881115.html, consultado el 20 de agosto de 2012.

52 http://www.casebook.org/press_reports/star/s881115.html, consultado el 20 de agosto de 2012.

53 http://www.casebook.org/press_reports/star/s881115.html, consultado el 20 de agosto de 2012.

DE LONDRES A CHICAGO

Crane acompañó una exposición de su trabajo a los Estados Unidos en octubre de 1891. Esta retrospectiva de sus diseños a través de los medios se inauguró en la Sociedad de Bellas Artes de Londres en el verano de 1891, y el crítico de arte y editor Henry Blackburn, un campeón de las ilustraciones de libros de Crane, organizó una gira internacional⁵⁴. La exposición hizo su debut en Estados Unidos en Boston, en el Museo de Bellas Artes, el 2 de noviembre de 1891. Crane y su familia permanecieron en Estados Unidos hasta julio de 1892, ya que la exposición viajó mucho, desde Boston a Nueva York, Hartford, Filadelfia, San Luis y Chicago. Su visita coincidió con una nueva ola de interés estadounidense en el movimiento de Arts & Crafts ingleses que siguió creciendo durante la

54 Walter Crane, *Catálogo de una colección de diseños de Walter Crane, ARWS: incluye dibujos originales para libros, decoraciones y obras pictóricas, con notas preliminares y explicativas del artista: exhibido en Fine Art Society's, 148 New Bond Street, W., MDCCCXCI*, Londres, 1891.

década de 1890⁵⁵. Además, algunas audiencias metropolitanas ya habrían conocido el trabajo de Crane, así como el de Morris and Co. y otros, por su participación en exposiciones, como la Exposición de Filadelfia de 1876 y la Feria Extranjera de Boston de 1883⁵⁶. La exposición de Crane coincidió con un floreciente movimiento del American Arts and Crafts, y el artista dio conferencias en varios lugares durante su gira⁵⁷.

Como corresponde a su práctica, el viaje americano del artista mezcló arte y política. Crane buscó figuras afines de ambos reinos. Discutió sobre utopismo con el novelista Edward Bellamy en Boston, y mientras estaba en Nueva York, una conversación sobre socialismo con el artista John La Farge resultó en una cena con el escritor William Dean

55 Como se analiza en Eileen Boris, *Art and Labor: Ruskin, Morris, and the Craftsman Ideal in America*, Filadelfia, PA, 1986; y David Howard Dickason, *The Daring Young Men: The Story of the American Pre-Raphaelites*, Bloomington, IN, 1953. El profesor de Harvard Charles Eliot Norton, entre otros, había promovido la idealización de la artesanía de John Ruskin en la generación anterior, y Ruskin fue ampliamente reconocido como una inspiración para el movimiento inglés Arts and Crafts. Véase Edward S. Cooke, Jr., 'Hablando o trabajando: El enigma de la estética moral en el movimiento Arts and Crafts de Boston', en Marilee Boyd Meyer, ed., *Inspiring Reform: Boston's Arts and Crafts Movement*, Nueva York, 1997, 17–31.

56 Para Morris & Co. en la Feria Extranjera de Boston, véase Hart, *Arts and Crafts Objects*, 131–2.

57 Para el movimiento Arts and Crafts en Chicago, véase Judith A. Barter, ed., *Apostles of Beauty: Arts and Crafts from Britain to Chicago*, New Haven and London, 2009.

Howells. Hubo reuniones con líderes sindicales estadounidenses, incluidos Samuel Gompers, presidente de la Federación Estadounidense del Trabajo (AFL) y Henry Demarest Lloyd, defensor de las causas laborales y editor del *Chicago Daily Tribune*.



La causa de los trabajadores

Esta visita también generó una serie de encargos estadounidenses, incluido uno para murales que presentan

las encarnaciones alegóricas de 'Templanza, Pureza, Justicia y Perseverancia', para el Willard Hall en el edificio de la Unión Cristiana de Mujeres por la Templanza en Chicago⁵⁸.

En medio de estos encuentros con sus contemporáneos, Crane también emprendió un peregrinaje fuera de Boston: a Concord y a Walden Woods para rendir homenaje a Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau, respectivamente. Más tarde, elogiaría el descubrimiento de Thoreau del "hecho económico" de que "para su mera subsistencia, un hombre sólo necesita trabajar seis semanas de todo el año"⁵⁹. Para muchos comentaristas anarquistas, el 'liberalismo' de Thoreau y Emerson se acercaba al anarquismo en su comprensión del individualismo⁶⁰. Crane continuó su comentario sobre el trabajo con su artículo para la revista estadounidense *The Atlantic Monthly*, publicado mientras aún estaba en el país: 'Por qué el socialismo atrae a los artistas'. En él, rastrea el 'amor por la belleza decorativa' desde el 'hombre primitivo' hasta nuestros días para demostrar que el arte es una necesidad humana más que un lujo⁶¹. Una nueva estructura social, argumentó,

58 Véase Paula Young Lee, 'The Temperance Temple y la representación arquitectónica a finales del siglo XIX en Chicago', *Gender and History*, 17: 3, noviembre de 2005, 793–825.

59 Como se señaló en Crane, 'Some Impressions of America', *Scribner's Magazine*, 10: 56, enero de 1894, 47.

60 Como se discutió en Joseph Leftwich, 'Introduction', en Rudolf Rocker, *The London Years*, Londres, 1956, 39.

61 Crane, 'Por qué el socialismo apela a los artistas', *Atlantic Monthly*, 69:

liberará 'el sentido del arte y la belleza, el ingenio y la invención del hombre... de largas horas de trabajo agotador'⁶². Este ensayo criticaba la naturaleza del trabajo industrial, el tema que precipitó el caso Haymarket. Como sugiere el título del ensayo, Crane se identificó a sí mismo como socialista. Pero para la prensa estadounidense, parecía más un anarquista, sobre todo debido a su continuo apoyo a los acusados de Haymarket. Dos semanas después de la inauguración de su exposición en Boston, Crane accedió a dirigirse a una conmemoración de Haymarket en Boston en Paine Hall, organizada por Benjamin Tucker, editor del periódico anarquista estadounidense *Liberty*⁶³. El 15 de noviembre de 1891, Crane pronunció un breve discurso y leyó sus dos poemas de Haymarket de 1886 y 1887, y ambos también se publicaron en la edición del 16 de noviembre del *Boston Evening Transcript*. Como informó un periodista, 'al regresar a su hotel encontró una carta que le informaba que la adhesión pública a la causa de los anarquistas significaba una 'ruina sin esperanza' para sus perspectivas sociales y artísticas en Estados Unidos'⁶⁴. Si

411, enero de 1891, 110.

62 Crane, 'Por qué el socialismo atrae a los artistas', 115.

63 Benjamin Tucker, 'On Picket Duty', *Liberty*, 14 de noviembre de 1891, pág. 1.

64 'Reminiscences of A Socialist Artist', *Current Literature*, 43, julio–diciembre de 1907, pág. 637. El historiador de arte Bruce Robert Kahler ha argumentado que la controversia pareció despertar la curiosidad del público y generar una mayor audiencia para las exposiciones de Crane en las ciudades estadounidenses. Bruce Robert Kahler, 'Arte y vida: el

bien Crane había ofendido a un sector de su audiencia, incluidos aquellos que probablemente comprarían su trabajo, obtuvo el apoyo de 'la vieja guardia de la Libertad de los días de agitación contra la esclavitud'⁶⁵.



Nunca olvidamos

movimiento de artes y oficios en Chicago, 1897–1910', tesis doctoral, Universidad de Purdue, 1986, 38–9.

65 Crane, *Reminiscencias*, 366.

Un resultado positivo incluyó un contrato con el impresor y editor Louis Prang, quien había emigrado a los Estados Unidos después de las fallidas revoluciones europeas de 1848. Crane no viajaría a Chicago hasta diciembre, pero la respuesta de la prensa de Chicago fue especialmente estridente. Escribiendo en el *Chicago Daily Tribune*, Arlo Bates señaló que Crane se había acostumbrado a usar una cinta roja en el ojal para indicar sus simpatías anarquistas⁶⁶. Cuando se inauguró su exposición en el Instituto de Arte de Chicago a principios de enero de 1892, una carta al periódico *Inter Ocean* de Chicago condenó al museo por apoyar a 'Walter Crane, el anarquista'⁶⁷. Los poemas de Haymarket también causaron revuelo cuando Crane visitó Filadelfia en abril de 1892 y un periódico local revisó su volumen de poesía recientemente publicado y mencionó los versos como ofensivos⁶⁸.

El clamor por su aparición en apoyo de la 'anarquía' llevó a Crane a escribir una carta al *Boston Herald* defendiendo sus acciones y aclarando su posición sobre el anarquismo: 'El anarquismo simplemente significa un alegato a favor de una vida de asociación voluntaria, de libre desarrollo

66 Arlo Bates, 'Jugando a la anarquía', *Chicago Daily Tribune*, 29 de noviembre de 1891, 25.

67 Como se cita en Isobel Spencer, *Walter Crane*, Londres, 1975, 173; ver *Inter Ocean*, 7 de enero de 1892, 4.

68 *Renascence: A Book of Verse*, Londres, 1891, como lo analiza Crane en *Reminiscences*, 399–400.

individual: la libertad limitada únicamente por el respeto a la libertad de los demás⁶⁹. En esta declaración, Crane reiteró el valor de la libertad individual en términos políticos, un objetivo reconocido de los socialistas. Sin embargo, su uso de la frase "asociación voluntaria" señala un compromiso más sostenido con el anarquismo tal como se presenta en los escritos de Peter Kropotkin.



La Sra. Grundy asustada de su propia sombra
Dibujo para May day, 1886

69 Como se cita en Spencer, *Walter Crane*, 173.

WALTER CRANE, ¿ANARQUISTA?

Los comentarios de Crane durante su estadía en los Estados Unidos sugieren un compromiso cada vez más profundo con el anarquismo como una posición política, que continuaría hasta 1893. Aceptó una invitación en marzo de ese año para proclamar públicamente sus compromisos políticos ante una audiencia francesa⁷⁰. Su ensayo 'Le Socialisme et les Artistes' apareció en el 'supplement litteraire' de *La Revolte*⁷¹. Esa revista, fundada por Kropotkin y el geógrafo anarquista Elisee Reclus, era editada por Jean Grave, quien estableció el suplemento literario en

70 Crane, 'Le Socialisme et les artistes', *La Revolte, suplemento literario*, 6: 26, 11–17 de marzo de 1893, 200–3.

71 Anne–Marie Bouchard, “Misión santa”. Rhetorique de l'invention de l'art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIX e siècle', *Etudes litteraires*, 40: 3, otoño de 2009, 101–14. Véase también Anne–Marie Bouchard, 'Figurer la société mourante. Culture esthétique et idéologique de la presse anarchiste illustrée en France, 1880–1914', tesis doctoral, Universidad McGill, 2009.

1887 para extender la discusión del anarquismo a las artes, la literatura y la filosofía⁷². La afiliación de Crane con la revista continuaría después de que *La Revolte* se convirtiera en *Les Temps nouveaux* en 1895, y más tarde contribuiría con diseños a la publicación⁷³. El título del ensayo 'Socialismo y artistas' recuerda su 'Por qué el socialismo atrae a los artistas' publicado en el *Atlantic Monthly* en 1891, durante su viaje a los Estados Unidos, mencionado anteriormente.

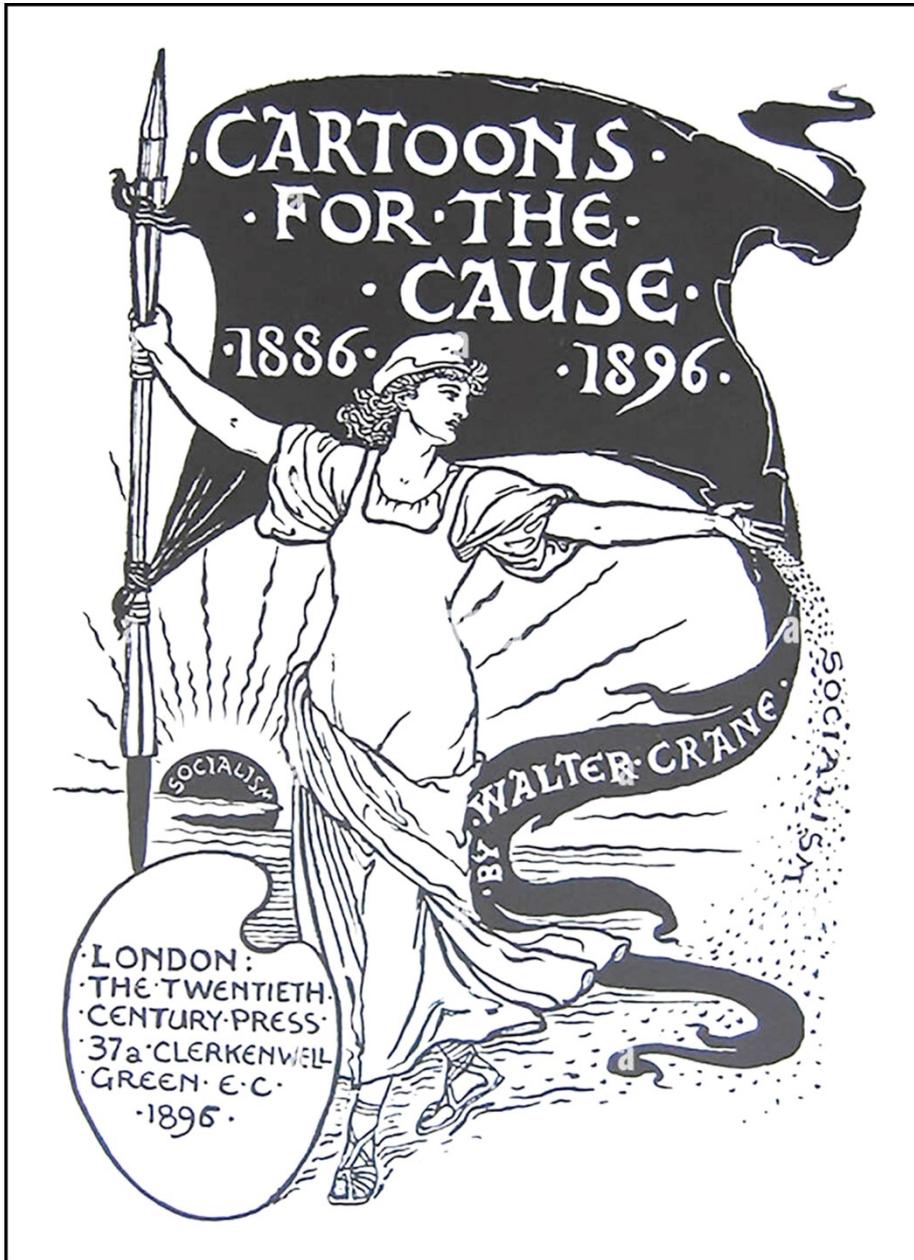
El uso que Crane hace de 'socialismo' en estos títulos es sorprendente, ya que articula una posición que se inspira en los escritos del anarquista Kropotkin. Los dos hombres mantuvieron una cordial relación social. Ambos eran miembros del grupo de discusión de Charles Rowley conocido como 'La Mesa Redonda', que se reunía regularmente en el Club Liberal Nacional para discutir temas artísticos y educativos, y Crane asistía a manifestaciones y conmemoraciones convocadas por Kropotkin, Charlotte Wilson y el círculo que se reunía alrededor su revista *Freedom: A Journal of Anarchist Socialism*⁷⁴. En otras

72 Véase David Franz Mayer, 'La Revolte: Le Supplement Litteraire', tesis doctoral, Universidad de Fordham, 1996.

73 Grave solicitó la participación de William Morris y Walter Crane; ver *Les Dossiers du Musee D'Orsay: 'Les Temps Nouveaux', 1895–1914*, 17, 1987, 14. Según las notas, un diseño de Crane apareció el 7 de abril de 1906.

74 Crane, *Reminiscences*, 480. El subtítulo de *Freedom* cambió en 1889 a *A Journal of Anarchist Communism*.

palabras, ambos hombres navegaron las aguas turbulentas de los clubes y grupos radicales de Londres⁷⁵.



Cubierta de *Dibujos por la causa*, 1896

El texto de Crane pronto aparecería junto al de Kropotkin, cuando el anarquista y editor francés Octave Mirbeau le

75 Crane, *Reminiscencias*, 255.

pidió a Crane que explicara el anarquismo desde el punto de vista de un artista en una edición especial del periódico francés *La Plume* por esa misma época. El mismo ensayo de marzo, ahora titulado 'L'Art et les Artistes', apareció en el número del 1 de mayo de 1893 junto con otros de Kropotkin, así como de Reclus y el anarquista más militante Charles Malato⁷⁶. Lo que me gustaría enfatizar aquí es cómo Crane presenta sus creencias a una audiencia francesa, especialmente porque este ensayo nunca se publicó en Inglaterra.

En su ensayo, Crane promueve un sistema de trabajo comunitario y libertad individual que permitiría a cada individuo perseguir sus propios intereses artísticos. Sugiere que la 'libertad individual' en una nueva sociedad se disfrutaría durante el tiempo que uno pudiera pasar lejos del trabajo que sería necesario para la comunidad. Según sus cálculos, sólo tres o cuatro horas al día estarían dedicadas al trabajo, mientras que el resto podría dedicarse al arte. Esta propuesta es similar a la que ofrece Kropotkin en su popular manifiesto *La conquista del pan* de 1892 para asegurar a sus lectores que las artes no serán descuidadas en la sociedad anarco-comunista⁷⁷. Ambos hombres promueven un sistema de trabajo comunitario y libertad

76 Walter Crane, 'L'Art et les Artistes', *La Plume*, 97, 1 de mayo de 1893, 212–13.

77 Como se discute en Thomas, *Anarchist Ideas and Counter-Cultures in Britain*, 112–16.

individual para perseguir intereses artísticos. El resto del tiempo, afirma Crane, el individuo tendría libertad para perseguir sus propios intereses, "para hacer lo que quisiera", y "el sentido artístico, el amor por la belleza, el espíritu inventivo, la vitalidad de todos", las facultades creativas serán liberadas para siempre de los actuales tormentos de la necesidad de ganarse la vida, del trabajo forzado y de males de todo tipo"⁷⁸. El artista ya no lucharía bajo esas exigencias en un sistema competitivo y emergería el espíritu artístico de cada individuo. Bajo el anarquismo, el sentido artístico "se desarrollaría libremente, elevando y perfeccionando la vida de un pueblo libre"⁷⁹. De esta manera, el sistema comunal permitiría la expresión individual.

El texto de Crane revela su admiración por la obra de Kropotkin, especialmente su creencia de que la cooperación, en lugar de la competencia, sería el camino a seguir para una nueva sociedad. Formado como naturalista y geógrafo, Kropotkin afirmaba la centralidad de la teoría de

78 Traducción propia de la autora. 'Quel beau monument social s'elevera sur ces solides assises quand le sens artistique, l'amour du beau, l'esprit d'invention, l'epanouissement de toutes nos facultes, a jamais affranchis des tourments du gagne-pain, du travail force et des maux de toutes sortes qui sont inseparables de notre exist actuelle. se desarrolla peront librement, ennoblissant et embellissant la vie d'etres unis par la solidarite.

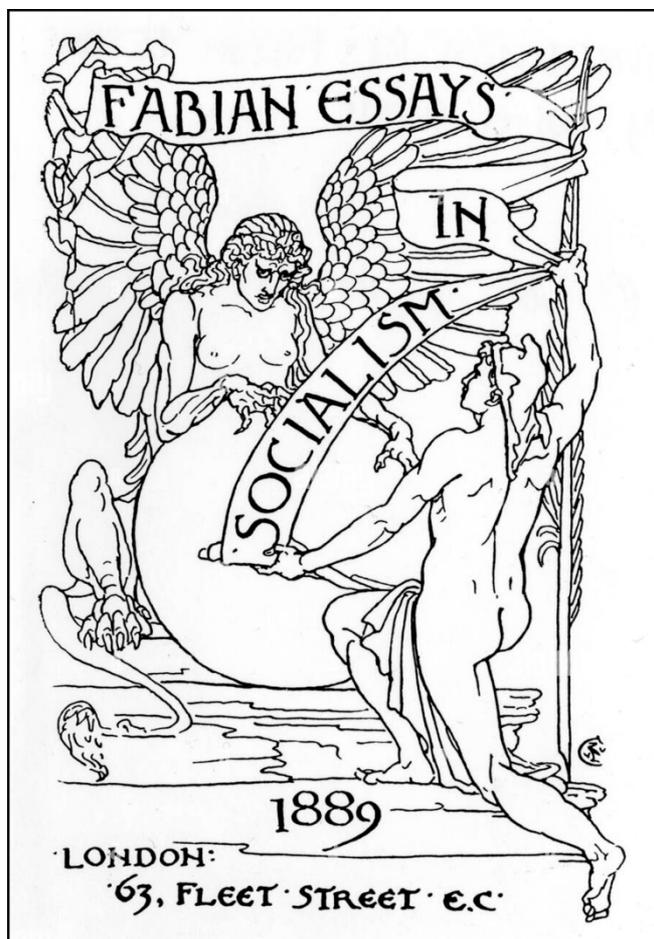
79 Traducción propia de la autora. 'Tous les Arts se reuniraient pour celebrer par de nouvelles et puissantes oeuvres le bonheur de l'humanite a toujours emancipee!'

la evolución de Charles Darwin para la existencia humana. Sin embargo, se resistía enérgicamente a la afirmación del seguidor de Darwin, Thomas Huxley, de que "la vida era una lucha libre continua, y más allá de las relaciones limitadas y temporales de la familia, la guerra hobbesiana de todos contra todos era el estado normal de la existencia"⁸⁰. Por el contrario, promovió la ayuda mutua, un tipo de altruismo que emergería en lo que él llamó 'comunismo anarquista'. En esta versión del individualismo antiestatal, el Estado dejaría de existir y, en su lugar, los individuos formarían redes de comunidades autosuficientes unidas por la "asociación voluntaria" que Crane había mencionado. Aunque la frase 'asociación voluntaria' se remonta a la traducción al inglés del *Manifiesto de la Comuna de París* de 1871, llegó a un público más amplio en los escritos de Kropotkin⁸¹. Muchos de sus ensayos aparecieron por primera vez en inglés en el periódico *Nineteenth Century* a

80 TH Huxley, 'The Struggle for Existence: a Programme', *Nineteenth Century*, 23, 1888, 165. Como se analiza en Lee Alan Dugatin, 'Inclusive fitness theory from Darwin to Hamilton', *Genetics*, 176: 3, julio de 2007, 1375–80.

81 'La unidad política, como desea París, es una asociación voluntaria de toda iniciativa local, la cooperación libre y espontánea de todas las energías individuales con el objeto común del bienestar, la libertad y la seguridad de todos.' El Manifiesto apareció el 19 de abril de 1871. <http://www.marxists.org/history/france/pariscommune/documents/manifiesto.htm> , consultado el 22 de julio de 2012. Como se cita en Frederic Harrison, 'The Revolution of the Commune ', *Fortnightly Review*, 53, 1871, 567. La misma traducción se cita en 'The Commune of Paris' de Giuseppe Mazzini, *The Contemporary Review*, 17, 1871, 307–18.

finales de la década de 1880 y principios de la de 1890⁸². A su vez, estos ensayos informaron *La conquista del pan*⁸³.



Ensayos fabianos en el socialismo, 1889

82 Ver, por ejemplo, Kropotkin, 'The Scientific Bases of Anarchy', *Nineteenth Century*, 120, febrero de 1887, 238–53; 'The Coming Anarchy', *Nineteenth Century*, 126, agosto de 1887, 149–65; 'The Breakdown of Our Industrial System', *Nineteenth Century*, 134, abril de 1888, 497–517; 'The Coming Reign of Plenty', *Nineteenth Century*, 136, junio de 1888, 817–38; 'The Industrial Village of the Future', *Nineteenth Century*, 140, octubre de 1888, 513–31; 'Brain Work and Manual Work', *Nineteenth Century*, 157, marzo de 1890, 456–76.

83 Como se discute en Thomas, *Anarchist Ideas and Counter-Cultures in Britain*, 112–16.

El texto del manifiesto en particular continuó incorporando los escritos de Crane sobre el socialismo a lo largo de 1894. Por ejemplo, su contribución a la serie de *Justicia*, 'Cómo me convertí en socialista', se publicó en junio de ese año y se lee más como 'Cómo me convertí en anarquista'. En él, Crane sugiere que el socialismo "conduciría en última instancia al desarrollo de una individualidad más distinta y superior"⁸⁴. Para Crane, esta futura individualidad permitiría la expresión del yo tanto en el trabajo como en el ocio, como se describe en los escritos de Kropotkin. Aunque se inspiró en Ruskin y Morris, en 1894, la comprensión de Crane de la división del trabajo y el placer es una desviación radical de la posición anterior de Ruskin y la adopción de William Morris del trabajo redentor y placentero, como se ofrece, por ejemplo, en 'Art under Plutocracy'. de 1883⁸⁵. La visión de Crane del trabajo y el placer en una nueva sociedad recuerda su celebración del 'sistema comunal' en su ensayo 'Por qué el socialismo atrae a los artistas', publicado durante su gira americana en 1891. Postula que 'bajo el nuevo orden social, cada miembro emancipado de una comuna socialista podía equilibrar el trabajo y el disfrute'⁸⁶. Este tipo de orden socialista

84 Crane, 'Cómo me convertí en socialista', 6.

85 Morris revisaría más tarde esta posición en su conferencia 'How We Live and How We Might Live', *Signs of Change*, Londres, 1888, 1–36. Advierte, sin embargo, que tal ocio no debe 'degenerar en la falta de objetivos y la ociosidad', 26.

86 Crane, 'Por qué el socialismo atrae a los artistas', 114.

minimizaría el trabajo necesario e inevitable y maximizaría la capacidad de cada persona para perseguir sus intereses individuales, incluido el arte.

Este delicado entrecruzamiento de lo individual y lo colectivo, sale a relucir en el dibujo de Crane para el Primero de Mayo de 1894, *The Workers' Maypole* (ver lámina 1)⁸⁷. El diseño da forma visual a la comuna ideal de Kropotkin. Así como la comuna se compone de individuos libres que se comprometen a apoyarse mutuamente y a la comunidad, la danza del árbol de mayo coordina los movimientos individuales al servicio de una actuación grupal. Cada cinta individual contribuye al diseño general. Kropotkin más tarde elogiaría el baile como una forma importante de expresión comunitaria en su ensayo 'Ayuda mutua entre los hombres modernos', publicado en 1896, y desarrollado aún más en su publicación de 1902 *Ayuda mutua*⁸⁸. La figura femenina que lleva un gorro frigio, familiar de los grabados anteriores de Crane como la encarnación alegórica de la libertad, posa aquí como un árbol de mayo. Lleva una pancarta que dice 'Socialización, Solidaridad, Humanidad', mientras hombres y mujeres tejen cintas a su alrededor. Los trabajadores danzantes de Crane, interpretados con una línea casi danzante, no luchan por la expresión individual. Se doblan y se fusionan para crear un diseño general armonioso. Más

87 *Justicia*, 13 de abril de 1894, con un poema adjunto.

88 Kropotkin, 'Ayuda mutua entre los hombres modernos', *The Nineteenth Century*, 277, enero de 1896, 77.

bien, la principal expresión de individualidad aquí es la de Crane como artista. Dedicó el dibujo a los trabajadores con una firma autógrafa y también firmó la impresión con su jeroglífico, visible en la esquina inferior izquierda.

La viñeta traza un camino entre la imaginería anarquista y el lenguaje socialista. Para decirlo de otra manera, se parece a Kropotkin pero se lee como Marx. Crane fusionó objetivos y lemas socialistas con una imagen de la comunidad ideal descrita por Kropotkin para demostrar la posibilidad de un terreno común. Eligió con mimo a su público, aportando la viñeta a *Justicia*, el órgano de la Federación Socialdemócrata y partidario de la implicación parlamentaria, uno de los temas más controvertidos incluso entre los socialistas. Sus defensores defendían que los candidatos socialistas debían presentarse a las elecciones y ocupar sus escaños en el Parlamento si eran elegidos, una estrategia que era anatema para los anarquistas. El problema dividió a la Liga Socialista: Eleanor Marx Aveling y Edward Aveling fundaron su propia Sociedad Socialista de Bloomsbury en 1888 para apoyar campañas políticas anarquistas antiparlamentarias encerrados en la Liga Socialista⁸⁹. En 1890, William Morris renunciaría a la Liga para establecer la antiparlamentaria Sociedad Socialista

89 Yvonne Kapp, *Eleanor Marx, vol. 2: The Crowded Years, 1884–1898*, Londres, 1976, 264–5. Cuando *Labor Leader* apareció en 1889 bajo la dirección de Keir Hardie, líder del Partido Laborista Independiente (ILP) desde su fundación en 1893, fue el principal defensor de la participación parlamentaria.

Hammersmith, mientras que los miembros anarquistas de la Liga se hicieron cargo de *Commonweal*⁹⁰. Según EP Thompson, la renuncia de Morris a la Liga Socialista señaló su rechazo a la doctrina anarquista del individualismo⁹¹.



El hombre fuerte. Un dibujo para el día del trabajo

90 Véase J. Brophy, 'Bibliografía de los diarios radicales y laborales británicos, 1880–1914', *Labor History* 3, 1962, 103–26.

91 Véase EP Thompson, *William Morris*, Londres, 1955, 511.

En el mismo momento en que Crane publicó su imagen de comunidad y cooperación, las diferencias ideológicas estaban separando a los grupos. Al colocar el dibujo en *Justicia*, Crane representa su propia plataforma de unidad socialista, introduciendo el ideal comunista de Kropotkin en un periódico socialista que apoyaba la participación parlamentaria.

The Worker's Maypole fue el primero de muchos dibujos del "Primero de mayo" que Crane contribuiría anualmente a *Justice* hasta 1912. También se distribuyó como folleto durante la celebración del Primero de mayo en Hyde Park el 1 de mayo de 1894. En un poema adjunto, Crane expresaba su creencia en la unidad, e hizo un llamado a todos los trabajadores a unirse, 'Sean muchos o pocos, / Que su mensaje sea claro en este día; / Sed pájaros de la primavera, de una sola pluma / En esto, que cantáis el Primero de Mayo'. El énfasis en 'este día' sugiere la especificidad del Primero de Mayo, una festividad que se originó con la reunión masiva en Haymarket Square en Chicago. Sin embargo, las imágenes de Crane no exploraron la red que vincula el asunto de Haymarket, el anarquismo y el Primero de Mayo. Su imaginería favorecía lo general sobre lo específico.

Incluso cuando las ideas anarquistas se abrieron camino tanto en su escritura como en su arte, Crane expresó su preocupación por las estrategias anarquistas. Una serie de

eventos a lo largo de 1894 atrajeron la atención pública hacia el anarquismo y renovaron los debates públicos y partidistas sobre sus estrategias y objetivos. Las acciones individuales y su efecto sobre el colectivo cobraron un nuevo significado en febrero de 1894, cuando una ola de atentados anarquistas en París y Londres trastornó muchos equilibrios, incluido el delicado entre el anarquismo y el socialismo. El anarquista francés Emile Henry arrojó una bomba en el elegante Café Terminus el 12 de febrero después de un complot fallido para asesinar al presidente Sadi Carnot. Esta acción inauguró lo que un erudito ha llamado "la era del terror moderno"⁹². Henry probablemente inspiró el intento fallido de Martial Bourdin de bombardear el Observatorio Real en Greenwich unos días después. Siguió más explosiones en París y Barcelona, y un anarquista italiano cumplió el objetivo de Henry de matar al presidente, apuñalando a Carnot el 24 de junio de 1894. Recién autorizadas por las leyes francesas que restringían la libertad de prensa, la policía cerró las publicaciones anarquistas, incluido *Le Revolte* de Grave, y detuvieron a una banda mixta de delincuentes, anarquistas y simpatizantes del 'Juicio de los Treinta', realizado de agosto a octubre de 1894⁹³.

92 John Merriman, *The Dynamite Club: How a Bombing in Fin-de-Siecle Paris Ignited the Age of Modern Terror*, Nueva York, 2009.

93 Como se describe en Joan Ungersma Halperin, *Felix Feneon: Esthete and Anarchists in Fin-de-Siecle Paris*, New Haven and London, 1988, 27.

Londres fue señalado como el centro de esta red anarquista internacional⁹⁴.



¡Extremistas!

94 Felix Dubois, *El peligro anarquista*, trad. Ralph Derechef, Londres, 1894.

La policía inició una campaña de mayor vigilancia y castigos más severos para los anarquistas de Londres, y esta atención resultó en el caso de Cantwell y Quinn⁹⁵. Thomas Cantwell, el editor de *Commonweal*, ahora controlado por anarquistas, y Carl Quinn fueron arrestados por comentarios hechos durante un mitin en el Tower Bridge recién terminado el 29 de junio de 1894. Animaron a los oyentes a protestar contra los "puercos perezosos que viven del trabajo". 'en la inauguración oficial al día siguiente, a la que asistirían el Príncipe y la Princesa de Gales. La policía los acusó de difamación e incitación a la violencia contra la familia real. Aunque Cantwell era conocido por su personalidad descarada y su retórica incendiaria, ninguna evidencia sugería que tuviera la intención de cometer propaganda por el acto⁹⁶.

El caso puso a prueba los límites de la simpatía socialista de Crane por el anarquismo. Aunque su dibujo sobre el Primero de Mayo tomó prestada la visión de Kropotkin de la comuna anarquista, Crane no apoyaría la violencia anarquista, como explicó en una carta a Charlotte Wilson, colaboradora de Kropotkin en *Freedom*. Invitó a Crane a expresar su apoyo a Cantwell y Quinn. Su respuesta,

95 Bernard Porter, *The Origins of the Vigilant State: London Metropolitan Police Special Branch before the First World War*, Woodbridge and Rochester, 1987, 114–29.

96 John Quail, *The Slow Burning Fuse: The Lost History of British Anarchists*, Londres, 1978, publicado en línea en <http://www.geocities.com/~johngray/fuse08.htm#fnB8>, consultado el 9 de septiembre de 2012.

fecha el 11 de julio de 1894, articula su posición sobre el anarquismo y los límites de la libertad individual⁹⁷.

Aunque acariciaba el ideal de libertad e individualidad prometido por el anarquismo, este caso señala su retroceso hacia el socialismo. En su respuesta a Wilson, se centra en el lugar de la acción individual dentro de la percepción pública del anarquismo:

"Me temo que las acciones de los anarquistas individualistas de esta manera tienen el efecto inevitable de provocar una fuerte reacción, y esas personas y clases, siempre dispuestas a restringir las libertades populares, estarán encantadas de aprovechar cualquier pretexto para asestar un golpe a la libertad de discurso y discusión".

Además, prosigue Crane, la violencia fracasa como estrategia de propaganda eficaz, ya que

"no se puede obligar a la gente a que perciba de la manera correcta, como tampoco se puede dirigir el pensamiento por la fuerza, y el progreso parece terriblemente lento; y si tenemos que luchar sobre el terreno perdido todo se echa para atrás indefinidamente".

97 MS Crane a Charlotte Wilson, del 11 de julio de 1894, Instituto Internacional de Historia Social, Amsterdam.

Objetó esta estrategia en términos que se remontan al ideal comunal de Kropotkin: Crane le escribió a Wilson que

"mientras vivamos en comunidad también, la acción individual debe estar limitada y probada por sus efectos sociales".

Crane apoyó el individualismo pero no defendería la violencia, una posición que informaría su tributo visual a los anarquistas de Chicago en noviembre de ese año.



May day, 1907

LOS ANARQUISTAS DE CHICAGO

Esta ambivalencia es evidente en el único tributo visual de Crane a los acusados de Haymarket, mencionado al comienzo de este ensayo, que creó a fines de 1894 para *Liberty Press* de James Tochatti (lámina 8). El diseño apareció en la edición de noviembre de 1894 del periódico anarquista con sede en Londres *Liberty: A Journal of Anarchist Communism*, como conmemoración del octavo aniversario del 'martirio'. En este punto, Crane todavía estaba dispuesto a conmemorar a los acusados de Haymarket. Pero lo hizo de una manera que sugería que su simpatía por el anarquismo había llegado a su fin. El faccionalismo político junto con la conjunción de la libertad individual y el controvertido tema de la 'propaganda por el acto' fueron una vez más relacionados con su compromiso con el anarquismo.

El dibujo de Crane es el única que presentó en *Liberty* durante los dos años que duró, y su apariencia sugiere que

el artista lo planeó como una declaración de unidad no muy diferente a su *Worker's Maypole*, publicado en mayo del mismo año. James Tochatti y Louisa Sarah Bevington fundaron la revista y *Liberty Press* en 1894 después de que *Commonweal* pasara a manos de los anarquistas y se volviera cada vez más incendiario en su retórica. Liberty no abogaba por la 'propaganda por hecho'⁹⁸. En cambio, según el historiador Matthew Thomas, estaba "dedicado a mantener un diálogo abierto entre anarquistas, socialistas antiparlamentarios y libertarios de inclinaciones más reformistas dentro del ILP (Partido Laborista Independiente)"⁹⁹. Tochatti estaba asociado con la Hammersmith Socialist Society, donde probablemente conoció a Crane, y mantuvo vínculos con anarquistas que se habían separado de la (ahora anarquista) Liga Socialista¹⁰⁰.

Los eventos conmemorativos tomaron un tono diferente después de 1893, cuando el gobernador John Peter Altgeld indultó póstumamente a Parsons, Spies, Fischer y Engel, y liberó a Fielden, Neebe y Schwab de prisión. Los anarquistas de Chicago registran este desarrollo reciente al inscribir 'Liberado' alrededor de estos círculos de retratos. Lingg ya

98 Louisa Sarah Bevington, *Anarchism and Violence*, Londres, 1896. http://www.logoslibrary.eu/document.php?document_id=58267&code_language=EN, consultado el 9 de agosto de 2012.

99 Thomas, *Ideas anarquistas y contracultura en Gran Bretaña*, 23.

100 John Quail, *The Slow Burning Fuse*, publicado en línea en: <http://www.geocities.com/~johngray/fuse08.htm#fnB8>, consultado el 9 de septiembre de 2012.

estaba muerto; se había suicidado la víspera de su ejecución haciéndose explotar una cápsula de dinamita en la boca. Aunque el lugar de la 'propaganda por el acto' en el asunto de Haymarket siguió siendo un asunto controvertido, el indulto sugería que los acusados eran inocentes y habían sido ejecutados por error.

NOVEMBER, 1894.] LIBERTY. 85

In commemoration of the legal murder of the five Anarchists—August Spies, Albert R. Parsons, Adolph Fischer, George Engel, and Louis Lingg—in Chicago, on Friday, November 11th 1887, we print the accompanying illustration drawn, with special reference to the event, by Mr. Walter Crane. We advise the reading of the speeches made by Spies and the other accused when they were on their trial: they may be said to be the last words of men who by their actions have left indelible footprints behind them: we also advise a repudiation of the reasons given by Governor Altgeld when he pardoned Fielden and others. To-day the deeds of Vaillant and Caserio are fresh in the memory of thousands of comrades scattered throughout the world, and over an equally wide area will be sorrowfully commemorated this month a deed that has rendered the very name of Chicago a byword and a reproach. We remember at this particular moment the burning words uttered by our dear comrade, S. Merlino (now a prisoner in Florence) with reference to the Chicago murders: "The feeling of indignation and revenge, which the sight of wrong awakens in sensitive men, is a social progressive force and must be made use of." The same great object—for which Spies and others bravely fought and died, has, since their martyrdom, caused contests equally fierce, and the battle still rages.

Anarchy, therefore, is liberty: is the negation of force, or compulsion, or violence.—ALBERT PARSONS.
 You may pronounce the sentence upon me, honorable judge, but let the world know that in A. D. 1886, in the State of Illinois, eight men were sentenced to death because they believed in a better future; because they had not lost their faith in the ultimate victory of liberty and justice.—AUGUST SPIES.
 If we are executed, we can ascend the scaffold with the satisfaction that by our death we have advanced our noble cause more than we could possibly have done had we grown as old as Methuselah.—ADOLPH FISCHER.
 If they use cannons against us, we shall use dynamite against them.—LOUIS LINGG.

I am too much of a man of feeling, not to battle against the societal conditions of to-day.—GEORGE ENGEL.

A MEETING in commemoration of the Chicago Martyrs will be held at the Cosmopolitan Club, Charles Square, Hoxton, Sunday morning November 11th, at 11.30. Admission Free.
 Speakers: J. Tochatti, Graham, Forrester, and others.

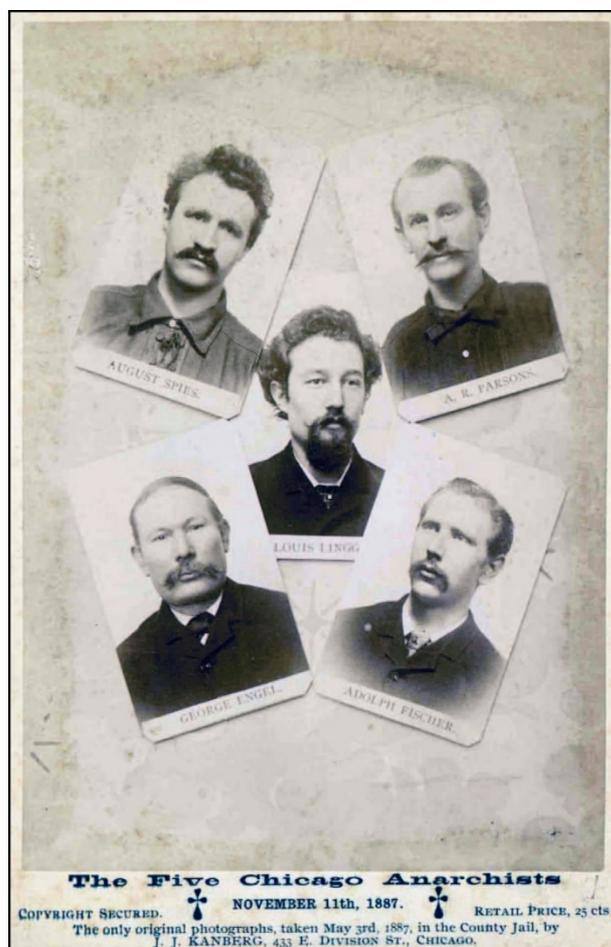
A COMMEMORATION meeting will be held in the Secular Hall, Humberstone Gate, Leicester, on Monday, Nov. 12th, at 8.
 Speakers: J. Tochatti, Ben Warner, W. Bamham, A. Gorrie, G. Coes, and others. Mrs. Tochatti will sing "All for the Cause."

8 Walter Crane, *The Anarchists of Chicago*, de *Liberty*, noviembre de 1894, pág. 85. New Haven: Sterling Memorial Library, Universidad de Yale. Foto: Universidad de Yale.

Los anarquistas de Chicago de Crane conmemora la pérdida de la individualidad al representar a cada acusado con retrato y nombre. Este diseño es un caso raro en el arte político de Crane de individuos nombrados. Los medallones de retratos, un remanente del tipo de retrato funerario conocido como *imago clipeata* (imagen recortada) que se encuentra en el arte antiguo, no aparecen en ninguna otro dibujo de Crane. Este formato está asociado a la muerte y en particular al martirio, ya que fue uno de los primeros formatos para la representación de Cristo¹⁰¹. Este tipo de referencia directa a la tradición de la imaginería religiosa cristiana era rara en el arte de Crane, político o de otro tipo, y una señal más de que el caso de los acusados de Haymarket desafió su lenguaje visual habitual. La recepción del mensaje político depende de la identificación de los retratos y, además, de la asociación de estos personajes con el anarquismo. En este sentido, Crane se ajusta al modo estándar de representación de los acusados de Haymarket a través de retratos redondos, como se ve en la popular forma fotográfica de la *carte-de-visite*, como el conjunto titulado "Los cinco anarquistas de Chicago" (lámina 9). Este tipo de representación se convirtió en la característica definitoria de los diseños conmemorativos de Haymarket a nivel internacional, como se ve en ejemplos holandeses, italianos y españoles (lámina 10, lámina 11 y lámina 12). Como señala la historiadora del arte Melissa Dabakis, un

101 Andre Grabar, *Iconografía cristiana: un estudio de sus orígenes*, Parte 3, 1968, Londres, 1980, 73.

diseño para el monumento propuesto a los acusados presentaba cinco medallones con retratos (lámina 13), cada uno con el nombre de uno de los fallecidos (Spies, Fischer, Parsons, Engel y Lingg) y la fecha 11 Noviembre. Los planes propuestos para un monumento más permanente a menudo reiteraron este diseño¹⁰².



9. *Los cinco anarquistas de Chicago*, 1887. Tarjeta postal, 10,77 × 16,36 cm. Chicago: Colecciones Especiales, Biblioteca Pública de Chicago.

Foto: Biblioteca Pública de Chicago.

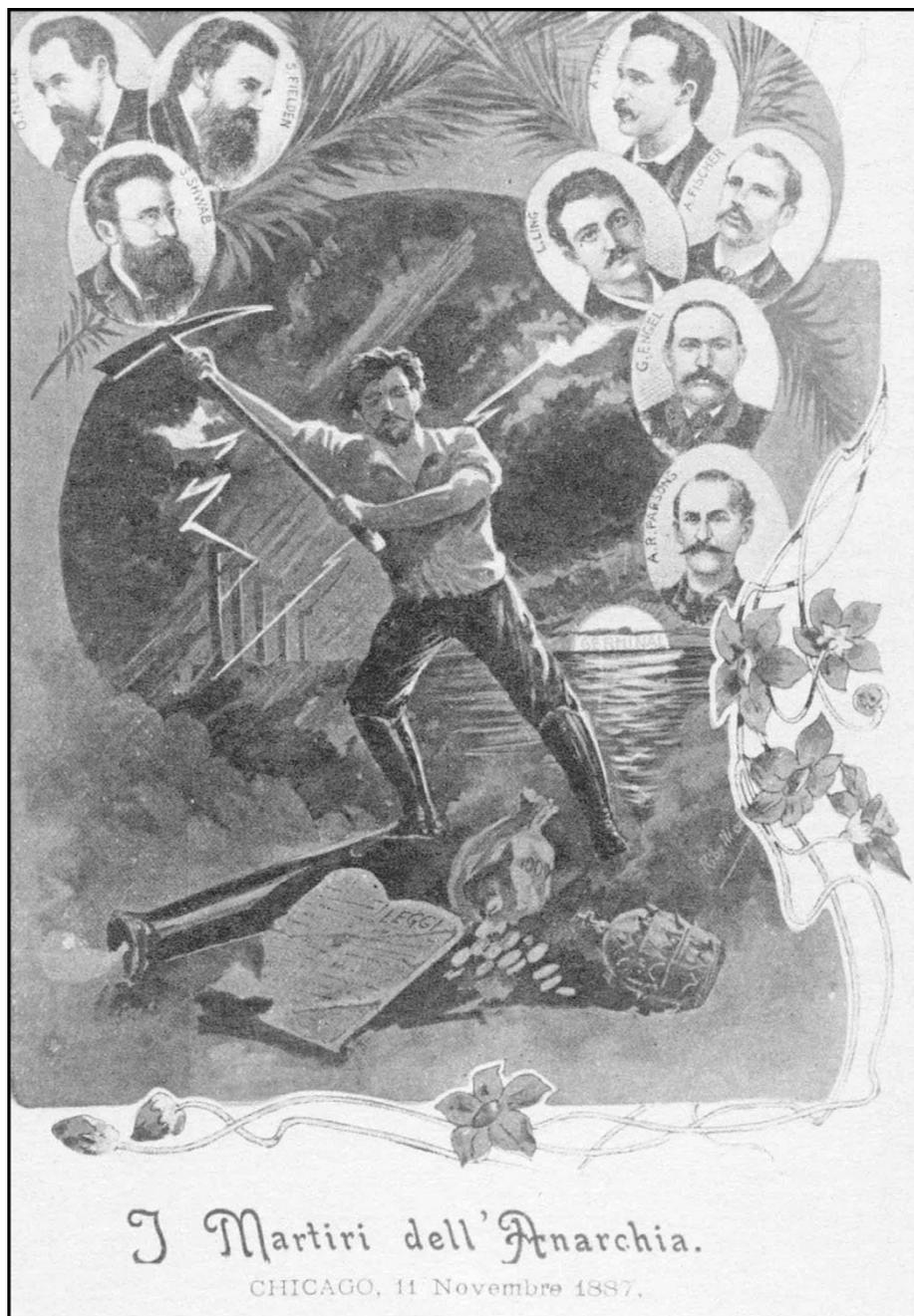
102 Melissa Dabakis, *Visualizing Labor in American Sculpture: Monuments, Manliness, and the Work Ethic, 1880–1935*, Cambridge, 1999, 43.

La Pioneer Aid and Support Association organizó un concurso en 1890 para un monumento permanente en el cementerio de Waldheim en Forest Park, Illinois, ubicado en las afueras de Chicago.



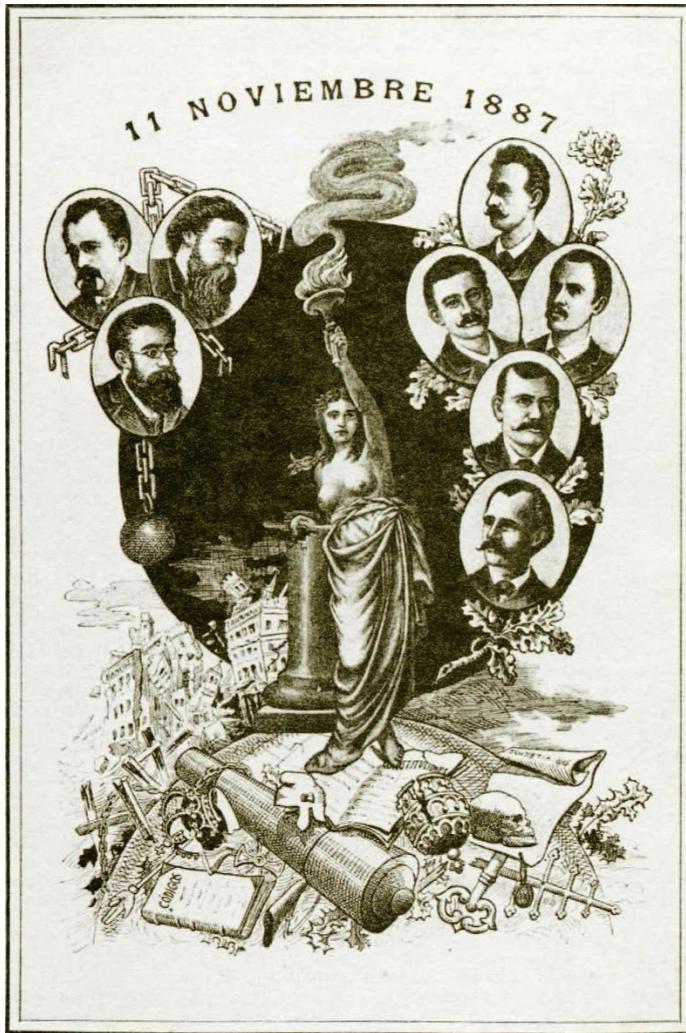
10. Diseño para el monumento holandés a los anarquistas de Haymarket, C. 1887. Reproducido en Dave Roediger y Franklin Rosemont, Haymarket Scrapbook, Chicago: Charles H. Kerr Publishing Company, 1986, 214.

El encargo fue para Alfred Weinert, un escultor germano-estadounidense que había estudiado en Leipzig y Bruselas.



11. Dibujo italiano en recuerdo a los anarquistas de Haymarket, C. 1887.
Reproducido en Dave Roediger y Franklin Rosemont, Haymarket
Scrapbook, Chicago: Charles H. Kerr Publishing Company, 1986, 106.
Foto: Kendra Battle.

Diseñó un fuste de mármol con dos figuras de bronce, 'símbolo de la revolución y del revolucionario', según un relato de prensa: la figura de la revolución, una mujer, coloca una corona de laurel sobre el cuerpo postrado de un moribundo, el revolucionario¹⁰³.



12. Dibujo español en recuerdo de los anarquistas de Haymarket, c. 1887.
Reproducido en Dave Roediger y Franklin Rosemont, *Haymarket Scrapbook*, Chicago: Charles H. Kerr Publishing Company, 1986, 111.
Fotografía: Kendra Battle.

103 Como se discutió en Melissa Dabakis, 'Martyrs and Monuments of Chicago: The Haymarket Affair', *Prospects*, 19, octubre de 1994, 114–15.

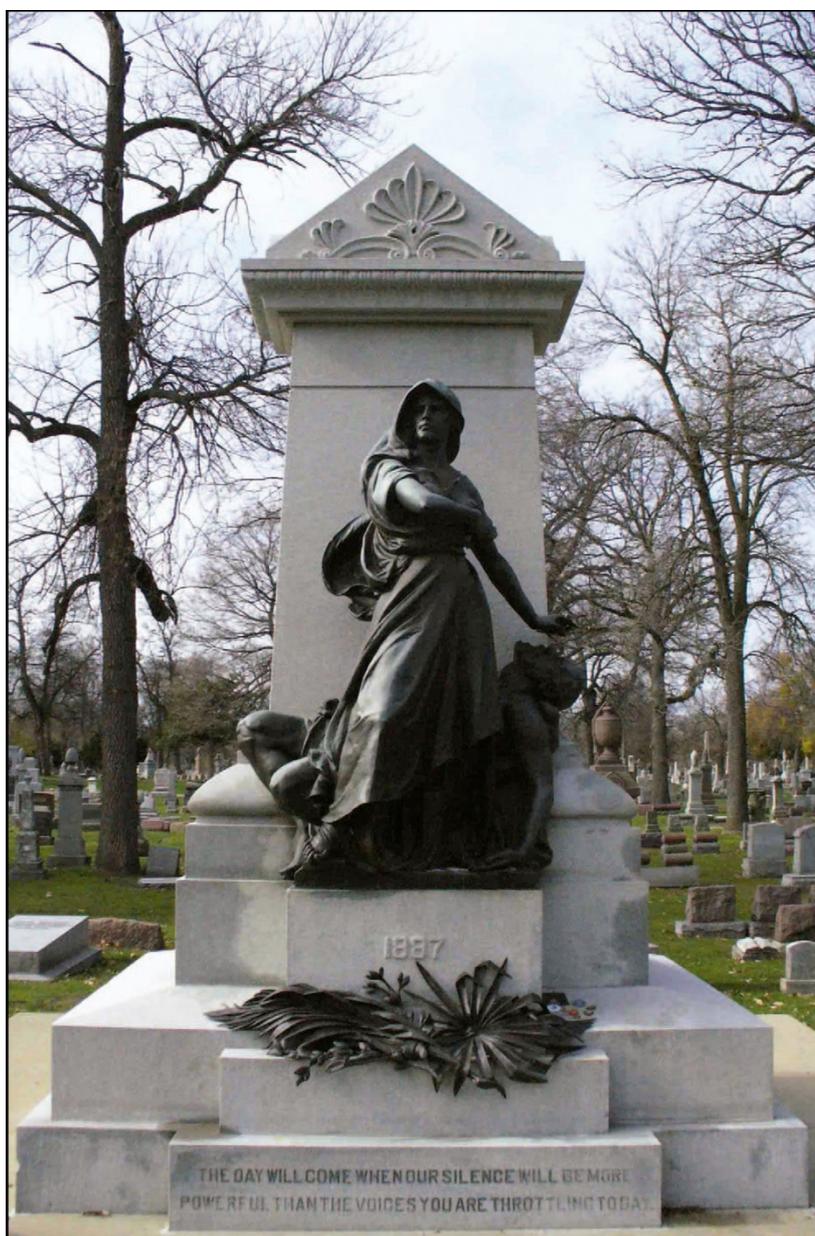
Los nombres de los acusados están inscritos en una placa de bronce al otro lado del fuste. Lucy Parsons inauguró el monumento el 25 de junio de 1893 (lámina 14), un día después de que llegara el indulto¹⁰⁴.



13. Diseño grabado para un Haymarket Memorial, 1887. Reproducido en Dave Roediger y Franklin Rosemont, *Haymarket Scrapbook*, Chicago: Charles H. Kerr Publishing Company, 1986, 91. Fotografía: Kendra Battle.

104 El *Chicago Tribune* estimó que más de 8.000 personas visitaron el monumento los días 25 y 26 de junio. Como se cita en Green, *Haymarket Affair*, 291.

No se sabe si Crane estaba familiarizado con este diseño, pero tanto la escultura de Weinart como el dibujo de Crane hacen referencia a una iconografía en desarrollo del caso Haymarket, especialmente en el uso de la figura femenina alegórica.



14. Albert Weinert, *Monumento a los Mártires de Haymarket*, 1893. Figuras de bronce con fuste de granito, 488 cm (altura). Forest Hills: Cementerio de Waldheim. Foto del Autor.

La imaginería política anti-anarquista a menudo calificaba el anarquismo de género como femenino, especialmente en los términos de orden y desorden: la fuerza policial masculina se oponía a una fuerza indiferenciada, extranjera y una masa afeminada de manifestantes o, más popularmente, la policía enfrentándose a una salvaje encarnación femenina de la anarquía (lámina 15).



15. A. R. Cassidy, *La Justicia lanzando una bomba*, de *The Graphic News*, 5 de junio de 1886, pág. 220. Reproducido en Melissa Dabakis, *Visualizing Labor in American Sculpture: Monuments, Manliness, and the Work Ethic, 1880–1935*, Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1999. Foto: Kendra Battle.

Al igual que el memorial de Weinart, el diseño de Crane le da la vuelta a esta iconografía, utilizando la figura femenina alegórica para conmemorar a los trabajadores. Sin embargo, es importante señalar que no utiliza la figura

alada de la Libertad. Permanece en el ámbito de lo ideal, y Crane no puede idealizar por completo la muerte y el sacrificio de los acusados de Haymarket.



16 William Rowe, diseño de portada para *Liberty*, noviembre de 1894.
New Haven: Biblioteca Sterling Memorial, Universidad de Yale.
Foto: Universidad de Yale.

En cambio, representa la encarnación más pragmática de la Libertad con un atuendo clásico y con el gorro frigio. Esta figura está decididamente más ligada a la tierra, ya que ha sido testigo de la violencia del 'Domingo Sangriento' y la muerte de Alfred Linnell, como se discutió anteriormente.

Con el diseño de Crane, es como si la figura del monumento escultórico se hubiera girado pluma en mano para inscribir los nombres de los anarquistas, y su gesto teatral llama nuestra atención sobre sus retratos. Crucialmente, escribe la palabra 'anarquistas' en lugar de 'mártires', una afirmación audaz de agencia individual. Y, sin embargo, no se puede negar que el velo del martirio se cierne sobre este diseño. El gesto de las figuras femeninas recuerda una sacra conversazione renacentista. Ella representa al santo o mártir que dirige la atención del espectador a una escena sagrada de gran santidad, modelando una respuesta apropiada. Sin embargo, el telón de fondo de la vestimenta contemporánea evidente en los círculos del retrato interrumpe el modo alegórico. Crane retrata este evento como un gran sacrificio y un desperdicio innecesario.

Anarquistas y socialistas discutieron a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX no sólo sobre los principios que deberían regir una reorganización de la sociedad, sino también sobre las estrategias propagandísticas para efectuar ese cambio. Como ha demostrado el historiador

Richard Sonn, la cultura anarquista valoraba las "formas analógicas de información", donde los actos de propaganda se consideraban análogos a los ideales políticos, por encima del tipo de "mensajes didácticos, expositivos [y] abstractos" favorecidos por los socialistas¹⁰⁵. Según Sonn, este enfoque realzaba 'el estatus cuasi-religioso' del anarquismo. El martirio pasó a ocupar un lugar central en la cultura anarquista, ya que 'experiencias poderosas tales como la muerte de un mártir fueron recibidos como totalidades metafóricas; dominaban una inmediatez que engendraba una respuesta esencialmente emocional más que analítica'¹⁰⁶. Más recientemente, el historiador Elun Gabriel ha argumentado que la 'propaganda por el hecho' hizo del martirio una importante estrategia de propaganda de facto: 'Incapaces de derrotar a los estados a los que se oponían, los anarquistas buscaron aprovechar el poder de castigo del Estado, usándolo como un medio para testificar públicamente su creencia'¹⁰⁷. El juicio público de los acusados de Haymarket y la cobertura de prensa les permitieron, en la formulación de Gabriel 'afirmar', sus creencias políticas y registrar sus quejas contra el Estado de una manera que recordaba la tradición del martirio cristiano. El memorial de Weinert también 'afirma' el

105 Richard D. Sonn, *Anarchism and Cultural Politics in Fin de Siecle France*, Lincoln, NE y Londres, 1989, 3.

106 Sonn, *Anarquismo y política cultural*, 3.

107 Elun Gabriel, 'Persecución real: testimonio y martirio en la tradición anarquista', *Radical History Review*, 98, primavera de 2007, 35.

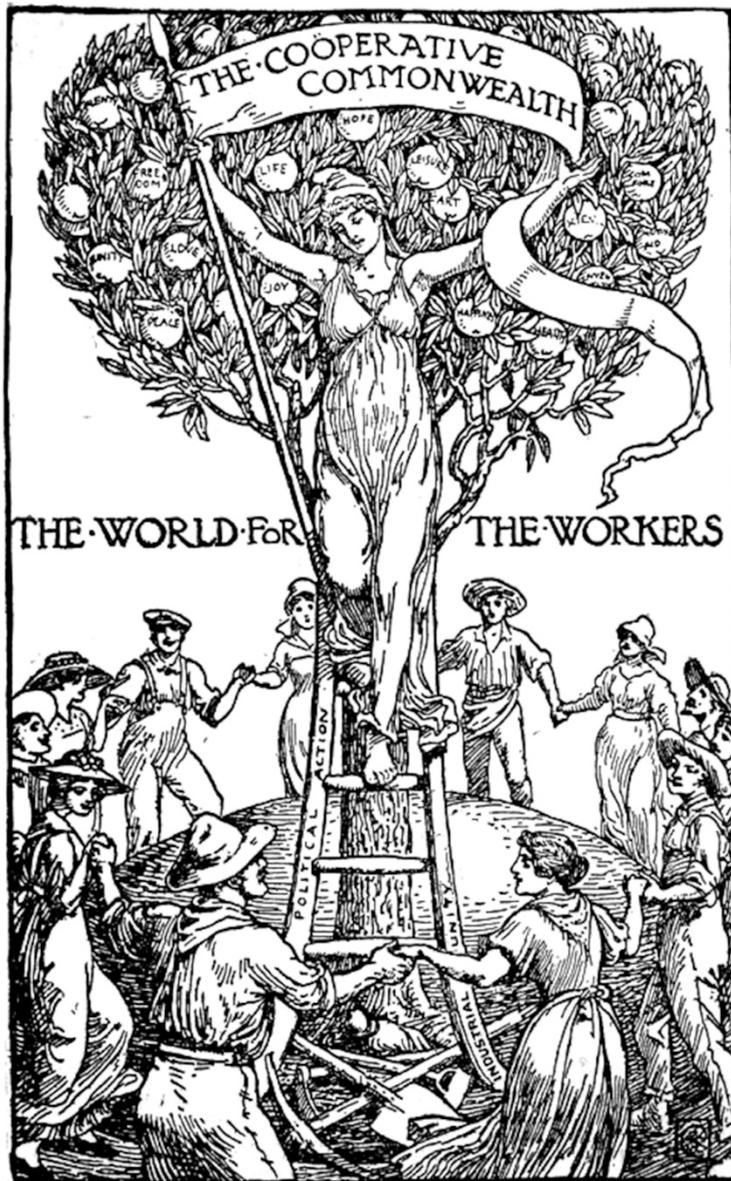
martirio de los acusados de Haymarket al asociar la muerte del trabajador con la piedad¹⁰⁸. Como ha señalado Melissa Dabakis, "la postura, la escala y el gesto del trabajador muerto" recuerdan el famoso ejemplo de Miguel Ángel¹⁰⁹. Crane, por el contrario, se niega a hacer que la muerte sea "natural" o a mitificarla como una parte necesaria del trabajo. La alternativa realista, para tratar estos temas de la vida moderna de una manera directa, habría sido respaldarlos, aunque solo fuera implícitamente. Sin embargo, en su respuesta artística al "martirio" de estos hombres, Crane luchó por asimilar la política anarquista en su arte.

Las imágenes conmemorativas, incluido el dibujo de Crane, sugieren que las imágenes de Haymarket necesitaban el martirio individual para lograr su máximo efecto. Paradójicamente, Crane marginó su propia individualidad en este diseño, especialmente en la forma en que ve la portada de *Liberty* como modelo. Aunque Crane había representado la Libertad en su diseño para Alfred Linnell de 1887 (ver lámina 7), aquí cita liberalmente el diseño de la portada del mismo periódico en el que apareció el dibujo (lámina 16), firmada por un tal 'Wm. Rowe'. Ambas figuras giran y miran hacia el espectador mientras llevan un estandarte en la mano izquierda y hacen un gesto hacia una antorcha con la mano derecha. Anteriormente, describí este

108 Dabakis, *Visualizando*, 53.

109 Dabakis, 'Mártires y monumentos de Chicago', 118.

gesto como uno de 'mantener viva la llama'. Sin embargo, quedan diferencias cruciales. Crane ha reemplazado 'London' y 'Liberty' por 'Anarchists' y 'Chicago', una sustitución audaz que, sin embargo, señala su cambio de actitud hacia el anarquismo a través de la calidad escultórica de su diseño.



*La mancomunidad cooperativa
El mundo para los trabajadores*

Mientras la mujer de la portada avanza confiadamente hacia el altar, la figura de Crane permanece inmobilizada en su pedestal, marmórea a pesar de su elegante gesto. La línea curva y ondulante utilizada con gran efecto en *The Worker's Maypole* está ausente en *The Anarchists of Chicago*. El conopial que contiene la danza de *The Worker's Maypole* flota en la página, libre de marcos. A diferencia de *Los anarquistas de Chicago*, la punta del entorchado sostenida por la figura femenina es el único punto en el que el dibujo interrumpe su marco, pero incluso ese punto está contenido dentro de un segundo marco. Es como si Crane encerrara su propia expresión artística.

Con *Los anarquistas de Chicago*, Crane creó una imagen anarquista en el contenido pero no en la forma. Los académicos han reconocido durante mucho tiempo la intersección del anarquismo y el radicalismo artístico a fines del siglo XIX, especialmente en Francia. Sin embargo, la noción de un 'estilo anarquista' parece desmentir el ideal anarquista de libertad individual apreciado por Crane y otros. En su ensayo de 1880 'Apelar a los jóvenes', Kropotkin esbozó las dos posibilidades del arte: el arte podría revelar las dificultades de la sociedad capitalista moderna, o el artista también podría imaginar un mundo nuevo y 'decirnos cómo sería una vida racional si no encontrásemos a cada paso las locuras e ignominias de nuestro actual orden social'¹¹⁰. Siguiendo el segundo camino, el anarquismo

110 Kropotkin, 'Appeal to the Young', *To-Day*, 4: 18, julio de 1885, 296.

generó nuevas formas de idealismo. El historiador del arte Richard Thomas ha señalado que el pintor neoimpresionista Paul Signac "reivindicaba para el anarquismo las virtudes del clasicismo: orden, claridad, armonía en un mundo ideal"¹¹¹. En particular, Signac consideró la evocación de Kropotkin de la sociedad futura como 'un sistema complejo de armonía' para imaginar el futuro anarquista como un idilio pastoral¹¹². La remodelación utópica de Crane de la tradición pastoril trae a la mente esfuerzos similares entre artistas en Francia para proporcionar una imagen conmovedora de lo que "sería una vida racional" sin tomar prestado de Kropotkin, "las locuras y la ignominia del capitalismo tardío".

Si bien Kropotkin proporcionó una opción en términos de tema para el arte anarquista, no abordó la cuestión del estilo artístico. Sin embargo, el anarquismo desempeñó un papel central en el rechazo de las formas tradicionales de representación pictórica en el desarrollo de las vanguardias

El texto apareció por primera vez en 1880 en *La Revolte* y luego se publicó como folleto. Para una discusión sobre la estética de Kropotkin, véase Andre Reszler, 'Peter Kropotkin and his vision of anarchist Aesthetics', *Diogenes*, 78, 1972, 52–63. Kropotkin volvió brevemente a la cuestión del arte y el trabajo en 'Trabajo mental y trabajo manual', 473.

111 Richard Thomson, 'Ruinas, retórica y revolución: Le Demolisseur y el anarquismo de Paul Signac en la década de 1890', *Historia del arte*, 36: 2, abril de 2013, 378.

112 Como se analiza en Robyn Roslak, *Neo-Impressionism and Anarchism in Fin-de-Siecle France: Paintings, Politics, and Landscape*, Burlington, VT y Aldershot, 1997.

modernas. Como ha discutido el historiador del arte Allan Antliff, el anarquismo atraía a los artistas porque los liberaba de las limitaciones ideológicas del estilo¹¹³. Las reiteradas evocaciones de Crane sobre la libertad anarquista sugieren que él asoció su política con el individualismo artístico. Según Signac, el espectador debe dejar de lado el tema a la hora de juzgar la política del arte: 'el tema no es nada' en el arte anarquista, 'no más importante que los otros elementos, el color, el dibujo, la composición... cuando su ojo esté educado, la gente verá algo más que el tema en la pintura'¹¹⁴. El anarquismo, entonces, no es el sujeto de una obra sino su objeto. Quizás por esta razón, los dibujos políticos anarquistas de artistas como Signac, Maximilien Luce y Camille Pissarro se utilizan a menudo para ilustrar, en lugar de interrogar, la política de un artista¹¹⁵. En este sentido, *The Anarchists of Chicago* de Crane fracasa como dibujo político anarquista. Dejar de lado su tema es dejar de lado su política. En la versión del dibujo que se encuentra en Internet (ver lámina 3), el entorchado negro del anarquismo intenta complementar el tema al

113 Allan Antliff, *Anarquía y arte: de la Comuna de París a la caída del Muro de Berlín*, Vancouver, 2007, 12–14.

114 Como se cita en Stephen H. Goddard, ed., *Les XX and the Belgian Avant-Garde*, Lawrence, KS, 1992, 59.

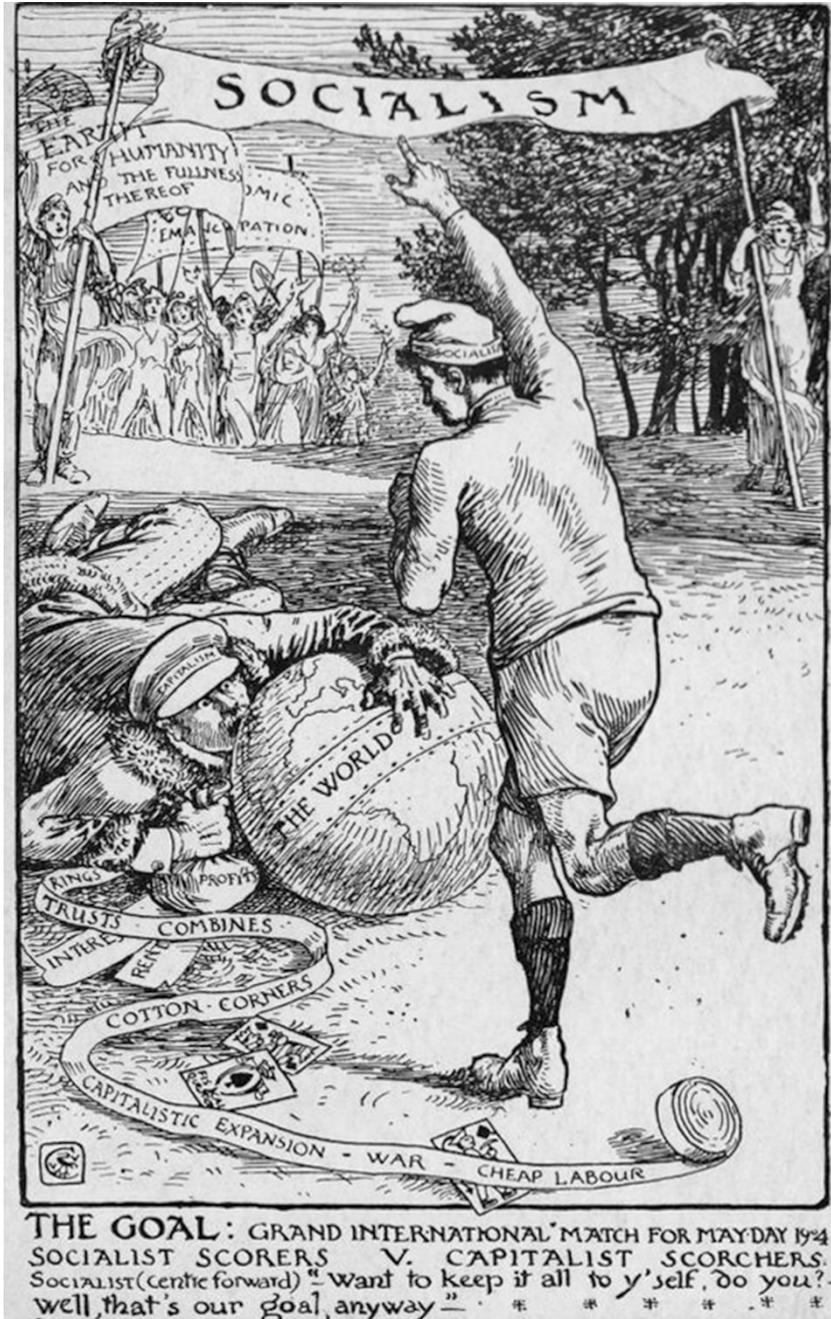
115 Como, por ejemplo, en TJ Clark, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*, New Haven y Londres, 1999.

significar el 'anarquismo' que de otro modo estaría ausente en la imagen¹¹⁶.

No se puede decir lo mismo de *The Worker's Maypole*, que Crane incluyó en sus *Cartoons for the Cause*, publicados como recuerdo del Congreso de Trabajadores y Sindicatos de la Internacional Socialista celebrado en Londres en 1896. En este ejemplo, Los dibujos de Crane para la causa' proporcionan una cornucopia visual de diseño que activa y recompensa la agudeza visual individual. De una manera que recuerda un patrón de papel tapiz repetido, los mismos emblemas en figuras aparecen y reaparecen. Incluso las cortinas, las cintas y las braguitas se convierten en formas abstractas de líneas y sombras que el ojo sigue a lo largo de la superficie de sus diseños. A veces, puede ser difícil captar la imagen de una sola vez como algo más que un simple patrón de líneas en blanco y negro; el ojo debe moverse activamente sobre las áreas de la impresión para enfocar ese patrón. Al activar el ojo, la impresión llama al espectador individual a involucrarse con la línea, el artista, el trabajador. Pero en su visión de un futuro socialista, imaginan el colectivo. El gravamen decorativo es una parte vital de esta expresión.

116 Mi uso del término 'suplemento' está en deuda con Jacques Derrida, *Of Grammatology*, 1967, trad. Gayatri Chakravorty Spivak, Baltimore, MD, 1998.

Cuando se ve en estos términos, el caso Haymarket y los debates que generó tienen implicaciones importantes para la intersección del arte y la política en este período.



May day, 1924

La relación de la política con la práctica artística también fue de analogía en este caso: ¿podría una obra de arte

afirmar al individuo (anarquismo) al mismo tiempo que contribuye a un movimiento artístico más amplio (socialismo)? El diseño de Haymarket no se ajusta a las imágenes más exitosas de Crane: la imaginación de la liberación posrevolucionaria que se encuentra en *The Worker's Maypole* y otros diseños. Para mantener su ideal de utilizar temas edificantes en una forma de arte que operara fuera de las demandas del mercado, Crane no quería que los trabajadores fueran mártires. Al mismo tiempo, mantuvo una comprensión de la progresión histórica en deuda con el socialismo, y no podía permitir que Parsons, Spies y los demás existieran fuera de la historia, por así decirlo. Además, con *Los anarquistas de Chicago*, Crane sublimó su propio individualismo artístico para crear un diseño que se ajustara a una iconografía del caso Haymarket, una iconografía de sacrificio y conmemoración que estaba fuera de sintonía con su propia filosofía política.

Crane respaldó la unidad como el único camino hacia una sociedad socialista: 'los medios para este fin son la sustitución del monopolio y la explotación capitalista por la propiedad colectiva y común de los medios de subsistencia. Creía que todos los socialistas podrían unirse en estos puntos, y la unión hace la fuerza'¹¹⁷. Logró este objetivo visualmente con *Cartoons for the Cause*, ya que las figuras alegóricas unían plataformas socialistas divergentes y

117 Walter Crane, *Dibujos por la causa, 1886–1896*, Londres, 1896, pág. 2.

preocupaciones sindicales al crear una visión política que trascendía diferentes posiciones ideológicas en su imagería posrevolucionaria. Al reunir sus dibujos, Crane omitió su diseño para los anarquistas de Haymarket.



El vampiro capitalista coloreado, 1885

WALTER CRANE Y EL LENGUAJE UNIVERSAL DEL ARTE

Grace Brockington

En enero de 1905, se lanzó la revista *British Esperantist* con la misión de unir el movimiento esperantista británico dentro de una 'Esperantolandia'¹¹⁸ mundial, y el diseño de la cubierta era correspondientemente visionario (figura 1)¹¹⁹. Un ángel con las alas extendidas se sienta en una silla lateral sobre un globo terráqueo. Por un lado, equilibra una estrella llameante. Su otro brazo agarra una pancarta que serpentea y ondea alrededor de la página, enmarcándola

118 'La "Respuesta"', *The British Esperantist* 1, núm. 2 (febrero de 1905): 19. 'Esperantoland' se traduce como 'Esperantujo', comúnmente usado para describir a la comunidad esperantista. Véase Pierre Janton, *Esperanto: Language, Literature, and Community*, trad. Humphrey Tonkin, Jane Edwards y Karen Johnson Weiner (Albany: State University of New York Press, 1993). Publicado por primera vez como *L'Esperanto* (París: Presses Universitaires de France, 1973), 137.

119 'La "Respuesta" ', *The British Esperantist* 1, no. 1 (enero de 1905): 19.

con el lema: 'THE BRITISH ESPERANTIST • La Mondo estas mia patrujo', [El esperantista británico. El mundo es mi patria].

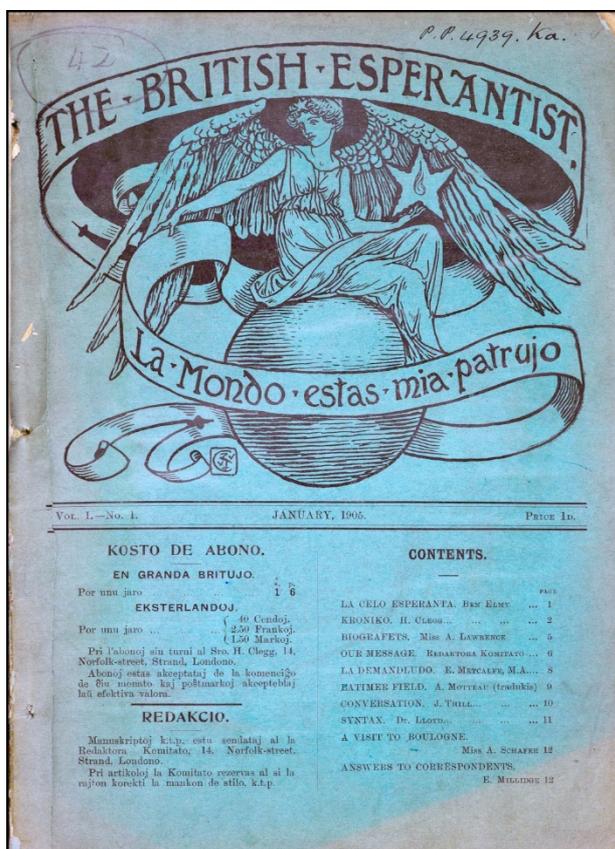


Figura 1. Walter Crane, cubierta para *The British Esperantist* 1, no. 1 (January 1905). # British Library Board (P.P.4939.ka.).

Un lector perspicaz habría notado, en la parte inferior izquierda de la imagen, una firma críptica: un pájaro de patas largas parado dentro de la letra 'C', todo encerrado en un cuadrado. Para aquellos que todavía no saben nada, en febrero siguió una tardía carta de agradecimiento del Comité Editorial al artista Walter Crane (1845–1915), a quien se habían olvidado de reconocer en el primer número,

pero cuyo trabajo, nos aseguran, 'simboliza y encarna precisamente la gran razón de ser central del Esperanto. El diseño es a la vez una historia, una alegoría y, mejor aún, una lección, única en su concepción y en la bella idea que subyace'¹²⁰.

El homenaje y la disculpa indican una estrecha conexión entre los intereses de Crane y los del movimiento del esperanto, el idioma artificial inventado a fines de la década de 1870 por Ludwig Zamenhof y que todavía se habla en la actualidad. El tono propiciatorio de la carta ("estamos profundamente en deuda con este distinguido artista [...] cientos de cartas de felicitación") sugiere que el propio Crane pudo haberse quejado del descuido y exigido el reconocimiento público. No era esperantista, pero estaba comprometido con su idea subyacente, el principio de que 'El mundo es mi patria'. Pasó gran parte de su ajetreada y prolífica carrera –como ilustrador de niños, artista–artesano, pintor, caricaturista político o maestro–promoviendo la causa del socialismo internacional en Gran Bretaña y en el extranjero, y tenía opiniones firmes sobre el valor de un lenguaje universal como un instrumento de paz y progreso¹²¹. Sin embargo, había diferencias entre el

120 'Nuestro agradecimiento', *The British Esperantist* 1, núm. 2 (febrero de 1905): 13. Agradezco a Morna O'Neill por llamar mi atención sobre el interés de Crane por el esperanto.

121 Crane fue agasajado como una 'celebridad europea' ('Walter Crane's New Books', *The Spectator* [4 de noviembre de 1882]: 1416). Participó activamente en instituciones de arte que promovían el internacionalismo,

concepto del Esperanto y el de Crane de un lenguaje universal que son cruciales para las preguntas sobre los escritos de los artistas –en el caso de Crane, *El arte como escritura*– exploradas en el presente escrito. Zamenhof creó el esperanto como una solución a los malentendidos que llevan a la guerra¹²². En opinión de Crane, ya existía un remedio: el arte, específicamente el arte del diseño, era en sí mismo un lenguaje, común a todo país, generación, adulto y niño y, como el esperanto, prometía una nueva era de entendimiento universal.

como la Sociedad Internacional de Escultores, Pintores y Grabadores; y exploró los problemas del conflicto internacional en su arte, por ejemplo, en su libro ilustrado *Mrs Mundi at Home* (Londres y Belfast: Marcus Ward & Co., 1875). Para una discusión relacionada con el esperanto y el movimiento Arts and Crafts, véase Andrzej Szczerski, 'The Arts and Crafts Movement, Internationalism and Vernacular Revival in Central Europe c.1900', en *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siecle*, ed. Grace Brockington (Oxford: Peter Lang, 2009), 107–31, aquí 12831. Para un análisis de la propaganda socialista codificada en los diseños de Crane, véase Jo Briggs, 'Global Doubt: The Consequences of an Analogy, Walter Crane, Stop the War, and Socialist Imagery', en 'Imperial Analogies: Global Events, Local Visual Culture, 1899-1901' (tesis doctoral, Universidad de Yale, 2007), 17–49; y Morna O'Neill, *Walter Crane: Artes y oficios, pintura y política, 1875–1890* (New Haven: Yale University Press, 2010).

122 Para Zamenhof, lengua e ideología iban de la mano. Presentó ambos en su primera publicación sobre Esperanto, *Por Rusoj* (Varsovia; impífeŝiopa? Ch/;Keiterí, 1887), publicado npedltCJI OdUe U noJIHblÜyueÓHUK. por primera vez en inglés como *Dr. Esperanto's International Tongue: Preface and Complete Method*, trad. Julian Steinhaus (Varsovia; impreso por Ch. Keiter, 1888). Sin embargo, no todos los oradores compartieron su política, lo que generó conflictos dentro del movimiento. Véase Janton, *Esperanto*, 33–40.

Este ensayo establece una conexión entre su idea del arte como un *Ursprache* (idioma original) y dos esferas de actividad entonces estrechamente relacionadas: el movimiento social anarquista y la reforma educativa. El interés de Crane por el esperanto no es sorprendente, dado su entusiasmo por el anarquismo. El lenguaje era atractivo para los anarquistas porque sugería una forma de eludir el Estado-nación, y lo promovieron en sus grupos, periódicos y escuelas¹²³. La política anarquista dio forma a las ideas de Crane sobre el arte como una forma de escritura universal –su propia versión del esperanto– particularmente a través de su trabajo educativo, donde desarrolló técnicas para usar el arte para enseñar alfabetización. Sus métodos fueron informados por ideas anarquistas sobre el desarrollo infantil

123 En 1905 se estableció en Estocolmo el primer grupo anarquista de esperanto (ver Will Firth, 'Esperanto', *Lexikon der Anarchie* [Plon: Verlag Schwarzer Nachtschatten, 1998]). Siguieron otros, la publicación quincenal *Internacia Socia Revuo* (1907–1914) les dio una voz impresa, y la *Libertarian Sunday School* (una escuela anarquista con sede en Londres), impartió clases en esperanto para adultos y niños (ver Matthew Thomas, "'Nadie nos dice qué hacer": *Anarchist Schools in Britain, 1890–1916*', *Historical Research* 77, n.º 197 [agosto de 2004]: 405–36, aquí 420–21). En 1907, el Congreso Internacional de Anarquistas en Amsterdam consideró una moción para adoptar el Esperanto como su idioma oficial (ver EM Chapelier y Gassy Marin, *Anarchists and the International Language, Esperanto, with an Apéndice Explicando los Elementos del Idioma. Informe Presentado al Congreso Anarquista Internacional en Amsterdam, agosto de 1907* [Londres: 'Freedom' Office, 1908), 3–4]). El Congreso se reservó el juicio sobre la moción, pero su indecisión, por definición anarquista, no era vinculante para sus delegados (ver *Resoluciones aprobadas en el Congreso Anarquista celebrado en Amsterdam del 24 al 31 de agosto de 1907* [Londres: Oficina Internacional, 1907], 1).

y por su expectativa utópica de una sociedad futura que se comunicaría a través de imágenes tanto como a través del lenguaje. A continuación, me centro en las colaboraciones de Crane con profesores que estaban desarrollando métodos nuevos y más visuales para enseñar a leer; y pregunto cómo la creencia de Crane en la primacía de lo visual amplía el alcance de la presente discusión sobre los escritos de los artistas.



Dibujo para una exposición de la Arts & Crafts Society

ANARQUISMO, ESPERANTO Y REFORMA EDUCATIVA

En 1892, Crane diseñó un prospecto para la Escuela Internacional de 19 Fitzroy Square, Londres, dirigida por la anarquista francesa Louise Michel para los hijos de refugiados anarquistas (figura 2)¹²⁴. El proyecto llama la atención sobre su interés por el anarquismo, con su radical rechazo a la autoridad central; y a la interrelación de sus ideas sobre la reforma social, la educación y el lenguaje del arte.

El folleto incluye a Crane como miembro honorario del comité escolar, junto con Piotr Kropotkin, el anarquista ruso exiliado, y fue la versión pacifista del anarquismo de

124 La escuela cerró en 1893, quizás porque los alumnos no pagaron sus cuotas, o posiblemente porque un miembro del personal era un espía de la policía que encontró explosivos en el sótano. Véase Thomas, "Nadie nos dice qué hacer", 415–17. Crane escribe sobre Michel y reproduce el prospecto en *An Artist's Reminiscences* (Nueva York: Macmillan, 1907), 259.

Kropotkin la que inspiró el pensamiento de Crane, en lugar del terrorismo de fin de siglo dramatizado en novelas como *El agente secreto* de Joseph Conrad (1907)¹²⁵.

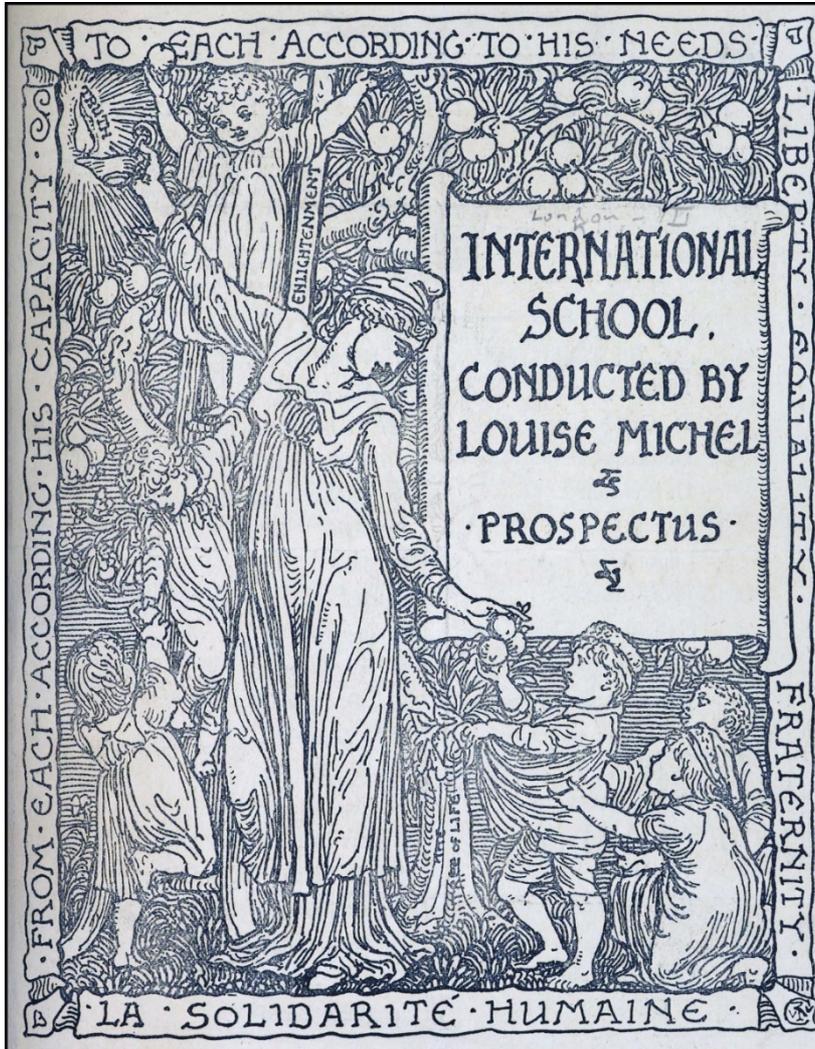


Figura 2. Walter Crane, diseño de portada para *International School Prospectus*. Dirigida por Louise Michel (Londres: F. Jubrey, English & Foreign Printer, [1892]). # Junta de la Biblioteca Británica (8305.f.27.(4.)).

125 Ver Prospecto de la Escuela Internacional. Dirigida por Louise Michel (Londres: F. Jubrey, English & Foreign Printer, [1892]). En sus memorias, Crane lamenta que "mediante el uso de explosivos (que no sean morales) la sección anarquista extrema haya puesto a la opinión pública irremediabilmente en su contra". Recuerdos, 259.

La predicción de Crane de que las 'comunas federadas libres' 'sucederían a las celosas nacionalidades actuales' recuerda la visión anarcocomunista de Kropotkin de una sociedad no violenta y sin Estado, operando a través de pequeñas comunidades autorreguladas¹²⁶. Asimismo, su explicación del diseño como un proceso de "cooperación amistosa" en lugar de una "lucha ciega por la existencia" evoca la versión simbiótica y pacifista de la evolución social que Kropotkin promovió en su influyente publicación *Mutual Aid: A Factor of Evolution* (Ayuda mutua: un factor de evolución). 1902)¹²⁷.

La Escuela Internacional de Michel fue diseñada para ser un microcosmos de la sociedad anarquista¹²⁸. Rechazaba la autoridad central, promoviendo en cambio la libertad individual y el principio de Educación integral, la crianza integral de la persona en cuerpo y mente.

El diseño de Crane para el prospecto de Michel simboliza

126 Walter Crane, *The Claims of Decorative Art* (Londres: Lawrence and Bullen, 1892), 16–17.

127 Walter Crane, *Line and Form* (Londres: George Bell & Sons, 1900), 132. *Mutual Aid* comprendía una colección de ensayos que Kropotkin publicó en *Nineteenth Century* entre 1890 y 1896. Por lo tanto, sus ideas estaban disponibles públicamente antes de que apareciera *Line and Form*.

128 Un visitante contemporáneo lo describió como 'el prototipo de todas las escuelas anarquistas'. Margaret McMillan, *The Life of Rachel McMillan* (London & Toronto: JM Dent & Sons, 1927), 59. Para una descripción detallada de los métodos de enseñanza en la Escuela Internacional, ver Thomas, "'Nadie nos dice qué hacer' ", 415–17.

su método antiautoritario. Él muestra a los niños trepando para subir la escalera de la Iluminación para cosechar abundantes frutos del Árbol de la Vida, ayudados, pero no dirigidos ni disciplinados, por una mujer que llevaba un gorro frigio y sostenía en alto la lámpara de la verdad. En el borde, inscribe lemas revolucionarios: 'la solidarite humaine', 'de cada uno según su capacidad, a cada uno según su necesidad', 'Libertad, Igualdad, Fraternidad'. El folleto era, en su opinión, una exposición "notable" de los principios educativos anarquistas, y estos fueron ampliamente discutidos en los círculos anarquistas británicos durante la década de 1880¹²⁹. En 1886, por ejemplo, *The Commonweal* (el periódico de la Liga Socialista de William Morris) argumentó que la educación había sido "prostituida a los servicios del comercio", y que su verdadero propósito es "el desarrollo completo, racional y saludable de las facultades humanas: una extracción y formación del poder de cada individuo"¹³⁰. Unos meses antes, Crane había expresado ideas similares en un desacuerdo con John Ruskin, y vale la pena revisar el episodio como una declaración pública de su enfoque anarquista de la educación.

El pretexto fue un artículo en *The Spectator* titulado 'Educación y descontento', que se preguntaba por qué los

129 Crane, *Reminiscencias*, 258.

130 JL Mahon, "'Free' Education', *The Commonweal*, 2 (2 de octubre de 1886): 212.

anarquistas terroristas, denominados 'revolucionarios cosmopolitas', eran tan a menudo altamente educados, y concluía que la educación genera descontento¹³¹. No es así, replicó Ruskin en *The Pall Mall Gazette*. El problema es la naturaleza del sistema educativo moderno y la enseñanza de Darwin, que induce a una mentalidad nihilista. 'No sé nada que se haya enseñado a la juventud de nuestro tiempo', escribió, 'excepto que sus padres eran monos y sus madres bígaros; que el mundo comenzó en accidente, y terminará en tinieblas; que el honor es una locura, la ambición una virtud, la caridad un vicio, la pobreza un crimen y la picardía el medio de toda riqueza y la suma de toda sabiduría'¹³². La réplica de Crane equivalía a una defensa implícita de un enfoque anarquista de la educación, a partir de su provocativa imagen inicial de Ruskin como terrorista anarquista ("La brillante granada de mano del señor Ruskin, lanzada sobre la candente cuestión de la educación elemental, está calculada para asombrar") a su definición de la educación como un proceso de atención individual a la persona en su totalidad, 'la comprensión y el juicio, no menos que los sentimientos y simpatías'. La mente infantil, argumentó, es "naturalmente intrépida, abierta, inquisitiva, lógica", fácilmente abusada por la falsa asociación entre moralidad y religión, y por la regurgitación

131 Anon., 'Educación y descontento', *Espectador* 59, núm. 3011 (13 de marzo de 1886): 345–46.

132 John Ruskin, '¿Qué están aprendiendo nuestros niños?', *Pall Mall Gazette* 43, no. 6553 (17 de marzo de 1886): 1.

de viejas ideas. Una educación moderna no es más que una 'prenda remendada y multicolor, que se impone a las mentes jóvenes para la toga universitaria', y la reforma es imperativa para preparar a los niños para la tarea urgente de reconstruir la sociedad¹³³.



El ángel de la paz, 1900

133 Walter Crane, 'Out of the Mouths of Babes', *Pall Mall Gazette* 43, no. 6557 (22 de marzo de 1886): 6.

EL ARTE COMO ESCRITURA

Crane reclamaba una autoridad especial en el tema de la educación. Los niños aprenden principalmente a través de sus ojos, 'su órgano principal para la recepción de ideas' y, como artista, comprendió la necesidad de aclararles las ideas, moral e intelectualmente¹³⁴. Su premisa de que el arte transmite ideas, conceptos, en lugar de meras apariencias, es importante, ya que conecta su política anarquista, con su énfasis en la educación holística y la búsqueda de un lenguaje común –con su compromiso profesional con las artes decorativas¹³⁵. Como

134 Es interesante notar que Ruskin no estuvo de acuerdo con este énfasis en lo visual. Él respondió que los niños aprenden 'a través de cada parte de sus cuerpos, por sus ojos, sus oídos, sus labios, sus lenguas, y sus pieles [sic] en primer lugar, al tener dichos cuerpos lavados diariamente con agua pura, y golpeado, delicadamente, en la debida ocasión. Pero que, sobre todo, aprendan con el corazón y la conciencia'. 'De oído y ojo', *Pall Mall Gazette* 43, no. 6560 (25 de marzo de 1886): 1.

135 Ver O'Neill, Walter Crane, para la intersección entre el arte decorativo de Crane y la política socialista.

artista-artesano, luchó para elevar la posición de lo 'decorativo' contra el dominio aristocrático de lo 'pictórico', y es lo decorativo lo que defendió como una solución al embrollo de la educación británica. Lejos de ser un trabajo masculino, argumentó, lo decorativo es cerebral. Manifiesta ideas mientras que el arte pictórico replica apariencias. Una y otra vez, enfatizó la dicotomía. Mientras que lo pictórico es 'imitativo', 'repetitivo', 'accidental', 'literal' y 'superficial', lo decorativo es 'expresivo', 'creativo', 'suggerente', 'constructivo', 'permanente', 'ideal', 'intelectual', y sobre todo 'abstracto' y 'poético', y por tanto capaz de comunicar ideas con toda la sutileza de las palabras¹³⁶.

Cuando Crane argumentó, como lo hizo a menudo y con fuerza, que "el diseño también es un lenguaje", recurrió a una analogía bien establecida entre la escritura y un tipo particular de arte¹³⁷. La conexión era histórica, rastreada a través de los jeroglíficos egipcios y la escritura pictográfica de otros sistemas de signos antiguos, hasta los símbolos

136 Los adjetivos se repiten en la escritura de Crane. Se pueden encontrar ejemplos como sigue: en *The Claims of Decorative Art*: 'imitative' (19), 'repetitive' (33), 'accidental' (93), 'expressive' (33), 'creative' (33), 'suggerente' (5), 'constructivo' (93), 'intelectual' (107), 'abstracto' (28). En Walter Crane, 'Design, Part I', *The Magazine of Art* (1893), 79–83, aquí 79–80: 'superficial', 'literal', 'permanent', 'ideal', 'poetic'.

137 Crane, 'Design, Part I', 80. O'Neill rastrea la analogía con John Ruskin (*Las piedras de Venecia*, 1851–53), Owen Jones (*Gramática del ornamento*, 1856), Herbert Spencer (*Primeros principios*, 1862) e Isaac Taylor (*El alfabeto: un relato del origen y desarrollo de las letras*, 1883). Ver Walter Crane, 10, 14–15, 46–47, 117, 231.

arbitrarios de la escritura europea moderna. 'Sabemos', observó, haciéndose eco del sociólogo Herbert Spencer, 'que las letras de nuestro alfabeto alguna vez fueron imágenes, símbolos o signos abstractos de entidades y acciones, y se volvieron más y más abstractos hasta convertirse en marcas arbitrarias: los caracteres familiares que conocemos'¹³⁸. El diseño, por lo tanto, constituyó el primer lenguaje escrito, anterior a la sociedad moderna con sus organizaciones complejas y divisiones arraigadas¹³⁹.

También fue el primer lenguaje visual que encontraban los niños, y uno que entendían instintivamente, antes de verse obligados a aprender las tortuosas convenciones de la escritura europea actual¹⁴⁰. Como sus contemporáneos, a Crane le entusiasmaba el paralelismo entre niño y primitivo, el crecimiento del individuo y el de la civilización, que la historia de la escritura parecía sugerir. Los niños son como los antiguos egipcios, señaló, prefiriendo imágenes

138 Walter Crane, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New* (Londres: George Bell and Sons, 1896), 5.

139 Briggs vincula el pensamiento de Crane sobre el diseño prehistórico con las especulaciones de Friedrich Engels sobre un "estado perdido de armonía social", que expuso en *Socialism: Utopian and Scientific* (1892). 'Analogías imperiales', 28.

140 Walter Crane, 'Notes on My Own Books for Children', *The Imprint* 1 (enero–junio de 1913): 81–86, aquí 85. Recomendó pintar murales en las escuelas, señalando que 'los niños pueden aprender ideas definidas de buenas imágenes mucho antes de que puedan leer o escribir, y mucho se puede hacer educativamente de esta manera' (85–86).

simbólicas de dos dimensiones y perfiles¹⁴¹.



Figura 3. Walter Crane, *Pothooks and Perseverance: or the ABC-Serpent* (Londres: Marcus War and Co Ltd, 1886), np

Hizo gran parte de su trabajo de las ilustraciones de sus hijos, particularmente en los juegos de palabras visuales de los libros que 'escribió y dibujó' para sus propios hijos. En *Pothooks and Perseverance* (1886), por ejemplo, el caballero Percy Vere lleva una pluma por lanza y un cuaderno por escudo, cae en una tina de tinta y navega mar adentro en forma de 'C' (figura 3).

Para Crane, la relación histórica entre el diseño y el

lenguaje abría una oportunidad para el cambio político, que impulsó enérgicamente en su trabajo educativo. Como demuestra Morna O'Neill, el debate sobre el arte decorativo estaba ligado a controversias políticas sobre la responsabilidad social¹⁴². Cuando Crane observó que una pintura de caballete depende del 'capricho y las impresiones individuales del pintor', mientras que la decoración 'debe ser considerada en relación y armonía, no sólo consigo misma, sino con las condiciones que la rodean', enmarcó el debate estético en términos del conflicto político entre lo individual y lo colectivo¹⁴³. Más transparentemente, identificó el principio de diseño más común o 'universal' como un patrón de líneas que irradian desde un punto central, y lo designó "'autogobierno local" en el diseño', trazando una conexión directa entre el arte decorativo y el principio anarquista del autogobierno local universal¹⁴⁴.

Crane era un darwinista que creía que la sociedad podía evolucionar hacia un equilibrio más justo entre riqueza y

142 Morna O'Neill, 'Una teoría política de la decoración, 1901–1910', en *The Edwardian Sense: Art, Design, and Performance in Britain, 1901–1910*, ed. Morna O'Neill y Michael Hatt (New Haven y Londres: Yale University Press, 2010), 287–311. Reginia Gagnier identifica el conflicto entre lo individual y lo colectivo como la crisis central del fin de *stick* y su 'principal contribución al modernismo': 'Morris's Ethics, Cosmopolitanism, and Globalization', *Journal of William Morris Studies* 16, núms. 2 y 3 (verano–invierno de 2005): 9–30, aquí 9.

143 Crane, 'Diseño, Parte I', 79.

144 *Ibíd.*, 83.

trabajo, y hacia un renacimiento de las artes aplicadas. También creía que se alejaría en espiral de su dependencia de una árida combinación de pintura naturalista y texto visualmente analfabeto, de vuelta a una situación en la que la gente se comunicaba principalmente a través de símbolos pictóricos¹⁴⁵. Su uso de una metáfora de viaje para describir el proceso evocó la movilidad internacional del arte decorativo. 'El punto se alcanza', predijo:

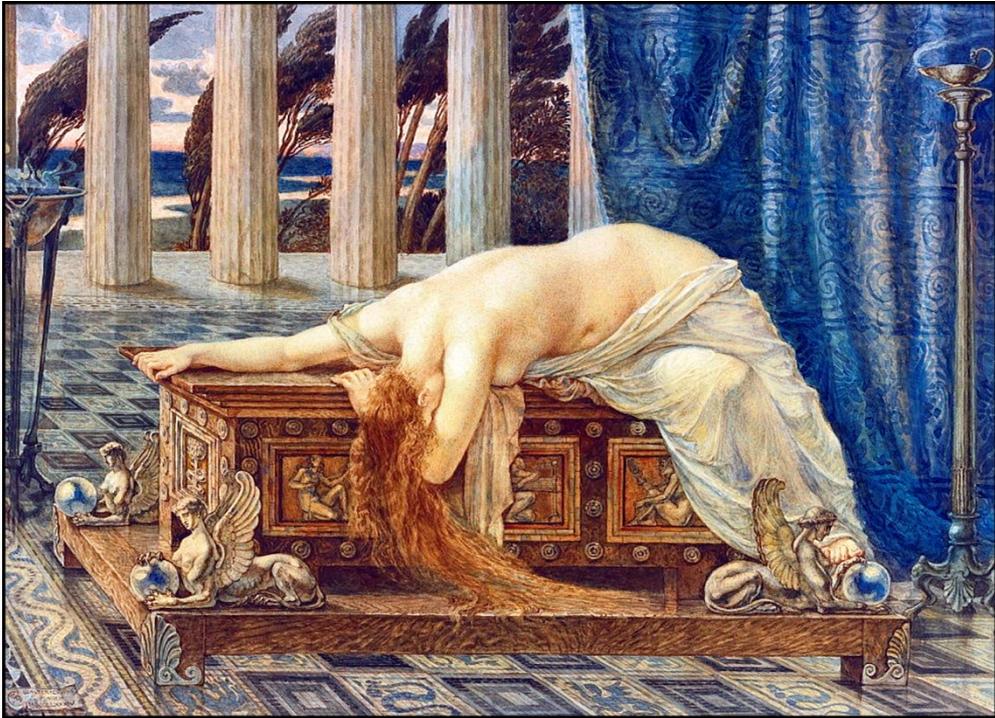
cuando el hastiado intelecto quisiera volver de nuevo a la escritura pictórica, y da la bienvenida al decorador y al ilustrador para aliviar los desperdicios desérticos de palabras agrupadas en columnas interminables en la página impresa.

En un viaje a través de un libro es agradable llegar al oasis de un cuadro o de un adorno, sentarse un rato bajo las palmeras, dejar que nuestros pensamientos se desvíen aliviados, beber de otras aguas intelectuales y ver las ideas que hemos ido a perseguir, tal vez, reflejadas en ellos. Así terminamos, como empezamos, con imágenes¹⁴⁶.

La profecía del regreso de Crane ayuda a dar sentido a su fascinación por los cuentos de hadas, que formaron la base de muchos de sus diseños e ilustraciones.

145 Crane, *The Claims of Decorative Art*, 107; *De la Ilustración Decorativa de Libros*, 5.

146 Crane, *De la ilustración decorativa de libros*, 5–6.



Pandora, 1895



La dama de Shalot, 1862

No es que se estuviera alejando de la vida real, como han supuesto algunos críticos¹⁴⁷. Más bien, creía que las historias populares conservan las huellas de la civilización temprana, y que los niños, que son miniaturas de la raza humana, tienen acceso directo a ese modo de pensar. Es a través de mitos solares como 'Jack y las habichuelas mágicas' y 'La bella durmiente', explicó, que 'los espíritus del pasado remoto todavía se sientan junto a la chimenea y encienden la imaginación de nuestros pequeños'. También creía que los cuentos de hadas son inherentemente internacionales, un "tapiz" de mitos antiguos que "viajaron

147 Los críticos de Crane están incómodos con su mundo de fantasía. David Gerard critica sus 'idilios de escape'. Ver *Walter Crane and the Rhetoric of Art* (Leominster: Nine Elms Press, 1999), 8. Joany Hichberger se queja de que 'los dibujos de Crane excluyen rigurosamente el smog, la basura, las multitudes ingobernables que se empujan o el hecho de que los niños seguramente no podrían caminar con seguridad sin escolta». Véase 'Libros infantiles de Walter Crane y Actitudes hacia la infancia de mediados de la época victoriana', en *Walter Crane 1845–1915: Artist, Designer and Socialist*, ed. Greg Smith y Sarah Hyde (Londres: Whitworth Art Gallery, 1989), 31–37, aquí 34. Henry C. Pitz está de acuerdo en que el mundo de Crane era "quizás menos estimulante que el real, pero más seguro, más simple, más fácil de aceptar". Ver 'The Magic World of Walter Crane', *New York Herald Tribune Books* (19 de mayo de 1929), 8. Charles Ashbee especula que él era 'demasiado gentil, demasiado una criatura en un cuento de hadas' para dirigir la Exposición de Artes y Oficios. Sociedad. Véase 'The Ashbee Memoirs', 7 vols, 1938–1940, V&A NAL, 7.265–68. Alan Crawford concluye que 'Ashbee tenía razón. El talento de Crane estaba lejos del mundo público [...] con niños pequeños y domesticidad'. Ver 'Crane, Walter (1845–1915)', *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, 2004; edición en línea, octubre de 2007 [<http://www.oxforddnb.com/view/article/32616> , consultado el 2 de septiembre de 2011].

desde sus hogares del sur y del este y se naturalizaron en el arte y la literatura de diferentes países"¹⁴⁸.

Sin embargo, al celebrar las múltiples fuentes de sus historias, enfrentó el problema del internacionalismo y sus variantes (últimamente, la globalización), a saber, la tensión entre la cultura local y la asimilación global, el parroquialismo y el crisol de razas, el cual es vulnerable a las críticas por sus 'préstamos libres y frecuentes de muchas culturas', pero esto sería pasar por alto los matices de su posición¹⁴⁹. A Crane, el gran viajero, le inquietaban los efectos aplastantes de los viajes motorizados modernos. Trató de lograr un equilibrio entre un modelo universal, la idea, como él lo expresó, de que "el país o la nacionalidad no son nada para el arte", y la diferencia local¹⁵⁰. Es esta tensión entre lo local y lo global lo que el historiador del arte Jo Briggs identifica en su cartel pro-bóer *Stop the War*, con su fusión de imágenes anticapitalistas que respondieron inicialmente a las luchas de clases británicas, e imágenes antiimperialistas que encontraron causa con los pueblos oprimidos de todo el mundo¹⁵¹.

148 Walter Crane, *Las bases del diseño* (Londres: George Bell & Sons, 1898), 231.

149 MP Hearn, 'Estética infantil: Walter Crane y sus libros ilustrados para niños', *American Book Collector* 2, no. 4 (julio-agosto de 1981): 2-12.

150 Crane, *Las reivindicaciones del arte decorativo*, 76; *De la ilustración decorativa de libros*, 253-54.

151 Briggs, 'Imperial Analogies', 18-49.



Crane presentó el desafío a los artistas en términos lingüísticos. Al igual que los muchos lenguajes verbales del mundo, explicó, las diferentes tradiciones de diseño tienen sus propios "alfabetos", que se han desarrollado históricamente desde simples cuadrados y círculos hasta formas complejas como espirales y abanicos¹⁵².

152 Crane, 'Diseño, Parte I', 82–83. Briggs argumenta que Crane usó el círculo como símbolo universal de unidad e igualdad. 'Analogías imperiales', 35–39.

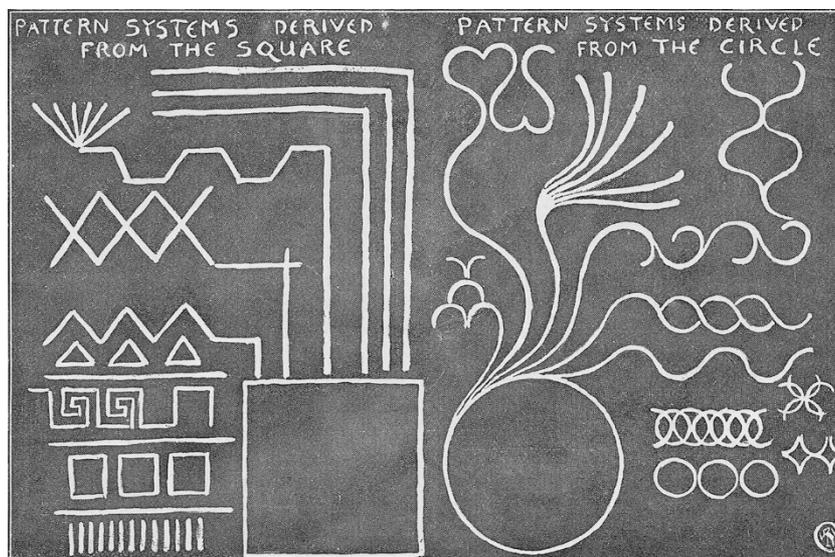


Figura 4. Walter Crane, 'Design, Part I',
The Magazine of Art (1893), 79–83, p. 82.

En una imagen (figura 4) construyó un 'árbol genealógico' que muestra cómo las diferentes formas básicas, o 'tipos primarios', dan lugar a sistemas de signos completamente diferentes, desde la 'concisión egipcia' hasta el 'esplendor bizantino' y la 'alegría francesa'¹⁵³. Una fotografía reproducida en su libro *Las bases del diseño* (1898) (figura 5) muestra a escolares copiando estas formas básicas en una pizarra y demostrando una tendencia natural a variar el modelo. Una vez más, el niño se presenta como la miniatura de la civilización. Crane lamentó el hecho de que los diseñadores modernos tienden a mezclar tradiciones indiscriminadamente, "como si uno fuera a consultar los diccionarios de todas las lenguas vivas y muertas, y tomar

153 Crane, 'Diseño, Parte I', 83; y 'Design, Part II', *Magazine of Art* (1893), 131–36, aquí 136. Crane enumera una vergüenza de opciones: egipcio, asirio, persa, árabe, chino, indio, griego, bizantino, italiano, francés, clásico, gótico, moderno.

unas pocas palabras allí y algunas palabras aquí y llamar a los resultados lenguaje o poesía"¹⁵⁴.

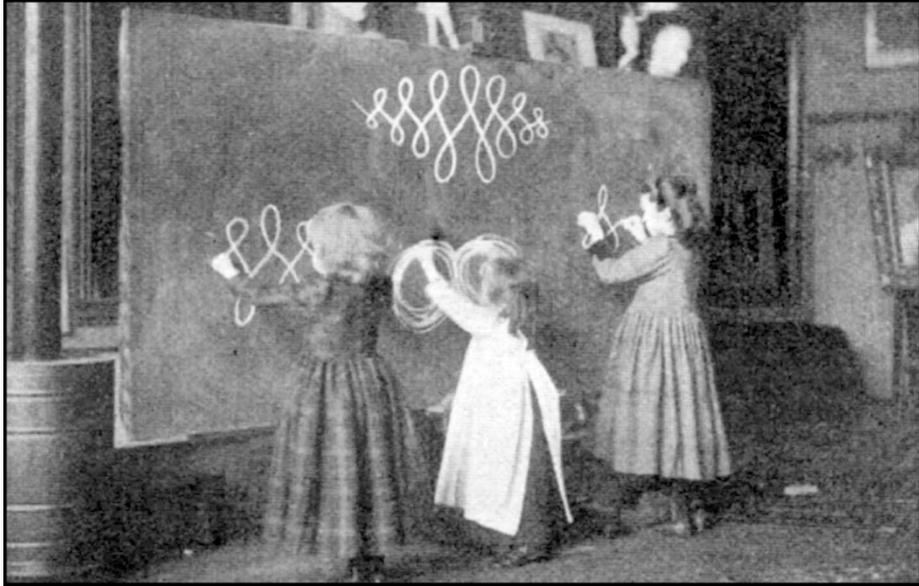


Figura 5. 'Variación natural en la repetición de formas ornamentales. Niños de escuela primaria dibujando en la pizarra, Filadelfia', en Walter Crane, *The Bases of Design* (Londres: George Bell and Sons, 1898), 341.

No abogó ni por un renacimiento históricamente exacto de los antiguos sistemas de signos (el artista como un 'hacedor de gramáticas y diccionarios') ni por su uso desinformado como meros patrones (el 'murmurador de lenguas muertas').

En lugar de eso, quería que el diseñador se convirtiera en

154 Crane, *The Claims of Decorative Art*, 48. Anticipó las críticas más recientes a los compendios de diseño victoriano, como Owen Jones, *The Grammar of Ornament* (1856), con sus tesoros saqueados de patrones de todo el mundo. Véase, por ejemplo, Stacey Loughrey Sloboda, 'The Grammar of Ornament: Cosmopolitanism and Reform in British Design', *Journal of Design History* 21, no. 3 (2008): 223–36.

un creador de nuevos significados, que hiciera que los viejos letreros 'vivieran' nuevamente¹⁵⁵.

El artista de Crane, entonces, era el Zamenhof del mundo del diseño, creando un lenguaje nuevo y universal a partir de una babel de lenguas en competencia.

Al igual que Zamenhof, cuyos experimentos lingüísticos fueron diseñados para promover el Homaranismo, o la unidad de la humanidad, el artista Crane tenía motivaciones políticas¹⁵⁶. En su búsqueda de significado visual, se enfrentó a preguntas urgentes sobre la humanidad, y tuvo que elegir entre los ángeles de la esperanza y los de la desesperación.

En un artículo titulado 'Diseño' (1893), Crane dibujó dos ángeles para nosotros, uno con alas emplumadas y una antorcha encendida, el otro con alas de murciélago y un tocón humeante¹⁵⁷.

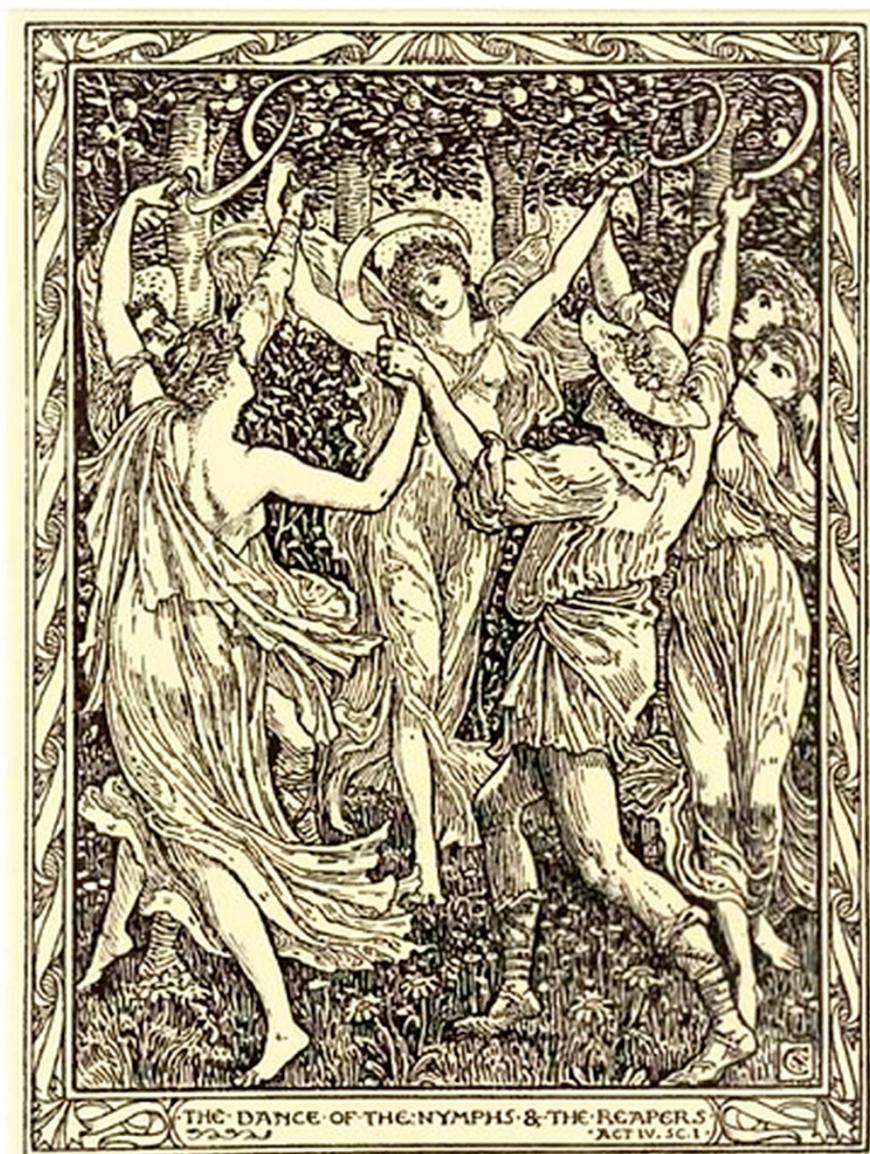
El ángel de la esperanza es muy parecido al ángel que luego apareció en la portada de *The British Esperantist*, con

155 Crane, 'Diseño, Parte II', 136.

156 Zamenhof promovió su doctrina humanista (inicialmente llamada hillelismo) en varias publicaciones a partir de 1901.

157 El boceto aparece al final de Crane, 'Design, Part II', 136. Como señala Briggs, los ángeles como símbolos de la libertad y la unidad socialistas son un motivo recurrente en la obra de Crane. 'Analogías imperiales', 11.

su túnica griega, elegantes bucles y estrella flamígera. Ambos simbolizan el progreso político logrado a través de la innovación lingüística, ya sea que el idioma se hable o se dibuje, y ambos nos instan a imaginar un mundo después de la naciones y los imperios: unido, pacífico e igualitario.



La danza de las ninfas

***THE GOLDEN PRIMER* COMO 'DISCURSO ILUSTRADO': WALTER CRANE Y JMD MEIKLEJOHN**

El sentido de Crane de la prioridad de lo visual es evidente en su trabajo con profesores, en particular el profesor JMD Meiklejohn (1830–1902) y la señorita Nellie Dale (1865–1867). Había varias teorías en competencia en circulación sobre cómo enseñar a leer. Meiklejohn y Dale reaccionaban contra el método tradicional del alfabeto, en el que los niños comienzan aprendiendo a nombrar las letras, pero en otros aspectos sus métodos eran opuestos. Meiklejohn abogaba por una versión de 'mirar y decir', o el reconocimiento de palabras completas: 'El único consejo que se le puede dar a un profesor joven es: ¡Enseñar sólo palabras; y enseñarlas como un todo! ¡Nunca menciones el

nombre de una letra, a menos que el niño lo exija!¹⁵⁸ Dale fue pionera en el método fónico que enseña los sonidos de las letras individuales pero no sus nombres. Crane debe haberse sentido capaz de trabajar con ambos porque priorizaban la experiencia visual de la lectura, aunque de diferentes maneras, lo que le permitió probar sus ideas en el aula tanto en persona como a través de sus libros.

La portada de *The Golden Primer* (La cartilla dorada, 1884) anuncia una doble autoría: 'Professor JMD Meiklejohn – Walter Crane'. Los catálogos de las bibliotecas completan la información que falta: '[por] el profesor JMD Meiklejohn; [e ilustrado por] Walter Crane', pero esto no se da en el texto, ni está implícito¹⁵⁹. El prefacio enfatiza la asociación entre palabra e imagen, ambas a través de las instrucciones de Meiklejohn: 'En este pequeño libro, el ARTE viene, para fijar la atención del niño; la CIENCIA, para guiar sus pasos. Imágenes, palabras en las imágenes, palabras fuera de las imágenes, palabras en oraciones: ¡esta es la primera Escalera al aprendizaje!'; y a través de la ilustración de Crane en el tercio inferior de la página (figura 6)¹⁶⁰, se presenta a sí mismo y a Meiklejohn, el artista y el maestro

158 JMD Meiklejohn, Walter Crane, *The Golden Primer* (Londres y Edimburgo: William Blackwood & Sons, 1884), np [4].

159 Biblioteca de la Universidad de Cambridge. La entrada de la Biblioteca Británica da a Meiklejohn como autor y elabora '[En verso. Con ilustraciones de Walter Crane.]'. Ambos consultados el 3 de septiembre de 2011.

160 Meiklejohn, Crane, *The Golden Primer*, np [4].

de escuela, saludando juntos. Meiklejohn es un profesor regordete, con anteojos y quitándose el birrete. Crane sale de un mundo de cuento de hadas, con la cara redonda como un niño y vestido con su característico traje de pájaro. El hecho de que su compañero empuñe una pluma de ave, arrancada del ala de un pájaro, subraya la estrecha conexión entre Crane como artista, el arte visual de la escritura y los nuevos métodos educativos defendidos por *The Golden Primer*¹⁶¹.



En 1876, Meiklejohn fue nombrado primer profesor de Educación en la Universidad de St. Andrews, y aprovechó el cargo para defender un sistema educativo, holístico y centrado en el niño basado en las nuevas ciencias de la

161 Para una discusión más detallada del simbolismo visual en *The Golden Primer*, véase O'Neill, Walter Crane, 117–18.

psicología y la filología infantil¹⁶². Para Meiklejohn, la educación era en sí misma un arte, un proceso creativo más que un producto para ser 'examinado, marcado y tabulado'¹⁶³. 'El maestro puede convertirse en un artista', inspirado e imaginativo, siempre y cuando rechace los métodos tradicionales de aprendizaje memorístico y abarrotamiento. Aquí utilizó la idea de arte en su sentido más amplio, pero las artes visuales en particular fueron un motivo recurrente en sus escritos, lo que subraya su afinidad con las ideas educativas de Crane. Para ambos, el sentido de la vista era clave para el aprendizaje. Meiklejohn aconsejó que los maestros deberían poder dibujar porque 'los niños tienen un interés inagotable en las imágenes de las cosas que conocen'¹⁶⁴. La educación falla cuando 'se juega con el ojo y se le presenta una multitud de apariencias confusas'¹⁶⁵. El alfabeto inglés es 'picado', un desajuste de

162 JMD Meiklejohn, Presidente de Educación. Universidad de St Andrews. Discurso inaugural (Edimburgo: RM Cameron, 1876). Norman Graves, JMD Meiklejohn, autor prolífico de libros de texto (Lectura: Coloquio de libros de texto, 2008).

163 Meiklejohn, Discurso inaugural, 2. Véase también JMD Meiklejohn, *An Old Educational Reformer. Dr. Andrew Bell* (Londres: William Blackwood & Sons, 1881), 133; y Meiklejohn, *The Training of Teachers and the Chair of Education in the University of St Andrews* (St Andrews: WC Henderson; Edinburgh: J. Menzies & Co., 1879), 36, que hace una comparación explícita entre el maestro y el pintor.

164 JMD Meiklejohn, *The Problem of Teaching to Read Restated and Attempted to be Solved with Suggestions for Methods and Plans* (Londres y Edimburgo: W. & R. Chambers, 1879), 50.

165 *Ibíd.*, 21.

formas y sonidos que 'podría exhibirse a la vista con la ayuda de los colores'¹⁶⁶. En *The Golden Primer*, instruyó a la maestra para que señalara la palabra cuando la pronunciara ('ella' es el pronombre elegido por Meiklejohn), para que 'la forma de la palabra se imprima con fuerza en el ojo del niño'¹⁶⁷.

Meiklejohn hizo su misión personal reformar la enseñanza de la lectura que sufría, según él lo veía, de las insuficiencias del alfabeto escrito. El problema lo había preocupado desde fines de la década de 1860, cuando coescribió *The English Method of Teaching to Read* (El método inglés para enseñar a leer, 1869) con Adolf Sonnenschein, un profesor de matemáticas de Moravia (un crítico contemporáneo notó la discrepancia entre el patriotismo manifiesto del título de Meiklejohn y el título central) de raíces europeas de su método educativo)¹⁶⁸. *The Golden Primer* fue la culminación de una serie de publicaciones que promovían su nuevo método, en las que el maestro comenzaba con 'notación perfecta', es decir, palabras en las que la ortografía es consistente con los sonidos (por ejemplo, 'hop' y 'top', 'cat' y 'hat'), luego se introducían gradualmente los

166 *Ibíd.*, 27.

167 Meiklejohn, Crane, *The Golden Primer*, np [4].

168 Una reseña comentaba que "el epíteto 'inglés' se aplica con cierto énfasis, aunque el nombre de al menos uno de los autores conjuntos tiene un aspecto singularmente no inglés". *Tiempos Educativos* 22, no. 105 (1 de enero de 1870): 229–30. Citado en Graves, JMD Meiklejohn, 26.

irregulares¹⁶⁹. Las palabras, no las letras, son la unidad primaria: el niño debe aprender a reconocer el todo, no a deletrearlo. Se le debe permitir estar activo, reconociendo palabras, agrupándolas, haciendo rimas y nuevas combinaciones, formando oraciones.

Según Meiklejohn, la evolución de un alfabeto europeo moderno a partir de los jeroglíficos egipcios fue de hecho un proceso de degeneración de la escritura latina improvisada a partir de "fragmentos deteriorados de un discurso ilustrado"¹⁷⁰. Desafortunadamente para los propósitos de la enseñanza, esos fragmentos se han vuelto inconsistentes, 'borrosos, entremezclados y distorsionados', sin correlación lógica entre letras y sonidos¹⁷¹. En lugar de ayudar a un niño a comprender el mundo, la lectura frustra sus nacientes poderes de análisis. En la visión de Meiklejohn, la reforma de la enseñanza ofrece más que eficiencia. Cumple con el deber moral de cultivar todo el intelecto del niño y "dejarlo libre" como pensador racional¹⁷². Al igual que Crane, Meiklejohn se sintió atraído por los orígenes pictóricos del alfabeto; la génesis de la lengua podría ofrecer una solución a su corrupción de los últimos días. Si "una letra es una representación abreviada de lo que una vez fue una imagen más o menos elaborada de una cosa externa", entonces un

169 Meiklejohn, *El problema de la enseñanza de la lectura*, 40–64.

170 *Ibíd.*, 12.

171 Meiklejohn, *discurso inaugural*, 9.

172 *Ibíd.*

método de enseñanza que restableciera la equivalencia directa entre palabra y cosa haría que la lectura volviera a ser racional¹⁷³. En *The Golden Primer*, él y Crane juntaron los 'fragmentos' de un lenguaje pictórico, aclarando lo que Meiklejohn llamó la 'visión mental' del niño¹⁷⁴.

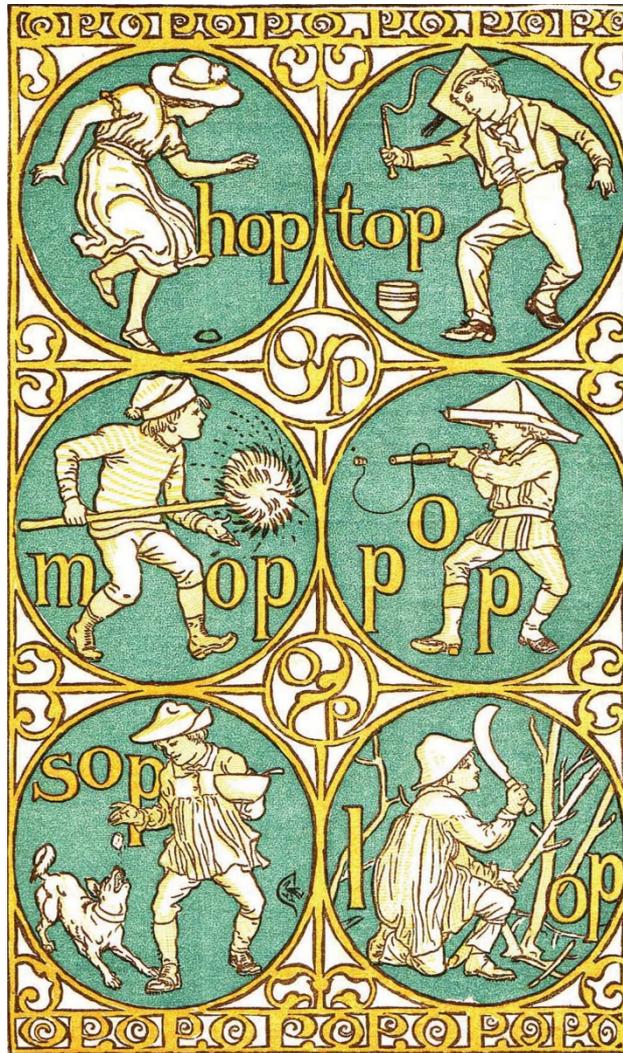


Figura 7. Prof. JMD Meiklejohn, Walter Crane, *The Golden Primer* (Londres y Edimburgo: William Blackwood & Sons, 1884), 24.

173 Meiklejohn, El problema de la enseñanza de la lectura, 12.

174 Meiklejohn, discurso inaugural, 9.

Cada ilustración está intrincadamente trabajada. En la figura 7, el fonema base 'OP' está escrito en el diseño mismo de la página, con su patrón de seis círculos (la letra 'O' o el elemento curvo de la letra 'P') dispuestos en una cuadrícula de líneas rectas. Líneas, cuyos montantes suministran el palo para la 'P'. Tras una inspección minuciosa, descubrimos que el borde aparentemente geométrico en la parte superior e inferior de la imagen consiste en letras caligráficas que alternan 'OPOPO'. La floritura circular en los intersticios centrales de la cuadrícula contiene las mismas letras, nuevamente fácilmente pasadas por alto en el efecto decorativo general.

Los niños saltan y juegan dentro de las letras que representan, fusionando, en la medida de lo posible, el signo arbitrario con la 'cosa externa'. En algunas secciones de esta página, la ubicación de las letras es performativa, la palabra representa su significado en el equivalente visual de una onomatopeya. En 'POP', por ejemplo, la 'O' se sale de la línea, como sorprendida por el corcho que acaba de salir del arma del niño. En 'LOP', las letras 'L' y 'O' son 'cortadas' separadas por el cuerpo del niño, luego se vuelven a unir en la letra 'P' (que, como demuestra el diseño de Crane, es una combinación de las dos). Incluso las ramas cruzadas en el fondo se pueden leer como una 'P' tosca que el niño está a punto de cortar en dos.

The Golden Primer fue un proyecto conjunto, con el

pictograma de Crane frente a la narración simple de Meiklejohn en una asociación igualitaria, pero había diferencias entre el artista y el autor que socavan la unidad de significado¹⁷⁵.



Ambos se involucraron en las ideas educativas detrás del

175 Inusualmente, Meiklejohn escribió *The Golden Primer* él mismo. A menudo subcontrató la redacción de sus libros de texto, conservando el control editorial. Véase Graves, *JMD Meiklejohn*, 63.

libro, pero traían diferentes convicciones políticas. Tenían algunas cosas en común, como su conexión con Alemania. Como demuestra Lea–Ruth Wilkins, los libros infantiles de Crane tuvieron un éxito especial en Alemania, donde captaron la atención de teóricos de la educación como Heinrich Wolgast¹⁷⁶. Asimismo, Meiklejohn trabajó en la tradición alemana, traduciendo tratados educativos alemanes y aconsejando a sus alumnos que leyeran a los teóricos alemanes –Johann Friedrich Herbart, Karl Kehr y August Vogel– en el original¹⁷⁷. Su sentido de la tradición educativa era expansivamente europeo y su método era comparativo. *Schools and Universities on the Continent* (1868) de Matthew Arnold estaba en su lista de lecturas esenciales, e instó a los estudiantes a viajar por todo el continente (Alemania, Francia, Holanda, Austria) para aprender lo mejor de los métodos de enseñanza europeos¹⁷⁸.

Pero Meiklejohn no era internacionalista, a diferencia de Crane, ni anarquista. Definía la Historia como la historia del Imperio Británico, con sólo "las referencias a la Historia

176 Lea–Ruth C. Wilkins, 'Walter Crane and the Reform of the German Picture Book' (tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 1973), 1, 34, 45, 46, 94.

177 Meiklejohn, *The Training of Teachers*, 23–24, 32. Especifica *Geschichteder Padagogikals Wissenschaft* de August Vogel (1877) y *Geschichte der Methodik des deutschen Volksschulunterrichtes* de Karl Kehr (1881–1891).

178 Meiklejohn, *La formación de maestros*, 25–26, 39.

Continental que puedan hacer más claros los acontecimientos que sucedieran en su propio país", y habló del Imperio en términos jingoístas¹⁷⁹. Para él, el objetivo de la educación era 'acercarse a lo mejor del carácter inglés', y su fascinación por el idioma inglés, que impulsó su investigación sobre los métodos de lectura, estaba influenciada por el patriotismo¹⁸⁰. Disfrutaba de las raíces multilingües del inglés moderno, pero al mismo tiempo creía que el idioma inglés era la imagen de la nación y que se debía enseñar al niño para salvaguardarlo de la contaminación extranjera¹⁸¹. Este binomio de idioma y carácter nacional da un matiz particular a su método educativo. Su sistema de lectura simplificado, que comienza excluyendo las idiosincrasias lingüísticas, se desarrolla en una celebración del inglés en toda su riqueza de vocabulario

179 Meiklejohn, *The Training of Teachers*, 8. JMD Meiklejohn, 'The Teaching of Geography, with Special Reference to the British Empire', *Educational Times* 44, no. 368 (1 de diciembre de 1891): 505–10, aquí 509. Sus propios y numerosos libros de texto incluían historias del Imperio, como *A New History of the British Empire* (1878) y *The British Empire: Its Geography, Resources, Commerce, Landways. y vías fluviales* (1891). Véase Graves, JMD Meiklejohn, 79–83. [Jingoismo: Patriotismo exaltado que propugna la agresión contra otras naciones. (N. d. t.)]

180 Meiklejohn, *The Training of Teachers*, pág. 6. Sobre el interés de toda la vida de Meiklejohn por la enseñanza del inglés, véase Graves, JMD Meiklejohn, 24–8.

181 JMD Meiklejohn, *What is, and May be, Meant by Teaching English* (Londres: Simpkin, Marshall, 1868), 14. También publicado en *Educational Times* 21, no. 85 (abril de 1868), 3–10, aquí 6.

y etimología¹⁸². Promueve una versión de lo inglés que es excéntrica, independiente e invasiva, extendiéndose para conquistar 'Nuevas Inglaterra con mejores climas y suelos más amables'¹⁸³.

Las ilustraciones de Crane dan vida al método de lectura de Meiklejohn, pero no tienen nada que ver con la 'Gran Bretaña' de visión imperial¹⁸⁴. Celebran el lenguaje visual del diseño en lugar del inglés, el internacionalismo y la búsqueda de la comprensión universal en lugar del inglés y el Imperio Británico. Aquí, el estatus de Crane como 'escritor', implícito en su clasificación del diseño como lenguaje, es importante. Es coautor más que un mero ilustrador; sus diseños nos presentan una lectura alternativa, más que subsidiaria del libro. Hay un conflicto de prioridad subyacente que se puede rastrear en la página impresa. Cuando Crane fragmenta las palabras de la figura 7 ('m[]op', 'po[]p', 'l[]op'), amplía el método de Meiklejohn. El reconocimiento de palabras completas es más difícil pero, al mismo tiempo, la técnica de comprensión visual se vuelve aún más importante.

182 Meiklejohn, discurso inaugural, 9.

183 Meiklejohn, 'La Enseñanza de la Geografía', 509.

184 *Ibíd.*, 509.



Figura 8. Prof. JMD Meiklejohn, Walter Crane, *The Golden Primer* (Londres; Edimburgo: William Blackwood & Sons, 1884), 10.

Podemos ver el significado (el corcho estallando, el niño con su fregona), en la imagen y en el diseño (la interacción entre las imágenes y las letras dentro de los círculos, y la calidad decorativa de las letras en el marco) antes de leer la palabra misma. Como señala O'Neill, las ilustraciones de *The Golden Primer* son un jeroglífico¹⁸⁵. Como puede verse en la figura 8, por ejemplo, las palabras se escriben directamente

sobre el objeto ('fan', 'pan', 'pancake'), fusionando la distinción entre imagen pictórica y signo arbitrario. El efecto es prelapsario, restaurando la escritura a su estado pictórico original¹⁸⁶. En el contexto de las convicciones cosmopolitas de Crane, es utópico, apuntando hacia una sociedad que está en espiral hacia un estado renovado de alfabetización visual universal.



El destino de Perséfone, 1877

186 Para el Edén como símbolo socialista, véase *ibíd.*, 119–21.

VISUALIZACIÓN DE LA FONÉTICA: WALTER CRANE Y NELLIE DALE

El sentido del valor educativo del arte de Walter Crane y Nellie Dale Crane se hace aún más explícito en su trabajo con Nellie Dale, una maestra de escuela de Wimbledon que publicó una serie de manuales para niños a fines de la década de 1890 y principios de la de 1900. Estos libros son menos impresionantes visualmente que *The Golden Primer*, tienen menos sensación de 'Libro maravilloso', pero Crane, sin embargo, se lanzó al proyecto, y el comentario de Dale deja claro que las imágenes visuales fueron cruciales para su método. Fue JM Dent, el editor de Dale, quien primero se acercó a Crane. Posteriormente, el artista la conoció y se involucró en su enseñanza. En junio de 1898, Dent le agradeció "muy sinceramente por todo el interés que está poniendo en el plan de la señorita Dale: en su vida muy ocupada, fue muy amable de su parte ir a su escuela y hacer

el esfuerzo de ayudarnos a conseguirlo". ¡Pensé que estarías interesado!' ¹⁸⁷ Dale lo recordó visitando la clase, produciendo bocetos de animales a pedido, incluyendo un cangrejo con su garra 'apenas asomando por el sombrero', que 'tuvo una acogida muy cálida' (figura 9) ¹⁸⁸.

Nunca fue una empresa comercial para Crane, como Dent se esforzó en subrayar cuando le informó que no recibiría nada en regalías y le pidió que mantuviera el precio bajo ¹⁸⁹. Para todas las partes, el incentivo residía en el interés intrínseco del proyecto, aunque esto no impidió que Dale y Dent, eventualmente terminaran peleándose y llamando a los abogados. Las cartas angustiadas de Dale a Crane indican que Dent había reclamado los derechos de autor de las ilustraciones de Crane y que Crane la ayudaría a refutar sus demandas. 'Estoy muy aliviada por todo lo que me dices', escribió el 25 de septiembre de 1899. 'Fue toda una

187 JM Dent a Walter Crane, 15 de junio de 1898. Whitworth Art Gallery, Manchester: Walter Crane Archive, 137. De ahora en adelante Whitworth: WCA.

188 Nellie Dale, *On the Teaching of English Reading, with a Running Commentary on the Walter Crane Readers* (Londres: JM Dent & Co., 1898), 34.

189 JM Dent a Walter Crane, 29 de abril de 1898. Whitworth: WCA, 134. Dent asegura a Crane que nadie ganaría dinero con la serie: "Incluso si vendiéramos 100.000 copias del manual, no quedaría nada". para el editor. Anticipamos hacer nuestro dinero con la serie de libros que siguen, y la Guía del sistema para maestros'. El 19 de octubre, ofreció la posibilidad de que Crane recibiera una bonificación si a los libros les iba bien (Whitworth: WCA, 138).

pesadilla para mí pensar que las imágenes que tanto nos deleitan podrían ser arrebatadas.

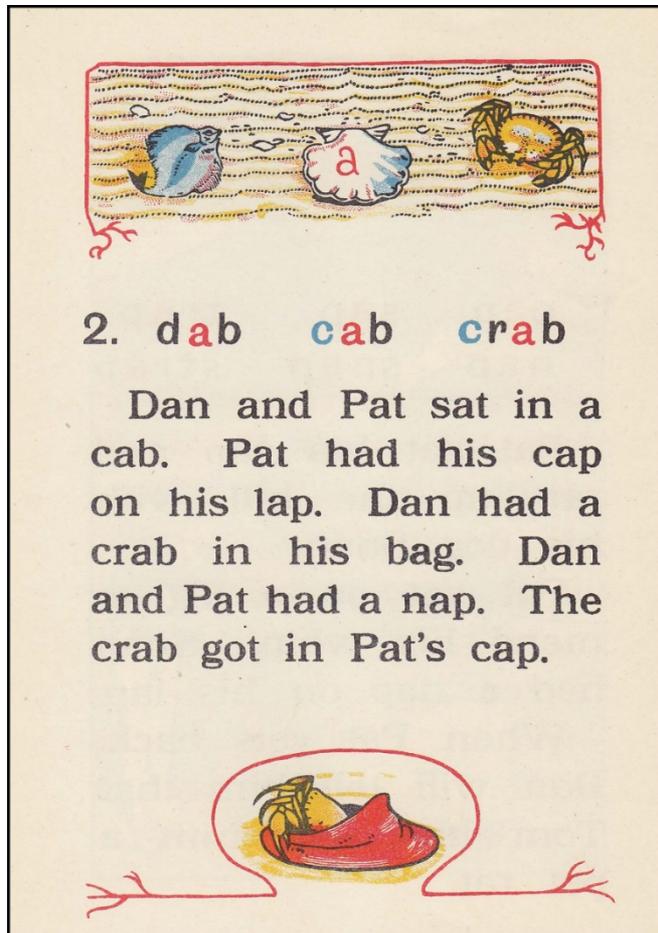


Figura 9. Nellie Dale, con imágenes de Walter Crane, *The Dale Readers First Primer* (Londres: George Philip & Son; Liverpool: Philip, Son, & Nephew, 1899), np

Mi abogado estará muy complacido de recibir los detalles claros que nos ha proporcionado”¹⁹⁰. No se sabe cómo terminó el asunto, quizás no en beneficio de Dale. Su última carta sobreviviente sobre el asunto informa que Dent puede tener un recibo de los derechos de autor. ¿Puede el Sr.

190 Nellie Dale a Walter Crane, 19 y 25 de septiembre de 1899. Whitworth: WCA, 132, 133.

Crane aclarar? Todo el asunto depende de esta cuestión. Si el Sr. Dent puede reclamar las imágenes, estoy prácticamente a su merced¹⁹¹. Las ilustraciones de Crane, entonces, se volvieron vitales para el éxito de Dale. Su sistema dependía de la asociación entre palabras, colores e imágenes, y él le permitió promulgar su práctica en el aula a través de *The Dale Readers*¹⁹².

La técnica de Dale combinaba el arte con la fonética moderna, que había surgido en la década de 1860 con la fundación de la Asociación Fonética Internacional (1886) y publicaciones como *Visible Speech* (1867) de Alexander Melville Bell¹⁹³. La fonética desarrolló sistemas de notación basados en distinciones fisiológicas precisas entre los sonidos hablados, reemplazando la tosca multivalencia de los alfabetos europeos con descripciones simbólicas de

191 Nellie Dale a Walter Crane, 24 de octubre de 1899. Whitworth: WCA, 139. Dale y Dent finalmente se separaron cuando ella trasladó sus libros a Philip and Son.

192 Como dijo Dent: 'Estoy seguro de que si los maestros solo entienden el esquema de la señorita Dale, los niños de Inglaterra estarán siempre agradecidos por estos libros para usted y ella'. JM Dent a Walter Crane, 20 de febrero de 1899. Whitworth: WCA, 135.

193 Alexander Melville Bell fue padre de Alexander Graham Bell, quien inventó el teléfono. La IPA inicialmente se llamó Dhi Fonetik Ticerz' Asociocon, convirtiéndose en la IPA en 1897. Desarrolló el Alfabeto fonético internacional. Véase Manual de la Asociación Fonética Internacional: Guía para el Uso del Alfabeto Fonético Internacional (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 194–7. También MKC MacMahon, 'The International Phonetic Association: The First 100 Years', *Journal of the International Phonetic Association* 16 (1986), 30–38.

fonemas, las unidades fonéticas irreductibles del lenguaje. Dale adoptó su énfasis en la disección del habla y la transcripción precisa. Sin embargo, usó colores en lugar de signos diacríticos para diferenciar entre categorías fónicas, sobre la base de que la lectura debe ser visualmente consistente para que el niño desarrolle 'memoria visual'¹⁹⁴. Su combinación de colores está imaginativamente concebida. Las letras están 'vestidas' como personitas, consonantes sonoras en negro (o en blanco sobre una superficie negra), consonantes sordas en azul¹⁹⁵. Una vocal es 'una persona de gran importancia, para vestirse de rojo'. El rojo es también una advertencia, siendo las vocales 'la dificultad de nuestro idioma, se pensó que era más prudente acentuar su presencia por su color brillante'. Las letras mudas se visten de 'marrón sobrio' para sugerir algo tranquilo y 'descolorido', como las hojas de otoño¹⁹⁶.

La idea de Dale era que los niños deberían pasar un año entero preparando la mano y la mente antes de intentar escribir y leer, un principio que evocaba el pensamiento contemporáneo sobre la etapa primaria y pictórica del lenguaje y el desarrollo infantil¹⁹⁷. Hablar de cosas –los

194 Dale, *Sobre la enseñanza de la lectura en inglés*, 10.

195 *Ibíd.*, 19.

196 *Ibíd.*, 58.

197 Ver O'Neill, *Walter Crane*, 230, nota 23 para una discusión contemporánea sobre el papel del dibujo en la educación primaria.

animales, las flores, las historias, los poemas y las canciones que eventualmente encontrarían en los libros– agudizó y amplió el vocabulario y la comprensión conceptual del niño; las palabras escritas se captaban más fácilmente si se entendían correctamente.



El príncipe encantado

81 – Nellie Dale, Notas adicionales sobre la enseñanza de la lectura en inglés, con un comentario continuo sobre los lectores de Dale, Libro I (Londres: George Philip & Son, 1902), 14, 19.

Pero antes de la escritura venía el "entrenamiento manual", un proceso intensivo de dibujo, pintura, modelado y bordado, que mejoraba la destreza, la observación y la comprensión, ya que es "imposible para [los niños] dibujar cosas correctamente si tienen nociones vagas" acerca de ellas'.

Solo gradualmente Dale introdujo la noción de comunicación a través de símbolos escritos, en lugar de mediante el habla y las imágenes.

Comenzó con gestos familiares con las manos, como hacer señas y saludar con la mano para decir adiós, y finalmente demostró la 'magia' del alfabeto, introduciendo letras como 'signos maravillosos a los que nos acercaremos con gran reverencia'¹⁹⁸.

Cuando Dent cortejó los servicios de Crane (por lo poco que pudiera obtener), escribió que "solo esperaría los más mínimos dibujos, siempre que sean lecciones de forma y color"¹⁹⁹.

Crane entregó mucho más, con ilustraciones en color a página completa o viñetas en casi todas las páginas²⁰⁰. Pero el placer de los libros a menudo radica en los dibujos más

198 Ibid., 51.

199 JM Dent a Walter Crane, 29 de abril de 1898. Whitworth: WCA, 134.

200 Nellie Dale, El lector infantil de Walter Crane. Libro 1, ilustrado por Walter Crane (Londres: JM Dent & Co., 1898), 23.

ligeros, los pequeños y divertidos bocetos que salpican el texto. Un león toca el violín mientras un elefante espera el servicio de mesa²⁰¹. La letra 'e' cae hacia atrás para convertir 'slide' en 'sliding' (figura 10), o se une a 'sweetly' en un par (énfasis añadido).

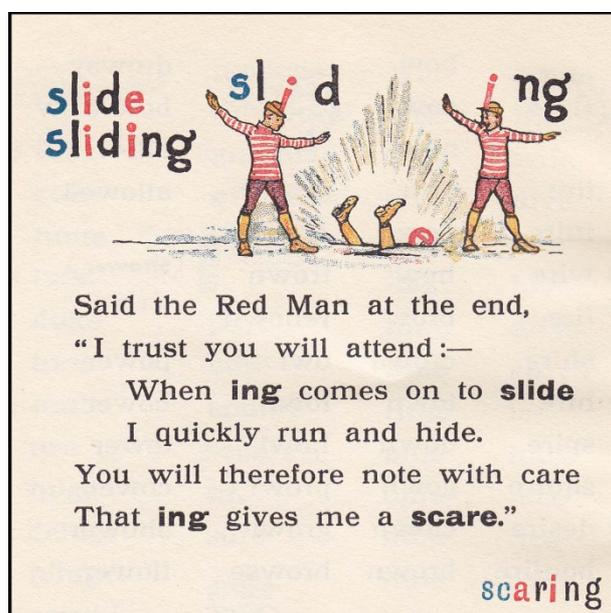


Figura 10. Nellie Dale, con nuevas imágenes de Walter Crane, *The Dale Readers Book I* (Londres; Liverpool: George Philip & Son, 1902), 96.

A menudo, los dibujos contienen la palabra que representan, como si fusionaran palabra y referente.

El 'dedo' señala y la 'verdad' se refleja, multicolor, en una lupa (azul para una 't' sorda, rojo brillante para la vocal).

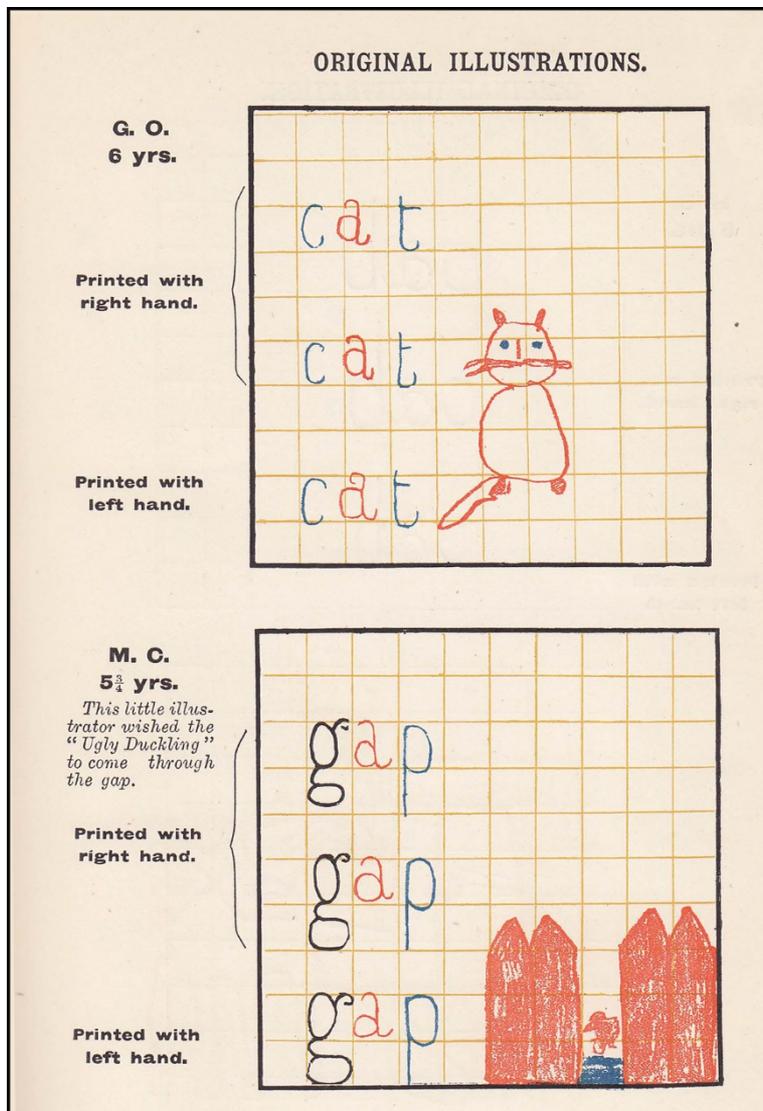


Figura 11. Nellie Dale, *On the Teaching of English Reading, with a Running Commentary on the Walter Crane Readers* (Londres: JM Dent & Co., 1898), np

Estos son el tipo de dibujos que se animó a los niños a hacer por sí mismos a medida que aprendían a describir el mundo que veían. Una vez más, los diseños de Crane son intrínsecos al significado del libro, demostraciones reales del método de Dale, más que meras ilustraciones. Donde Dale publicó ejemplos de dibujo y escritura de sus alumnos, vemos cómo el diseño de los libros recreaba su salón de

clases, con sus ilustraciones y tizas de colores, en la página impresa (figura 11). Observe que Dale les enseñó a los niños a escribir de forma ambidiestra. Esta fue una práctica que probablemente aprendió de Crane, quien la alentó entre sus estudiantes de arte²⁰². Dale quería que sus hijos imitaran el manejo del pincel por parte del artista, y así reforzar la conexión entre esa experiencia inicial del dibujo y las etapas posteriores de la escritura.

Crane fue un escritor prolífico cuya efusión de prosa y poesía lo convierte en un tema principal para la presente colección sobre escritos de artistas. Sin embargo, su idea del arte como lenguaje rompe cualquier dicotomía fácil entre artista y escritor, proponiendo en cambio un híbrido entre la significación arbitraria de un texto y la mimesis cruda de una imagen. Para él y sus contemporáneos, era una idea que operaba diacrónicamente. Filólogos como Spencer lo rastrearon hasta el jeroglífico egipcio y Crane lo proyectó en un Futuro utópico: quizás hasta nuestro presente, donde la fonética ganó recientemente una batalla contra el mirar y decir, aunque sin el elemento de color que era tan

202 'Proyecto de Memorándum sobre el Dibujo en las Escuelas Primarias núm. 20186/ 1900', VIII. Archivo Walter Crane, Biblioteca Central de Kensington: Portafolio F(2)39327: Plan de estudios de la Junta de Educación.

importante para el sistema ideado por Dale y Crane²⁰³. Este artículo ha llevado la idea de Crane a su propio momento, a la búsqueda de un lenguaje común y la política del anarquismo social. Ha demostrado cómo sus hijos los libros funcionaban como pasigrafías, o sistemas universales de escritura, diseñados para ser leídos a través de su atractivo real para el ojo instruido del lector muy joven, y a través de su atractivo simbólico para una sociedad rejuvenecida.



Los caballos de Neptuno, 1892

203 Ver Jim Rose, Revisión independiente de la enseñanza de la lectura temprana: Informe final (Nottingham: DdES Publications, 2006).

AGRADECIMIENTOS

Por su ayuda en la investigación y redacción de este artículo me gustaría agradecer a: Linda Goddard, Rosalind P. Blakesley, Jo Briggs, Norman Graves y los esperantistas Humphrey Tonkin, Trevor Steele y Geoffrey King. Me beneficié de las respuestas a las primeras versiones del documento presentado en la Facultad de Inglés de Cambridge, el seminario de Oxford Fin de Siecle, la conferencia de Cambridge 'Acts of Reading', el 13º Simposio de Becas Postdoctorales de la Academia Británica y la Universidad de Bristol.