

Universitat de València.
Facultat de Filosofia i
Ciències de L'Educació.
Àrea de Estètica y Teo-
ría del Arte.

POR UNA ESTETICA SOCIOLOGICA: LA PERSPECTIVA ANARQUISTA

I



Tesis Doctoral presentada por
Carmen Senabre Llabata.
Dirigida por el Dr. Román
de la Calle.
Valencia, 1987.

UMI Number: U607399

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U607399

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

BIBLIOTECA

BID. T 1569(1)

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y C. C. LEYES
BIBLIOTECA
Reg. de Entrada n° 13554
Fecha: 30-6-57
Signature ~~1610~~ 148

(1) BID. T 1569(1)

~~D. 471769~~

~~L. 471775~~

b 1186378 X

i 13185998

CB 0000471775

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

INDICE DEL TOMO I.-

	<u>Págs.</u>
I. <u>INTRODUCCION</u>	1
II. <u>TEORIAS SOCIOLOGICAS DEL ARTE</u> ..	10
1.- Sociología del arte versus Estética sociológica.....	12
2.- Aproximación histórica. Desde sus orígenes hasta el siglo XIX.....	18
3.- Precursores inmediatos. Racionalismo ilustrado y socialismo utópico	33
4.- Corrientes principales. Características	50
Notas	55
III.- <u>ESTETICA ANARQUISTA. El arte como aventura colectiva</u>	62
1.- Características fundamentales	63
a) Antiautoritarismo	66
b) Apología del arte de la Antigüedad y de la Edad Media	77
c) Contra los privilegios del artista y el arte por el arte	84

	<u>Págs.</u>
d) <u>Obra de arte: el contenido es la clave. Realismo y moral</u>	95
e) <u>Síntesis de las artes</u>	119
f) <u>Las instituciones difusoras del arte: intermedios perjudiciales</u>	124
2.- <u>Teoría anarquista y praxis artística: crónica de un idilio frustrado</u>	130
a) <u>Godwin y Shelley</u>	142
b) <u>Proudhon y Courbet</u>	145
c) <u>Bakunin y Wagner</u>	154
d) <u>Las revistas ácratas y los primeros movimientos de vanguardia</u>	159
e) <u>El individualismo artístico o el regreso al arte por el arte</u>	169
Notas	179
IV.- <u>REPERCUSIONES DE LA ESTETICA ANARQUISTA EN ESPAÑA</u>	195
1.- <u>La Revista Blanca. Primera época (1898-1905)</u>	200
a) <u>Características generales.</u>	206
. <u>Influencia en el ámbito cultural del momento</u> ...	215

	<u>Págs.</u>
. Contenidos específicos.	222
b) Planteamientos estéticos.	228
. Arte/Naturaleza	229
. Arte y Sociedad	231
. Arte y Moral	234
. Arte popular. El realismo como poética abierta	235
. Vitalismo frente a decadentismo	246
. Misticismo tolstoiano e individualismo nietzscheano	255
. A modo de balance provisional	260
2.- Del anarquismo literario, el individualismo y la literatura obrerista en la España de fines del XIX	264
a) Anarquistas literarios...	269
b) Individualismo artístico en acción. Los jóvenes nietzscheanos	295
c) Literatura obrerista o militante	316

Págs.

3.- <u>La Revista Blanca</u> . Segunda época (1923-1936). Período analizado (1923-1929)	324
a) Contexto histórico de la España de los años veinte ...	324
. La Dictadura de Primo de Rivera	327
. La postura de los intelectuales	337
. Panorama artístico-cultural	345
b) Características generales..	363
. Similitudes y diferencias con respecto a la primera época	373
. Intereses temáticos	378
. Difusión e importancia ..	384
. ¿Intelectuales y vanguardias en el anarcosindicalismo?. No, gracias	389
c) Planteamientos estéticos ..	396
. Arte/Naturaleza	398
. "Vanguardismos" versus vanguardia moral	401
. Arte popular, no proletario	405
. A vueltas con el realismo y la cuestión social	409

	<u>Págs.</u>
. Anarquismo individualista y/o solidario	416
. Recapitulación	422
d) Arte y Feminismo. Federica Montseny	427
. Creación literaria	430
. Artículos de índole artís tico/feminista	439
. Contra Vargas Vila y a fa vor de la mujer	447
Notas	460
V.- <u>CONCLUSIONES</u>	510

CONTENIDO DEL TOMO II.-

VI. APENDICES.

VII. BIBLIOGRAFIA.

I.- INTRODUCCION

Utopía, Anarquía. Ha trascurrido largo tiempo desde que escuchamos por primera vez estas palabras, asociándolas a un mundo que jamás existirá porque así nos lo han hecho creer y la realidad se encarga de demostrarlo; también son bastantes los años pasados desde que nuestro interés por el arte nos hizo tropezar con un autor, L. Tolstoi, cuya vinculación con las teorías libertarias desconocíamos. El estudio de su teoría estética nos llevó al descubrimiento de una publicación, La Revista Blanca -una de las principales introductoras de este escritor en nuestro país- que incluía entre sus temas cuestiones relativas al arte. Este hecho nos indujo a consultarla directamente, porque podía constituir un camino adecuado para averiguar en qué términos se planteaba la conexión entre el quehacer artístico y el entorno, una doctrina -la anarquista- que había visto frustrado su intento de transformar la sociedad. "Ofreced flores a los rebeldes que fracasaron" escribía Van zetti y esto era, en cierto modo, lo que nos proponíamos hacer. Sin embargo, algunos -adelantándose a nuestros deseos- habían desempolvado gran parte de esa historia por lo que se refiere a la primera época de La Revista Blanca, cuya labor sería continuada, más adelante, por algunos de sus fundadores que, junto con gente

más joven, consiguieron que reapareciera alrededor de los años veinte, sin que en esta ocasión mereciera la atención de los investigadores.

Así pues, ahí teníamos un campo para trabajar, que, necesariamente, nos obligaba a abrirnos camino a través de los postulados estéticos ácratas en un contexto más general y a conocer asimismo su "complicidad" con un buen número de artistas e intelectuales.

Todo esto sucedía a finales del siglo diecinueve y principios del veinte, tiempos en los que soplaban aires favorables para quienes alimentaban sueños revolucionarios. Cuando iniciamos nuestra investigación, también era un momento en que España estrenaba democracia y muchos estábamos convencidos de que nuestras aspiraciones sociales podían conjugarse perfectamente con las personales y ¿por qué no? con las académicas. La ilusión duraría poco, pero lo suficiente para que la tarea emprendida exigiera ser continuada aunque ya no fuera más que por la "satisfacción del deber cumplido" y, la verdad, porque se había convertido en una obsesión que sólo abandonaríamos cuando esta especie de homenaje a la fidelidad a unos ideales, viera la luz.

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

remos que no haya sido así.

A estas alturas del siglo veinte, en que todo parece estar atado y bien atado -en que hasta el desencanto ni siquiera se lleva y ser postmoderno es una forma de no ser nada- puede resultar gratificante poner de nuevo sobre el tapete los esfuerzos realizados por estos pioneros -Godwin el primero de ellos- en la centuria precedente. En los albores del siglo veinte, todavía insisten en armonizar arte y vida, sin ningún tipo de ataduras, pero sus voces son acalladas por el triunfo de la revolución rusa y las ilusiones que creó en torno suyo, aunque sigan escuchándose ampliamente en la España de los años veinte, y resurjan con fuerza en los movimientos contestatarios que culminaron en el mayo francés. Después de la derrota -no necesariamente definitiva- de este último, ¿serán los movimientos ecologistas, pacifistas, antinucleares, feministas, quienes recojan la herencia?. Las experiencias de arte total, arte en la calle, arte de acción ¿son los nuevos ropajes con que se visten actualmente los postulados ácratas?. No es algo a lo que podamos dar respuesta aquí, pero convendría ir preguntándose si la provocación expresa de esta manera de hacer arte no será el primer paso para conseguir que la Estética, llevada hasta todos y cada uno de los rincones de la vida humana, rompa las barreras entre ésta y el arte, conduciendo a su vez al triunfo de ambos.

Tras este excursus nostálgico, delimitemos las coordenadas de nuestra investigación.

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

Una vez esbozados el desarrollo histórico de la dimensión social del arte y los precedentes inmediatos de las estéticas sociológicas, nos aproximaremos a los principios básicos que caracterizan la estética libertaria en su conjunto, atendiendo a dos vertientes: por un lado, estudiaremos los aspectos que estimamos más significativos en base a la lectura de sus obras -especialmente las de Proudhon y Tolstoi, los únicos que tienen textos específicos consagrados a cuestiones artísticas- pero también entre sacados de los ensayos generales de Godwin, Bakunin, Kropotkin o Rocker que otorgaron gran relevancia al arte en el funcionamiento de la sociedad; por otro lado, aunque en el apartado estrictamente teórico también tengamos en cuenta las aportaciones de diversos artistas preocupados por la cuestión social -tal como sucedió con Wagner o Wilde- será en el punto dedicado al análisis de la relación entre la teoría y la praxis donde las opiniones de estos últimos ad-

quieran mayor protagonismo junto a las de otros creadores, entre los que estuvieron Shelley, Courbet o C. Pissarro y cuya connivencia con el anarquismo fue haciéndose más estrecha conforme el siglo diecinueve tocaba a su fin, de tal manera que la colaboración entre ambas vanguardias -social y artística- convierten ese período en uno de los más fructíferos y dichosos tanto para el arte como para el avance de la sociedad hacia su liberación total.

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

En lo que respecta a La Revista Blanca, las fuentes utilizadas proceden básicamente de los artículos de sus colaboradores y, en especial, de la familia Montseny que en ambas épocas asumió el control de la revista tanto en el terreno editorial y de gestión como en el ideo-

lógico; no obstante, su vinculación en la primera etapa con los intelectuales del momento nos ha permitido introducir una mayor diversidad bibliográfica, ya que abundan los ensayos consagrados a estudiar el interés que estos escritores manifestaban por los problemas sociales en sus obras de juventud.

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

Como suponemos es lógico en toda investigación, el planteamiento inicial era bastante más ambicioso que los resultados obtenidos, entre otras razones por las dificultades con que nos encontramos para recopilar el material: los textos de o sobre estética anarquista no abundan precisamente en las librerías españolas y La Revista Blanca también es rara avis en las hemerotecas; algunos volúmenes de ésta última -correspondientes a dos años de la segunda época- pudimos consultarlos en la Biblioteca Universitaria de Valencia, pero para conseguir el resto fueron necesarios desplazamientos a Madrid (Hemeroteca Municipal) y a Barcelona, en

concreto, a la Fundación Figueras donde se encuentra prácticamente completa. En esta ciudad, también conseguimos algunos libros inencontrables en la Biblioteca de Catalunya así como cantidad de bibliografía en la Biblioteca Arús que posee abundante material de tipo anarquista.

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

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

Las presumibles lagunas que pudieran apreciarse en relación a algunos aspectos obviados -no olvidados inconscientemente- suponemos quedarán cubiertas por la inclusión de una antología seleccionada con la intención de aclarar cuantas dudas se le planteen al lector. Estos artículos corresponden a la segunda época de La Revista Blanca -la menos conocida-, clasificados en apartados cuyos fines son únicamente prácticos y responden a una interpretación amplia de los conceptos Estética y Crítica de Ar

te, reservando un amplio espacio a Federica Montseny por ser la autora más prolífica y significativa de dicha publicación. Estos apéndices se completan con diversas portadas y contraportadas de la propia revista que sirven para ejemplificar plásticamente el tipo de arte defendido en los textos, a través de sus reflexiones teóricas. Con la selección que hemos efectuado pretendemos, al mismo tiempo, facilitar el acercamiento a los postulados estéticos de los anarquistas españoles en futuros trabajos, soslayando así las dificultades que nosotros tuvimos para localizarlos y obtener la información pertinente.

II.- TEORIAS SOCIOLOGICAS DEL ARTE

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

Nosotros, en este apartado nos ceñiremos simplemente a subrayar, en relación a tales teorías, dos aspectos. A nivel histórico, señalaremos sus orígenes, las sucesivas fases en las que se han ido desarrollando y las corrientes que surgen en su interior a partir del siglo XIX, en el que alcanzan plena madurez. Por otra parte, desde una perspectiva sincrónica, atenderemos a ciertas cuestiones puntuales, en función de la relevancia que en cada momento se les haya otorgado, ya que en ocasiones se hará hincapié en la responsabilidad del artista, otras en la consideración de la obra como arma revolucionaria y otras se polemizará con los partidarios del arte por el arte...

1.- Sociología del arte versus Estética sociológica.

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

Por una parte, como es sabido, la Estética alcanza su autonomía, con respecto a otras ramas de la Filosofía, a mediados del siglo XVIII (Baumgarten acuña el término en 1750) y, sobre todo, con la Crítica del Juicio (1790) de Kant y su reivindicación de una facultad específica para el "sentimiento" y el juicio estéticos. Pero será con el nacimiento de la Sociología, en cuanto rama específica de las ciencias humanas, cuando comiencen a tratarse en profundidad las cuestiones implicadas en el binomio Arte-Sociedad. A partir de ese momento, que se puede situar en la primera mitad del siglo XIX -con algunos precedentes en el XVIII- el hombre pasa a convertirse en "nuevo objeto del saber", lo cual dará lugar a la temática de unas relaciones todavía imprecisas entre arte y sociedad, "materia de reflexión explícita desde entonces", como apunta Marchán (1). Los que se interesan por esta cuestión, coinciden en la necesidad de un estudio del arte en su aspecto social, sin embargo, habrá dos posicio

nes encontradas, dependiendo del lugar donde pongan el acento: en la Sociología o en la Estética. Este hecho no es irrelevante, pues en el primer caso, se está hablando de una Sociología del arte -lo cual significaría la desaparición de la Estética como tal- y en el segundo, de la existencia de una Estética sociológica, con un objeto de estudio específico, que le permite conservar su identidad.

Si regresamos al punto en que la Estética adquiere un lugar propio en el ámbito filosófico, observaremos la aparición de los diferentes "sistemas" estéticos, cuyos máximos representantes son Kant y Hegel y, casi inmediatamente, comienzan a gestarse diversas propuestas que conducirán a la paulatina disolución de dichas estéticas sistemáticas. Es en ese contexto (segunda mitad del XIX) donde hay que situar esta nueva crisis de la Estética, en la medida en que ésta corre el riesgo de disolverse en las Ciencias Humanas. No serán las corrientes racionalistas y/o irracionalistas, que habían venido a sustituir a la especulación metafísica, quienes van a lograr que la reflexión se desplace de los sistemas al método, sino la irrupción de disciplinas como la Sociología o la Psicología. Las primeras, partían de un principio esencial: lo Absoluto, la Razon, la Vida, a partir del cual elaboraban sus deducciones; con la entrada en juego del Positivismo, se va a propugnar la utilización de métodos inductivos, experimentales, que, par-

tiendo de los hechos, lleguen a formulaciones de tipo general. Es lo que Fechner denominó estéticas "desde arriba" y estéticas "desde abajo" (von oben y von unten) respectivamente.

"Estas afortunadas expresiones, acuñadas por el promotor más conocido de la estética experimental, definen con acierto la línea divisoria que se interpone desde ahora hasta nuestros días en los debates estéticos. En efecto, la confrontación entre los métodos deductivos al modo trascendental y los inductivos o experimentales estimula a finales del siglo pasado alternativas metodológicamente separadas y promueve tiranteces irreconciliables entre lo que por aquellos mismos años se denomina la estética especulativa y la estética experimental (...). Si la estética no permaneció inmune a la emancipación ilustrada ni indemne a la irrupción de la Historia, tampoco podrá soslayar la instauración de las ciencias humanas (...). En particular se sentirá muy afectada por la aparición de la Psicología experimental y la Sociología" (2).

Aunque el "fraccionamiento" epistemológico es común denominador de todos los saberes a partir de mediados del XIX, el problema para la Estética adquiere matices específicos y va a consistir, precisamente, en librarse de esa dependencia que si en tiempos anteriores la subsumía a la Filosofía de la Belleza o a la Moral, ahora procede de la Sociología o de la Psicología, que pretenden apropiarse de su objeto específico. Ya desde el primer momento se observan en la Sociología dos orientaciones, una vez enarbolado el Positivismo, a par

tir de Comte, como panacea en la resolución de todas estas cuestiones: una interpretación enraizada en el positivismo científico, de aspiraciones aparentemente más modestas, concede un lugar a cada ciencia particular en la utilización de la inducción y la experimentación; la otra, más ambiciosa, desea articular un nuevo sistema de las ciencias, es el llamado positivismo filosófico, que viene a recoger así el testigo arrebatado a la Filosofía, asumiendo las funciones que ostentaba esta última en el pasado. Esta fricción entre las dos concepciones de la Sociología, se refleja en la Estética de cuño sociológico, dando lugar a dos formas de entenderla, como hemos mencionado: curiosamente, quienes defienden la existencia de una teoría sociológica de carácter universal, admiten a su vez las estéticas sociológicas en sus diversas tendencias; y los partidarios de la sociología como investigación empírica, tienden a disolver la Estética en las sociologías del arte.

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

del sociologismo, a pesar de situarse en sus antípodas" (3). Las discusiones entre sociólogos e historiadores del arte también han desencadenado interminables discusiones, cuyo resultado viene a ser el mismo: descuido de la significación peculiar del arte, de los aspectos formales, de los estilos y las obras.

En nuestro siglo, no queda resuelta la discusión entre las estéticas sociológicas y la sociología empírica del arte, que acusa a la primera de tratar de implantar una nueva normatividad, cuando realmente la acusación podría volverse contra ella, pues, de algún modo, sus aspiraciones no sólo conducen a la disolución de la Estética sino a que el carácter empírico de sus investigaciones tenga una validez universal.

"Ha transcurrido más de un siglo y la sociología del arte continúa ofreciendo una mezcla de filones variados: sociológicos, históricos, filosóficos, antropológicos, ideológicos o estéticos, que distan de haber alcanzado un mínimo acuerdo sobre sus objetivos y sus métodos e, incluso, sobre su estatuto disciplinar o su mera existencia. Como promotora de una disolución de las estéticas sistemáticas en diversas direcciones, la sociología del arte arrastra la contradicción del balanceo desequilibrado entre una teoría, próxima a veces a una estética normativa, y una experiencia que se diluye en tantas fuerzas como capítulos de análisis experimentales se lleven a cabo. En las vertientes empíricas ensaya diversas fórmulas de disolución en la sociología en general, mostrando una tendencia a emanciparse por

completo de la teoría estética" (4).

En cualquier caso, las estéticas sociológicas junto con las psicológicas, abren nuevas perspectivas a la Estética que perduran en la actualidad.

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

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

Existe un reconocimiento unánime en lo que se refiere a la presencia de un impulso estético en el hombre desde sus orígenes y, asimismo, de objetos que hoy calificaríamos de "estéticos" únicamente -al haber perdido su función práctica- pero que nos hablan de la existencia de ese impulso en el artesano que fabricaba sus cerámicas o en quienes construyeron sus templos o estatuas para perpetuar la memoria de dioses u hombres. Sin embargo, lo cierto es que esta función estética en muy raras ocasiones, tal vez nunca, se dió sola y autónomamente. Para los griegos no existía la distinción entre arte y artesanía ni, por tanto, entre artista y artesano y, evidentemente,

también desconocían la separación posterior en tre bellas artes y artes útiles (aparecida en el siglo XVIII). Conforme fueron estableciéndose estas matizaciones, se iba ampliando a su vez la brecha entre gusto no educado y gusto refinado, que conduciría a la aparición de un arte elitista -dirigido a un grupo muy restringido-, debilitándose su influencia en la vida de la mayoría. En definitiva, esto no sería para Osborne más que un "síntoma de la gradual expulsión del arte de la estructura de la sociedad" cuya culminación la constituirá la noción de "arte por el arte", fórmula que hubiera resultado "monstruosa o ininteligible para los griegos", al igual que hubiera sido completamente extraña a su mentalidad, la distinción romántica entre el carácter creativo del arte -como expresión de la personalidad del artista- y el trabajo de un artesano, que simplemente domina su técnica (5).

Comprender esta evolución que va desde el artista/artesano a la noción de genio -con el consiguiente reconocimiento de la individualidad del creador y la especificidad de su trabajo- requiere preguntarse por la posición social del artista en cada época. Ya hemos apuntado la indiferenciación entre artista y artesano vigente en la Antigüedad clásica, pero no hemos aludido a sus razones ni a sus consecuencias. El artista plástico -frente al poeta- cobra un salario, realiza un esfuerzo físico, maneja herra

mientas y ya sabemos el menosprecio de los griegos por el trabajo manual, y más si estaba remunerado. Para aristócratas y filósofos, la belleza, el bien y la sabiduría son consustanciales al ocio y, por tanto, escultores y pintores no merecen un trato especial, distinto al de los artesanos. Pero, conforme los artículos que producen adquieren importancia -aunque sólo sea instrumental-, el mundo antiguo "encuentra la solución en la separación del producto artístico de la personalidad del artista, esto es, honrando a la obra mientras al mismo tiempo desprecia a su creador" (6).

Un cierto cambio se produce con Alejandro Magno, realizándose el valor del arte y del artista; este último comienza a recibir educación filosófica y literaria y a formar una clase autónoma frente a los artesanos. No obstante, la distinción seguirá persistiendo, sobre todo en el caso del escultor. "A las imágenes de los dioses se les ora y hace sacrificios, pero a los escultores que las han creado se les desprecia", Séneca dixit, o Plutarco: "Ningún joven de buen natural deseará, al contemplar el Zeus de Olimpia o la Hera de Argos, ser Fidias o Policleto" (7).

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

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

Recuperemos el hilo cronológico y volva mos al mundo helénico. En la época griega todas las obras de arte eran evaluadas en base a dos criterios: por la naturaleza de su influencia y la excelencia de su manufactura y, en este último sentido, se asemejaban a cualquier otro producto. Los filósofos juzgaban el arte por su función educativa y su impacto social, viendo si, efectivamente, respondía a los propósitos para los que se había creado. Cuando se producía un conflicto entre criterios técnicos y morales, se optaba por estos últimos (8).

Ya conocemos la prevención de Platón con respecto a los artistas, tal vez porque no encajaban en su esquema de lo que se suponía ser especialista en su propio "oficio" (así como un zapatero hace zapatos reales o un carpintero mesas reales, no sucede lo mismo, por ejemplo, con el pintor que copia o imi ta estas cosas, sin ser "experto" en ninguna

de ellas, e igual pasa con el poeta: describe todo, sin ser experto en nada) y tampoco tenía muy claro el valor social de los fines de sus respectivos oficios. Sabido es, por otra parte, que la estética platónica tiene su fundamento en la Teoría de las Ideas, entre las cuales se encuentra la Belleza junto al Bien y la Verdad. Es una estética especulativa, en la que el arte ocupa un lugar secundario, basado como está, a su vez, en la Naturaleza, mundo de apariencias, puesto que la auténtica realidad la constituye el mundo de las Ideas. Así pues, el arte, "copia de una copia", se convierte en una belleza de tercer grado. Encontramos dos direcciones en la estética platónica: metafísica (Teoría de la Belleza) y utilitarista (Teoría del Arte). En lo que se refiere a esta última, establece una jerarquía entre las distintas artes, en función de su mayor o menor acercamiento a la Belleza Ideal (música y poesía están mucho más próximas a ella que pintura o escultura en esa escala). Exige al arte una subordinación a la moral, al servicio de la religión y del Estado, preocupándose en especial por su efecto en los receptores, cuyas costumbres y carácter debe contri buir a mejorar; por supuesto, el artista tiene una responsabilidad enorme a este respecto y ha de ser consciente de la influencia que ejercen sus obras sobre los ciudadanos de la República platónica. El efecto causado en el espectador por las obras dramáticas no puede limi-

tarse a la pura satisfacción y el sometimiento que les exige a lo ético, alcanza tanto al plano del contenido como al de la expresión, lo cual explica su deseo de planificar la educación, el apoyo a la censura o a la existencia de cánones.

También Needham reconoce que la teoría del arte por el arte es totalmente ajena al es píritu griego y sugiere que Platón, al desterrar a los artistas de su República, ponía en evidencia el amor de los griegos por el arte, así como su preocupación por los efectos morales y sociales del mismo.

"Es pues una confesión inmediata de la influencia del arte en la vida social, concepción que está en la base de la estética griega. La poesía dramática, dice Platón, ejerce una influencia excepcionalmente grande por su manera de representar las pasiones y de apelar directamente a ellas. En consecuencia, es esencial, declara, que la obra del dramaturgo, como la de todo artista, puesto que él mismo no puede criticarse, sea examinada por el filósofo, que juzga según los principios del Bien. El arte es subordinado así a la moral" (9).

Si Platón rehúsa el carácter hedonista del arte, insistiendo en su vertiente didáctica, Aristóteles, aunque coincide con el anterior en aceptar que el arte es imitación, afirma, sin embargo, que ésta es una tendencia natural en el hombre y que el placer que ello le produce es positivo. Al contrario de Platón,

piensa que la imitación es una forma de acercarse al ideal y, además, en la medida en que el arte representa la esencia de las cosas, las muestra no como son, sino como "deberían ser". Su teoría de la catarsis, expuesta fundamentalmente en la Poética, apunta hacia el poder purificador -distinto del fin moral- del arte, su contribución al apaciguamiento de las emociones y, en suma, su carácter liberador. También Aristóteles se encuentra inmerso en esa tradición que ha heredado la estética occidental, de enlazar Estética y Ética, en la que se subordina unas veces la primera a la segunda y otras, se las trata en pie de igualdad, pero casi siempre unidas. Quizá se encuentre en la estética aristotélica una excepción a esta indiferenciación entre apreciación estética y ética en su Política, cuando, al referirse a la música, la considera una ocupación apropiada en tiempo de ocio para el ciudadano libre, pero, en líneas generales, las preocupaciones son similares:

"Así, en la estética de la antigua Grecia, algunas de las relaciones entre cuestiones de sociología y estética son comprendidas realmente. La belleza manifestada en la naturaleza y en el espíritu del hombre es reconocida como una muestra de valor en la educación del alma y el artista que representa esta belleza tiene una influencia particular sobre la sociedad. Al mismo tiempo, la sociedad tiene el derecho de imponerle ciertas condiciones. Para Aristóteles, (...) el artista, como la

Naturaleza, nos ayuda a comprender la belleza, la verdad y la bondad eternas: en cualquier caso, inconscientemente, instruye a la sociedad" (10).

La atención prestada a la Estética por los filósofos inmediatamente posteriores, es escasa -a excepción de los neoplatónicos- razón por la cual tampoco se da un acercamiento al problema que estamos tratando.

La estética medieval -si es que puede hablarse de tal- asume implícitamente la concepción naturalista de la antigüedad clásica aunque le otorga un matiz más restrictivo al mantener que el artista puede representar las cualidades sensibles, siempre que esto sea un medio para alcanzar un fin suprasensible. El arte adquiere así un carácter más directamente didáctico y, en cualquier caso, impregnado de consideraciones utilitarias. Las obras de arte funcionan como símbolos -al igual que el resto de las cosas-, no son evaluadas por criterios estéticos, ni por su poder para evocar el deleite estético, sino por otros propósitos secundarios (11), por tanto, los valores que se les atribuían eran instrumentales y no intrínsecos. Lo cierto es que la filosofía de la Edad Media apenas se preocupa por cuestiones estéticas, a no ser por la relación que establece entre lo transcendental y la belleza, situando la reflexión en términos teológicos, -convirtiéndose en un apéndice de la teología- y perdiendo la conexión incipiente con los

entendidos que había adquirido durante el Imperio Romano (época de Augusto, 44 a.C. - 17 d.C.).

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

A nivel teórico, y de manera excepcional, encontramos algún pensador, como Savonarola (cristiano-platónico), que mantiene una concepción moralista del arte afirmando que éste "tiene como fin comprometer a los hombres a vir virtuosamente", produciéndose quizá la primera discusión en torno a si el arte tiene o no un fin en sí mismo, cuando su compatriota

Politien, "aún reconociendo la fuerza humanizadora del arte, afirma su autonomía" (12). A lo largo del siglo XVII, especialmente en Inglaterra, la discusión sobre la independencia del arte y sus relaciones con la moral se generaliza y la tendencia que acaba dominando es la que defiende su autonomía.

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

El primero en observar esta multiplicidad de factores es el abad Dubos. Winckelmann, por su parte, también atribuye -igual que lo hará Taine, aunque desde otra perspectiva- una gran importancia al clima y, junto con Hume, a la constitución política, reconociendo, en definitiva, un paralelismo entre las diversas fases de la evolución material y espiritual del hombre. Kant, por su parte, analizará las diferencias del instinto de lo bello en los dos sexos y en los distintos pueblos pero quien desarrolla de una forma más metódica estas cuestiones es Herder. Needham sintetiza así la contribución avant la lettre de los filósofos del XVIII a las estéticas sociológicas,

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

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

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

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

El peso de la Estética continental será decisivo en este período, por su carácter más sistemático, siendo Kant la figura más importante. En su Crítica del Juicio, intenta establecer la universalidad subjetiva del juicio del gusto, "lo bello es lo que, sin concepto, es representado como objeto de una satisfacción 'universal'" (14), distinguiendo entre juicio del gusto puro y juicios del gusto ad-

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

Estas incursiones en el ámbito sociológico, no son precisamente, que digamos, lo más

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

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

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

Así pues, el artista, con independencia de la forma que dé a su obra, ha de poner la

idea que constituye, de hecho, el fondo, en relación con el espíritu de la sociedad en que vive, asumiendo de ese modo su parcela de responsabilidad.

A partir de aquí, surgirán diferentes corrientes en el ámbito de la Estética, entre las cuales se encuentran las de tipo sociológico, vinculadas al desarrollo de la Sociología como disciplina específica y la discusión ya apuntada entre los que tienden más bien hacia una Sociología del arte "en cuanto saber heterogéneo y fraccionado" y aquéllos que postulan una Estética sociológica. Ha habido sucesivos intentos de unirlos o confirmar definitivamente la separación, intentos que, en opinión de Marchán, no han perdido actualidad, ya que en los últimos años "se viene acentuando la querrela decimonónica entre la estética sociológica -teoría sociológica- y la sociología empírica del arte -añeja física social" (18).

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

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

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

volución el origen de todas las teorías socialistas decimonónicas.

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

Las primeras reflexiones en la línea de las estéticas sociológicas aparecen en los textos de D. Diderot (19) que, por otra parte, también adelantó la concepción romántica de genio, pero lo que nos interesa destacar aquí son sus opiniones acerca del valor social del arte:

"El tipo de pintura que más admiraba, y sobre el cual escribió mucho, fue el realismo moralizador y prerromántico de Greuze. A tal arte consideraba Diderot socialmente útil, porque, como representación literal y contemporánea de la vida cotidiana de la gente común, podía ser comprendido por todos y porque educa

ba impartiendo una lección moral" (20).

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

Todavía influirán más las ideas de J.J. Rousseau en la prefiguración de las teorías sociales del arte, al subrayar, por un lado, que el medio en el que el hombre se desenvuelve condiciona su desarrollo y, por otro, que las sociedades de la Antigüedad -enraizadas en la naturalidad- constituían el paradigma al que deberían acudir las del futuro si querían salir del marasmo en el que habían caído. El progreso, según él, ha de fundamentarse en una mejor educación en un medio social distinto, propiciando así una mayor libertad y el desarrollo del talento y el genio individuales, lo cual hará que sus planteamientos sean recogidos por los distintos movimientos radicales y por el Romanticismo, en cuanto supone una exaltación del individuo, que este último defenderá con mayor vehemencia aún. Su interés en concebir la sociedad como un organismo -compartido con Diderot y tomado de Vico y Winckelmann- es coherente con lo propuesto por los teóricos revolucionarios al

postular que el cambio debe afectar a todas las partes de ese organismo. Por ello, el arte ocupa en sus teorizaciones un lugar si no primordial, al menos en pie de igualdad con otros productos culturales (ciencia, técnica, etc.) de modo que se verá afectado por los cambios producidos, a la vez que podrá incidir en ellos. También es lógico que las teorías sociales del arte se apropiaran de estas ideas, entendiendo las obras como organismos con una vida propia, haciendo suya también la concepción originariamente rousseauiana de democracia popular:

"Para ellos (muchos radicales sociales y artísticos) sólo una obra orgánica de arte podía ser buen arte.

De las ideas relacionadas del organismo social y de la democracia masiva, pudo surgir y surgió la creencia de que para ser democrático el buen arte debía ser dirigido a las masas, debía ser socialmente útil, socialmente funcional, y con ese objeto debía ser comprensible para todos los integrantes de la sociedad" (21).

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

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

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

"Mientras que el gobierno y las leyes proveen a la seguridad y el bienestar de los hombres reunidos, las ciencias, las letras y las artes, menos despóticos y más potentes acaso, tienden guirnaldas de flores sobre las cadenas de hierro de que están cargados, sofocan en ellos el sentimiento de esa libertad original para la que parecían haber nacido, les hacen amar su esclavitud y forman con

ello lo que se llama "pueblos civilizados". La necesidad creó los tiranos, las ciencias y las artes los han consolidado" (23).

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

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

"Había de ser simultáneamente una fuente mayor para la glorificación romántica de la sociedad o del estado (la primera conducente al socialismo y al comunismo, la segunda a veces a un tipo de totalitarismo) y para la de un individuo romántico (conducente en parte al anarquismo

moderno con el apoyo del liberalismo (laissez faire). En consecuencia, estas opiniones divergentes podían derivar a valorar primordialmente una obra de arte por ser la creación singular de un organismo singular, el artista que la produjo, o en lugar de ello por lo que pudiera contribuir al progreso de un organismo social más amplio, fuera el Estado, una clase, o la sociedad humana en su conjunto, a cuyo bienestar el artista debía subordinar su individualidad" (24).

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

La Revolución Francesa recoge y amplía los postulados de Diderot y Rousseau, especialmente las nociones de democracia y sociedad, concebida ésta como un todo orgánico y, a partir de ella se desarrollarán -como apunta Kropotkin- los movimientos socialista, anarquista y comunista que son, según él, "por igual los herederos de la tradición revolucionaria francesa". El que los anarquistas se declaren hijos de este movimiento revolucionario, no quiere decir que sus fines y resultados se correspondieran exactamente con los postulados ácratas, a no ser por "el detalle de que aquélla inició (...) la creencia en la posibilidad de consumir

con éxito movimientos de rebeldía", como señala muy bien Joll (25) y, en nuestra opinión, si se trata de encontrar una situación identificable con el espíritu anarquista, será mucho más apropiada la Commune parisina de 1871.

Esta visión de la sociedad como un todo orgánico y en especial el individualismo artístico -basado en el ideal de libertad creadora- propugnados por los teóricos, han hecho que los artistas participaran, directa o indirectamente, en los sucesivos acontecimientos revolucionarios (David fue el artista de la Revolución Francesa como Courbet se erigirá en protagonista de la Commune de 1871). Dicha participación puede significar que se sintieran implicados en cuanto seres humanos -dispuestos a defender una sociedad más justa- y/o como creadores, necesitados simplemente de cauces más amplios para expresar sus concepciones artísticas renovadoras. No es casual que el término vanguardia se traslade de un campo al otro con idéntico significado: anticipación en el terreno social o artístico a los cambios que el entorno está necesitando, pese a las trabas que se les puedan poner desde posiciones más conservadoras (el realismo, en su momento, fue un movimiento de vanguardia como reacción contra el academicismo y el clasicismo imperantes en la época) y, en casi todas las fases de transformación social en la historia, aparecen sociedades o consejos revolucionarios de artistas que tratan de contribuir a la consolidación de tales revoluciones, al mismo

tiempo que rompen con la cultura oficial.

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

"Así el vanguardismo en las artes pareció marchar junto al radicalismo social, así como con el liberalismo político y el individualismo romántico, porque todos ellos se oponían al espíritu conformista y a los valores de la burguesía. Como integrantes de la vanguardia, muchos entre los más talentosos de tales artistas radicales iniciaron el camino hacia los diversos movimientos artísticos modernos de finales del siglo XIX y principios del XX" (26).

Una vez establecida la comunidad de origen existente entre las diversas teorías sociológicas del arte -que inician su expansión en el siglo diecinueve- pasaremos a analizar brevemente las aportaciones de Saint-Simon y Fourier, cuya influencia todas comparten, para di

ferenciar a continuación una serie de corrientes, en base a los elementos predominantes en cada una de ellas.

Su preocupación fundamental es tratar de superar el orden social imperante, cuya eliminación supondría, al mismo tiempo, la aparición de uno nuevo, y en dichos proyectos, siempre hay un lugar para las cuestiones estéticas. No olvidemos su fe en el progreso así como su concepción orgánica de la sociedad -siguiendo a Diderot y Rousseau- y que ese intento de reestructuración del todo reserva a los artistas "una misión propagandística como corifeos de las nuevas ideas y del orden positivo así como la de exaltar el trabajo, la industria y la ciencia" (27).

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

Saint-Simon que, en principio, consideraba que el artista debía limitarse a popularizar las ideas de los hombres de ciencia, pasará posteriormente a concederle un lugar preeminente en la sociedad -junto a científicos, in

dustriales y artesanos- los únicos hombres cuyo trabajo es valioso, puesto que contribuyen al bienestar de sus semejantes, algo que los políticos son incapaces de hacer. Introduce así las nociones de vanguardia artística y social, de importantes consecuencias para el arte y el radicalismo social ulteriores.

Hacia 1821 dudaba de las posibilidades del arte para influir en el entorno, e incluso de la existencia de un arte "noble", sin que se reformara totalmente la sociedad, llegando a plantearse esta última como tarea prioritaria -y hasta exclusiva- por lo que proponía dedicar todos los esfuerzos a ello:

"Mi intención, es preparar a todos los sabios y artistas cuyo espíritu es susceptible de elevarse a consideraciones filosóficas, para suspender sus trabajos relativos al perfeccionamiento de las ciencias o las bellas artes particulares, para entregarse a la organización de un sistema moral y político suficientemente claro y positivo para que los gobernantes se encuentren forzados a seguirlo, lo mismo que los gobernados (...). El fin directo de mi empresa es mejorar hasta donde sea posible la suerte de la clase que no dispone de otros medios de existencia que el trabajo de sus brazos, mi meta es mejorar la suerte de esta clase no sólo en Francia sino... en el mundo entero" (28).

Más adelante define al artista como el hombre de imaginación, incluyendo en dicho término a todos los "maestros morales" y que abarcaría a un tiempo "las obras del pintor, el mú

sico, el poeta, el literato, en una palabra, todo lo que tenga a la sensación por su objeto".

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

"Somos nosotros, los artistas, quienes serviremos a vosotros de vanguardia: el poder de las artes es en verdad más inmediato y más rápido; cuando deseamos difundir nuevas ideas entre los hombres, las inscribimos en el mármol o en la tela; (...) y de esa manera, sobre todas las otras, ejercemos una influencia eléctrica y victoriosa. (...) y si hoy nuestro papel parece nulo o cuando menos secundario, lo que falta a las artes es aquello que resulta esencial para su energía y para su éxito, es decir, un impulso común y una idea general" (29).

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

La diferencia fundamental entre saintsimonianos y fourieristas estriba en que para

conseguir esa nueva sociedad que unos y otros ambicionan, los primeros pretenden valerse de una élite -vanguardia social y artística- mientras los segundos parten de principios igualitarios que, unidos a la base individualista del pensamiento de Fourier, convierten a éste en antecedente inmediato del anarquismo antes que del marxismo, por más que sea citado en el Manifiesto Comunista (1848), de Marx y Engels como precursor de ambos, junto a Saint-Simon, Owen o Cabet, cuyos postulados, válidos en un momento dado, devienen utópicos e incluso reaccionarios porque se niegan a emprender cualquier tipo de acción revolucionaria para conseguir sus objetivos.

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

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

todos estos castillos en el aire se ven forzados a apelar a la filantropía de los corazones y de los bolsillos burgueses. Poco a poco van cayendo en la categoría de los socialistas reaccionarios o conservadores (...) y sólo se distinguen de ellos por una pedantería más sistemática y una fe supersticiosa y fanática en la eficacia milagrosa de su ciencia social" (30).

Cierto que todos ellos suscriben la idea de unidad orgánica referida a la sociedad, pero ésta ofrece matices peculiares en cada caso. Para Saint-Simon la sociedad no es "una mera aglomeración de seres vivientes" sino "una verdadera máquina organizada en la que todas las partes contribuyen de manera diferente a la marcha del conjunto" (31) y Fourier -que podrá estar de acuerdo con tal aseveración- introduce la noción de falange, haciendo hincapié en determinados aspectos organizativos: el carácter voluntario de las pequeñas comunidades formadas, con vistas a la felicidad de los hombres, en las que el trabajo se distribuirá racionalmente y donde el arte se erigirá en componente indispensable de la vida social:

"Cada falange (nombre obviamente ideado para sugerir una solidaridad social) habrá de tener por tanto 'un sistema completo (...) de las siete funciones industriales' identificadas por Fourier como trabajo doméstico, trabajo agrícola, trabajo comercial, trabajo educativo, estudio y utilización de las ciencias y, séptimo y último, estudio y utilización de las artes" (32).

Fourier sustenta opiniones aparentemente

contradictorias pero dirigidas, en cualquier caso, a cuestionar la sociedad de su tiempo -la civilización como la denomina al igual que Rousseau- postulando un nuevo orden social, apoyado en la armonía y la cooperación entre los hombres que, junto a su estimación por el individuo, le convirtieron en un personaje muy atractivo para los libertarios. El radicalismo de las ideas fourieristas afecta no sólo al Estado o a las instituciones políticas sino a la propia cotidianidad "a todos los actos de la vida, que deben ser guiados ahora por la pasión amorosa" (33); sus teorías se basan precisamente en la armonía de las pasiones, a las que define como facultades activas del alma, presentes en ese mundo que imagina, oponiendo Armonía -nombre que da a la sociedad futura- a Civilización.

El concepto de armonía -vinculado a su creencia en la unidad universal, de claras raíces neoplatónicas- alcanza en Fourier a todo el cosmos y le conduce al establecimiento de analogías universales, concepción en la que se interrelacionan colores, sonidos, curvas, pasiones y derechos. Dichas analogías (correspondances, las denominará Baudelaire) serán defendidas también por el romanticismo y el simbolismo -aunque éstos no incluyeran tan claramente elementos ajenos al arte- y también encontramos en ellas un precedente de la idea de síntesis de las artes que desarrollará Wagner, muy cercano en determinados momentos al pensa-

miento ácrata.

"En todo caso, el interés por relacionar entre sí a la armonía de colores, la armonía musical y la armonía social, que fuera una parte tan importante de la doctrina de Fourier, podría ser vista antes o después en la teoría artística de otros radicales: sociales, artísticos o ambos" (34).

En su teoría del arte -dedicada fundamentalmente a la arquitectura- revela su interés por un arte utilitario así como la posibilidad de que éste tenga en cuenta las necesidades del pueblo, dos características primordiales de la estética libertaria. En las Cités ouvrières: Des modifications à introduire dans l'Architecture des Villes (aparecida en 1849), con su crítica a la manera de construir las ciudades, es de los primeros en evidenciar el caos arquitectónico urbano, uno de cuyos fallos principales es, en su opinión, la falta de criterios estéticos, que satisfagan el sentido de la vista. En esta obra -consagrada al problema de la vivienda obrera y donde nos da una descripción utópica de la ciudad del porvenir- insiste en que la belleza es esencial en nuestras vidas y, por tanto, no debe descuidarse este aspecto que constituye "la satisfacción de uno de los deseos fundamentales del hombre" (35).

Los efectos sociales de las innovaciones que propone serían: primero, ayudar a atenuar las distancias entre las clases ricas y pobres, embelleciendo las viviendas de estas úl-

timas, desarrollando así su sensibilidad espiritual; y segundo, a nivel económico, las reglas arquitectónicas que promueve, profundizarían en el desarrollo de la vida comunal, idea con la que pone de manifiesto su simpatía por las formas de organización social típicas de la Edad Media, que los anarquistas también añorarán. En definitiva, se trataría de enlazar lo bello y lo útil (arte y artesanía) con un único objetivo: el bienestar de todos los miembros de la sociedad. Estas son las conclusiones a las que llega:

"Los ricos sólo lo son a medias, mientras el pueblo sea pobre; si quisieran calcular lo que les cuesta la pobreza del pueblo, de cuántos placeres y lazos se privan por dicha pobreza, verían que el verdadero amigo de los ricos será el que encuentra el medio para llevar al pueblo a la holgura gradual y relativa (...). Si únicamente se hace lo útil para el pueblo, éste continuará siendo enemigo de los grandes y los grandes seguirán sin reconciliarse con él; la Duplicidad social o discordia esencial de las clases continuará reinando, faltará el Garantismo de unidad que sólo puede nacer de un orden donde el pueblo, gozando de lo útil y lo agradable, se convierta por esta razón en agradable y útil para los ricos" (36).

4.- Corrientes principales. Características.

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

a) Influidos por el Positivismo de manera directa se encuentran H. Taine (1828-1893), al que sucederán J.M. Guyau (1854-1888) y, más adelante, Ch. Lalo (1877-1953) y P. Francastel (1900-1970).

b) Posturas más o menos comprometidas que subrayan aspectos socialistas: W. Morris (1834-1896) y J. Ruskin (1819-1900), ambos vinculados al movimiento prerrafaelista en Inglaterra.

c) Basándose en las observaciones de K. Marx (1818-1883) y F. Engels (1820-1895) relativas al arte se desarrolla -hasta adquirir enorme relevancia en el siglo XX- la estética marxista: J. Plejanov (1856-1918), G. Lukács (1885-1971), G. della Volpe (1895-1968), y un largo etcétera, sin que debamos olvidar la contribución de Lenin (1870-1924) y Trotski (1879-1940).

d) Desde supuestos anarquistas elaboran sus teorizaciones: J.J. Proudhon (1809-1865), L. Tolstoi (1828-1910) y posteriormente R. R_ocker (1873-1958); también hay que mencionar a M. Bakunin (1814-1876) y P. Kropotkin (1842-1921), aunque estos últimos no tengan estudios específicos relacionados con la materia (37).

Hay que tener en cuenta que la crítica al sistema capitalista existente en tales teorías, no siempre se realiza desde supuestos progresistas (en Owen y Sismondi se observan rasgos reaccionarios) y abordan el problema desde una doble vertiente:

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

b) Un proceso de concienciación en la praxis artística, que vincula la actividad creadora a su entorno, y a través del cual los artistas se cuestionan su propio quehacer. Aquí la lista se haría interminable: Shelley, Wagner, Courbet, Wilde, Hugo, Pissarro...

Por otro lado, el problema sociológico del arte no es nuevo -recordemos a Platón y su insistencia en la responsabilidad del artista- pero lo que caracteriza al siglo XIX es que, a partir de entonces, la reflexión se orienta hacia el cuestionamiento explícito de la labor del hombre -en cuanto "constructos de arte-factos" con unas determinadas condiciones técnico-

banáusicas- y el papel a desempeñar por el producto de esa acción -los objetos artísticos- dentro del contexto social en que se dan. En dicha apreciación coinciden teóricos y artis-
tas, planteándose múltiples interrogantes:
¿existe una influencia recíproca arte/socie-
dad? ¿cómo se establece en las diferentes ar-
tes? ¿hasta qué punto aquélla es suficiente
para explicar los fenómenos artísticos? ¿radi-
ca el valor de una obra exclusivamente en ser
reflejo de una determinada concepción socio-po-
lítica?.

A este tipo de preguntas intentarán res-
ponder las diferentes corrientes sociológicas
del arte que hemos señalado, pero nosotros
atenderemos básicamente a la estética anarquis-
ta, refiriéndonos al resto en la medida en que
siempre existen "contaminaciones" y controver-
sias.

Sintetizaremos a continuación las carac-
terísticas que comparten y que podrían resumir-
se en los siguientes puntos:

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

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

b) Consecuentemente, son estéticas en las que los valores de contenido (materia-sujeto, tema de la obra) prevalecen sobre los formales, con todo lo que ello entraña de oposición al arte por el arte, que se dirige fundamentalmente a la renovación de las formas artísticas y conduce a la aparición de un arte elitista, totalmente desconectado de las masas. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que las clasificaciones no son tajantes, pues los partidarios del arte por el arte no siempre están exentos de preocupaciones sociales, aunque insistan normalmente en la necesidad de mantener deslindados ambos campos.

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

d) Otro rasgo típico de la mayoría de estas estéticas es la influencia que ejercen sobre los artistas del momento, reflejada de dos modos: bien en el tratamiento otorgado a sus respectivas artes -llevando adelante una praxis artística de claras connotaciones sociales- o/y

elaborando sus propios planteamientos teóricos, que dan cuenta de su opinión tanto respecto a las cuestiones que les afectan más directamente (la creación en cuanto tal) como problemas de índole más amplia, relativos al funcionamiento del arte en la sociedad.

e) Por último, todas ellas se inscriben -salvo concretas aportaciones de la estética marxista- en las denominadas "estéticas desde abajo", basadas en la inducción y tendentes a describir y explicar los fenómenos artísticos concretos, evitando la mera especulación y las construcciones teóricas globalizadoras (38).

NOTAS.-

- (1) S. MARCHAN. La estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1982, pág. 222.
- (2) Ibid., pág. 219. Fechner -que pretende convertir la Estética en una ciencia empírica- es una figura de transición cuya obra contiene elementos de especulación filosófica y experimentales.
- (3) Ibid., pág. 226. Las posturas reduccionistas, los "ismos" son una tentación constante de las diferentes concepciones estéticas que otros autores también han denunciado. El sociologismo, en este caso, puede llevar a privilegios un solo factor -el económico- dando así una visión mecanicista de la interrelación arte/sociedad. Según Marchán, dicha tendencia -que él denomina sociologismo vulgar- está presente en las teorías de J. Plejánov, autor de El arte y la vida social, aunque, a nuestro entender, éste tiene en cuenta otros factores.
- (4) Ibid., pág. 228.
- (5) H. OSBORNE. Aesthetics and Art Theory. An Historical Introduction. Longmans, Green and Co. LTD. London, 1968. Cap. I. "The classical concept of art", págs. 13-31.

- (6) A. HAUSER. Historia social de la literatura y el arte. (3 tomos). 4ª ed. Madrid. 1969, tomo I, pág. 157.
- (7) Ibid., pág. 163.
- (8) Platón, por ejemplo, rechazaba a Homero, no porque algunos pasajes de su obra fueran apoéticos, sino por considerar que lo más poético era lo más fuerte, y, por tanto, su influencia resultaba mucho más peligrosa que si se hubiera tratado de un autor cuya calidad literaria no fuera estimable.
- (9) H.A. NEEDHAM. Le développement de l'Esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle. Paris. Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926, pág. 12. Este texto es de extraordinaria ayuda para el conocimiento de las teorías sociológicas del arte aparecidas en el siglo pasado, tanto por recoger las aportaciones de teóricos y literatos interesados en dicha problemática (V. Hugo, Lamartine, Mme de Staël, etc.) como las discusiones entre los partidarios del arte por el arte y sus oponentes. Por otra parte, Needham subraya el paralelismo entre la aparición de la estética sociológica y los inicios de la estética científica.
- (10) Ibid., pág. 13.
- (11) H. OSBORNE. Op.cit., Cap. V. "Medieval and Renaissance Aesthetics", págs. 84-86.

- (12) H.A. NEEDHAM. Op.cit., pág. 15.
- (13) Ibid., pág. 17. La noción de "unidad orgánica" será básica en las estéticas de cuño sociológico, surgidas a lo largo del siglo XIX.
- (14) I. KANT. Crítica del Juicio (1790). Espasa-Calpe. Madrid, 1977, § 6, pág. 110.
- (15) Ibid., § 2, pág. 102.
- (16) Ibid., § 29, pág. 168.
- (17) G.W.F. HEGEL. Introducción a la Estética. Ediciones Península, Edicions 62, Barcelona, 1985, pág. 12. También alude a las relaciones arte/moral en las págs. 31, 32, 51, 54-56.
- (18) S. MARCHAN. Op.cit., pág. 227. En esa dirección irían los ataques contra Th.W. Adorno o G. Lukács, basados en el presunto carácter normativo y especulativo de sus investigaciones estéticas.
- (19) Diderot expuso sus opiniones al respecto en varios de los artículos que escribió para la Enciclopedia, entre los que se encontraba Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello (1752), del que existe versión castellana en Aguilar, Madrid, 1973.
- (20) D.D. EGBERT. El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo del 68. (1969). Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981, págs. 47, 48.

- (21) Ibid., pág. 33.
- (22) J.J. ROUSSEAU. Discurso sobre las ciencias y las artes (1750). Ed. Aguilar, 3ª edición, Madrid, 1974, pág. 103. El contexto en el que fue escrito el Discurso -mitad del siglo XVIII- está impregnado por el movimiento de apología de los pueblos salvajes "no corrompidos por lo que se llama civilización", llevando a la categoría de dogma el mito de la ignorancia inocente. Aquí estaría la raíz de su anarquismo: el hombre en estado de naturaleza es fundamentalmente bueno y existe una relación inversa entre conocimiento y bondad, "las ciencias y las artes sólo podrán desarrollarse a expensas de la virtud". La aparente incoherencia -advertida por el autor de la Introducción- de criticar la civilización y hacerlo desde la atalaya del hombre educado, es contestada por el propio Rousseau en las páginas 88 y ss.
- (23) Ibid., pág. 31.
- (24) D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 34. En realidad, los anarquistas mantienen una actitud ambivalente respecto al pensamiento rousseauiano -odi et amo, como dice Arvon- mezcla de admiración y rechazo: admiran al autor de Emilio (1762), como modelo pedagógico que en cierta manera prefigura el anarquista, pero atacan al autor

de El Contrato Social (1762), padre, según ellos, del Estado centralizador. (Véase, H. ARVON, El anarquismo en el siglo XX. Ed. Taurus. Madrid, 1979, pág. 161). La sociedad natural preconizada por los libertarios tampoco tiene mucho que ver con las ideas de Rousseau, pues el mismo término "contrato" implica renuncia parcial a los derechos individuales, aunque sí compartan su alabanza de la vida campesina y en estrecha relación con la Naturaleza.

- (25) J. JOLL. Los anarquistas (1964). Ed. Grijalbo. Barcelona, 1968. Consagra un capítulo al mito de la revolución en el que explica las características que justifican las apreciaciones de anarquistas y comunistas respecto a la semejanza entre la Revolución Francesa y sus propios movimientos (págs. 34-51). Por otro lado, también es muy interesante su hipótesis en relación a otra fuente originaria del anarquismo: las sectas heréticas (ver pág. 11 y ss.).
- (26) D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 123. Para una mayor matización del término vanguardia, ver también S. MARCHAN, Op.cit., pág. 265.
- (27) S. MARCHAN. Op.cit., pág. 243.
- (28) H.A. NEEDHAM. Op.cit., pág. 58.
- (29) D.D. EGBERT. Op.cit., págs. 125-126.

- (30) MARX y ENGELS. Manifiesto comunista, en Obras escogidas (2 tomos). Akal editor, 1975, T. I, pág. 53.
- (31) H.A. NEEDHAM. Op.cit., pág. 56.
- (32) D.D. EGBERT. Op.cit., págs. 137, 138.
- (33) A. MONCLUS. El pensamiento utópico contemporáneo. Ediciones CEAC, S.A. Barcelona, 1981, pág. 43.
- (34) D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 137.
- (35) H.A. NEEDHAM. Op.cit., pág. 85.
- (36) Ibid., pág. 87.
- (37) Esta división la hemos tomado de R. DE LA CALLE, El Hecho Artístico. Dep. de Estética, Universidad de Valencia, 1978-79, págs. 41, 42. A dicha clasificación podría añadirse una nueva corriente, la anarco-marxista, cuyos representantes -G. Sorrel y E. Berth- participan de los rasgos de c) y d).
- (38) La estética marxista en realidad ha acabado por constituir un sector aparte por la cantidad de aportaciones que se han hecho a la misma, algunas de las cuales podrían ubicarse entre las "estéticas desde arriba" (R. de la Calle, op.cit., pág. 42). Para un mayor conocimiento de los distintos métodos que pueden utilizarse en el ámbito de la Estética y la tendencia a asimilarlos con las corrientes investiga-

doras que se ocupan del problema del arte, ver R. DE LA CALLE. Lineamientos de Estética, Nau Llibres, Valencia, 1985, concretamente el capítulo titulado "Hacia una metodología de la investigación estética" (págs. 351-357).

III.- ESTETICA ANARQUISTA

El arte como aventura colectiva

1.- Características fundamentales.

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

Lo primero que llama la atención es la importancia otorgada por los libertarios a la cultura -y al arte en particular- como instrumento esencial en la liberación del ser humano. Sus críticas a la sociedad incluyen el rechazo de sus manifestaciones artísticas y, por tanto, sus propuestas en torno al mundo futuro contemplan siempre la posibilidad de una vida en la que el arte ocupe un lugar fundamental. Así como existen diversas orientaciones dentro del pensamiento anarquista a nivel global, lo mismo sucede en el ámbito de la Estética: la heterogeneidad típica del anarquismo, también se traslada al terreno del arte, por lo que es imposible hablar de la Estética anarquista. Este es el reto que se nos plantea y tal vez resulte una imprudencia por nuestra parte el aceptarlo. No obstante, quizá constituya uno de sus mayores atractivos junto a ese "utopismo" romántico que suele acompañar a todas las doctrinas que no han tenido ocasión de realizarse, aunque precisamente por ello, permiten mantener

aún la esperanza de ser puestas en práctica, confiando que incumplan la máxima bretoniana según la cual "todas las ideas que triunfan corren a su perdición".

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

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

explosión creativa que significó mayo del 68-
y que cualquier libertario haría suyas:

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

Por tanto cabe esperar de la estética así entendida el esbozo de una ética que rebase ampliamente los dominios del arte. Toda sociedad funciona y se mantiene por un terrorismo que presenta sus instituciones, sus costumbres, sus valores, como únicos o superiores, necesarios o inmutables, que define la vida mediante reglas, fuera de las cuales no hay más que caos y vacío. No obstante, la irreamplazable lección de la creación artística consiste en mostrar que en todo momento fue posible que surgiera, a pesar de las diversas presiones tendentes a mantener el orden establecido, algo inédito y sin embargo viable (...). Sucede que el conocimiento de la creación artística nos reclama con todas sus fuerzas, y esa referencia no es una simple analogía, pues concierne, si sabemos asimilarla, al hombre entero" (1).

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

a) Antiautoritarismo.

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

"La fe revolucionaria anarquista hace que se apoyen los puntos de vista sobre la evolución del arte en la existencia de una sociedad antiautoritaria, condenando todo canon, tanto estético como ideológico, como político, para encasillar el arte. Se pretende una renovación de la vida estética de la humanidad, partiendo precisamente de un enfoque pluralista del arte. La centralización, manifestada en el poder social, político o estético, es destructora y anticreativa, pues erige como valor fundamental la uniformidad" (2).

Las últimas palabras nos sirven para identificar a uno de los mayores enemigos de la creación y la libertad: el Estado centralizado moderno y, por extensión, todas las instituciones políticas que son quienes en mayor grado han contribuido a destruir cuanto de creativo hay en el ser humano. Uno de los que expresa de forma más radical su enfrentamiento con el poder estatal es R. Rocker, para quien la cultura está por encima de las nacionalidades y se engrandece a través del contacto entre los diversos pueblos y razas; ahí reside su

fuerza, en que legisladores y gobernantes no pueden hacer nada contra su universalidad, ni contra la permanencia de sus conquistas y, por el contrario, las realizadas bajo cualquier forma de dominación política acaban desapareciendo. En este sentido la cultura es, esencialmente, revolucionaria.

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

"Los Estados no crean ninguna cultura, en cambio sucumben a menudo a formas superiores de cultura. Poder y cultura, en el más profundo sentido, son contradicciones insuperables; la fuerza de la una va siempre mano a mano con la debilidad de la otra. Un poderoso aparato de Estado es el mayor obstáculo a todo desenvolvimiento cultural. Allí donde mueren los Estados o es restringido a un mínimo su poder, es donde mejor prospera la cultura" (3).

No es bastante con cuestionar la autoridad del aparato político y las formas burocráti

cas del poder, los anarquistas también condenan cualquier intento de marcar pautas a la creación desde el interior del propio quehacer artístico -bien sea a título individual o a través de un colectivo-, es decir, están contra la tiranía de aquellos artistas que pretenden orientar el camino a seguir por otros. Ya a partir de 1783, cuando W. Godwin se pregunta si la obra de arte no será, lo mismo que el Estado o la propiedad privada, una manifestación del dominio de unos cuantos privilegiados, está abriendo paso al desarrollo de una estética anarquista. Godwin, al igual que sus sucesores (Proudhon, Bakunin, Tolstoi) teme al "gran arte" porque constituye un peligro para la libre creatividad del hombre, de modo que su obra refleja "la obsesión de un arte dominador que impone su verdad o su falsedad... y el presentimiento de un arte nuevo" (4). Godwin lleva tan lejos su defensa de la individualidad creadora, que las manifestaciones artísticas de tipo colectivo (conciertos, teatros) le parecen deleznable, soñando incluso con su desaparición; el carácter repetitivo de la labor del intérprete representa la negación de la propia espontaneidad y de la imaginación; el teatro, además, supone "una absurda y malsana cooperación", ya que frena las propias dotes creadoras, en lugar de fomentar su desenvolvimiento:

"Podemos realmente pensar que llegará el día en que los intérpretes dejarán simplemente de ejecutar composiciones ajenas... Toda repetición sistemática de

las ideas de otros hombres, se nos antoja una añagaza en la que quedan retenidas por largo tiempo las operaciones de nuestra propia mente" (5).

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

El antiautoritarismo subyacente a estos planteamientos, toma a veces otra dirección y pone en entredicho la cualificación o la legitimidad que asiste a los receptores de las obras para erigirse en poseedores de la "verdad" artística. Esta cuestión dará lugar a fricciones entre teóricos y artistas, al entrar en contradicción con otro de los postulados de la estética libertaria: la necesidad de un arte popular. Sin embargo, quienes se niegan a someterse al dictado de las masas en este terreno -como sucede con O. Wilde- defendiendo su independencia contra viento y marea, están convencidos de que éste es el mejor camino para el arte y para la propia sociedad. En su opinión, el ámbito artístico sería la única parcela de la vida en la que el hombre actúa con libertad, es decir, en la que puede desarrollar íntegramente su personalidad, su capacidad de invención; no tratemos pues de acabar con ella, sino todo lo contrario, ampliemos los límites de este islote excepcional hasta el infinito. O. Wilde también se rebela contra la intromisión de los que detentan el

poder pero todavía le parecen más peligrosas las pretensiones "populistas"; lo que debe intentar el público es ponerse a la altura del artista, y esto se hace más urgente en artes como el teatro o la novela, que son accesibles a un gran número de personas.

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

(...)

... el arte no debe intentar nunca ser popular. El público es quien debe intentar hacerse artista (...). El público se complace en insultar a los poetas por su individualismo, pero una vez que los ha insultado, los deja en paz. Cuando se trata de la novela y del teatro, géneros por los que el público se interesa, los resultados del ejercicio de la dictadura popular han sido absolutamente ridículos" (6).

Los argumentos de este autor -que algunos de sus críticos parecen haber leído muy superficialmente- constituyen a nuestro entender una de las exposiciones más lúcidas de lo que podríamos denominar -permitásenos la licencia- individualismo "solidario", y ello por varias razones: en primer lugar, porque a diferencia de otros individualistas, proclama la necesidad

del socialismo: sólo con el triunfo de éste último, será posible que todos nos dediquemos a disfrutar de la belleza de las obras de arte y del mundo que nos rodea, lo cual, en las condiciones sociales de su tiempo, sólo está al alcance de unos cuantos; y, en segundo lugar, por que se atreve a enfrentarse con las corrientes socialistas del momento -fines del siglo XIX- que consideran al pueblo auténtico impulsor de los cambios que se han de producir. Pues bien, para Wilde, dadas las circunstancias existentes, dicho pueblo es un verdadero estorbo y no comprende que se exija al artista lo que no se pide al científico o al filósofo -que no altere lo establecido- cuando precisamente uno de los motores del arte es la imaginación y la incorporación de nuevos temas y estilos. La actitud reaccionaria del público ante cualquier novedad procede de su falta de educación y sensibilidad, y realmente el mal arranca de la sociedad misma, sobre todo, "de ese ser monstruoso e ignorante que se llama Opinión Pública", pues es evidente que el público puede mejorar y hacerse refinado, pero la Opinión Pública "es siempre imbecil" (7).

La amenaza del autoritarismo no queda conjurada con negarse a aceptar imposiciones políticas, artísticas o populares. Existe otro riesgo -mucho más sutil- al que es preciso hacer frente, y del que ni siquiera los anarquistas permanecen a salvo: la ciencia y, en especial, los que se erigen en sus administradores -con

vertidos en nueva casta sacerdotal- que han hecho de aquélla otra forma de esclavitud tanto o más nefasta que la creencia en Dios o la admisión del Estado. Bakunin es el que advierte este hecho, y su oposición visceral a cualquier tipo de autoridad, le conduce a rechazar la ola de "cientifismo" que invade su época. El, que había situado arte y ciencia, conjuntamente en el tercer grado de la felicidad humana (precedidos por "primero morir luchando por la libertad" y "segundo, amor y amistad"), se revuelve contra esa ciencia que ha pasado de intentar liberar al hombre a convertirse en auténtica "teología" de la edad moderna. En esa tendencia percibe la aparición de una aristocracia de nuevo cuño -la de los sabios- "que quieren ejercer sobre el pueblo un nuevo despotismo tan feroz como estéril", y antes que dejarse gobernar por ellos, sería preferible vivir sin ciencia.

"El gobierno de la ciencia y de los hombres de ciencia, aunque se llamen positivistas, discípulos de Comte o discípulos de la escuela doctrinaria del comunismo alemán, no puede ser sino impotente, ridículo, inhumano y cruel (...). Se puede decir de los hombres de ciencia, lo que he dicho de los teólogos y de los metafísicos: no tiene sentido mi corazón para los hombres individuales y vivientes" (8).

Recogemos estas ideas de Bakunin que propone "la rebelión de la vida contra la ciencia, o más bien contra el gobierno de la ciencia" porque le sirve para establecer un paralelismo con el arte, -mucho más cerca de la vida-, pe

se a su carácter general también; la ciencia no puede sustraerse a la abstracción, el arte sí que lo consigue mediante la utilización de subterfugios perfectamente lícitos, sin pretender en ningún momento dirigir nuestras vidas y en ese sentido, aventaja a aquélla.

"La ciencia no puede salir de la esfera de las abstracciones. Bajo este aspecto es infinitamente inferior al arte, el cual tampoco tiene propiamente que ver más que con los tipos generales y las situaciones generales, pero que por un artificio que le es propio, sabe encerrar en formas que aunque no sean vivas, en el sentido de vida real, no provocan menos en nuestra imaginación el sentimiento o el recuerdo de esa vida; individualiza en cierto modo los tipos y las situaciones que concibe y, por esas individualidades (...) que tiene el poder de crear, nos recuerda las individualidades vivientes, reales, que aparecen y desaparecen ante nuestros ojos. El arte es pues, en cierto modo, la vuelta de la abstracción a la vida. La ciencia es, al contrario, la inmolación perpetua de la vida fugitiva, pasajera, pero real, sobre el altar de las abstracciones eternas" (9).

Para Tolstoi, la conexión entre arte y ciencia es esencial y aunque ésta se mueva en el campo del conocimiento, le asigna como misión específica, investigar aquellos dominios que posibiliten la existencia de una sociedad más justa, es decir, le exige igualmente un carácter "utilitario". En el último capítulo de ¿Qué es el arte? (1898), expondrá a modo de conclusión:

"... espero que mi pensamiento fundamental acerca de la falsa dirección que el arte de nuestra sociedad ha tomado y es está siguiendo, sobre las razones de estó y el destino real del arte, sea correcto, y por lo tanto que mi obra no sea inútil. Pero para (...) que el arte abandone realmente su falso camino (...) es necesario que otra actividad humana igualmente importante -la ciencia- sobre la que descansa el arte en dependencia íntima, abandone también el falso camino que, como el arte está siguiendo" (10).

También condena la prepotencia de los científicos y su cacareada imparcialidad porque -lo mismo que los artistas- pertenecen a las clases superiores o están a su servicio y sus estudios van dirigidos a tratar de justificar el orden de cosas existente, con el fin de mantener sus privilegios, de modo que, para fundamentar la arbitraria selección de sus investigaciones, se ha ideado una teoría de la "ciencia por amor a la ciencia" muy similar a la del "arte por el arte". Su reticencia alcanza al mal uso que se hacía ya entonces de los avances tecnológicos -en función de los intereses de una minoría- que los maneja con fines no altruistas precisamente.

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

la que barrenamos las montañas para excavar túneles, la utilizamos para las guerras" (11).

Tolstoi deseará que aunque sólo fuera la décima parte de lo gastado en otros menesteres, se dedicara a combatir las enfermedades que asolaban a la humanidad, la miseria, el militarismo y todas las doctrinas "pseudocientíficas" empeñadas en mantener el statu quo. El problema más grave radica en que los sentimientos transmitidos por el arte crecen sobre las bases proporcionadas por la ciencia; ahora bien, si la última sigue un camino equivocado ¿qué sustento puede ofrecer al arte?. Este, para ser auténtico sólo cuenta con dos posibilidades: independizarse de la ciencia o partir de una ciencia no reconocida oficialmente, a no ser que la falsedad de la "ciencia por la ciencia" sea demostrada por los propios científicos y los conocimientos que poseemos pasen a un segundo plano, estudiándose en la medida en que contribuyan a la liberación de los seres humanos de cualquier tipo de engaños (religiosos, políticos y sociales) o sirvan para promover el bienestar de todos los hombres y no de una sola clase. Tolstoi piensa que la tarea que aguarda al arte es enorme:

"ayudado por la ciencia, guiado por la religión, esa cooperación pacífica del hombre que ahora es mantenida por medios externos -juzgados, policía, instituciones caritativas- (...) deberá obtenerse por medio de la actividad libre y alegre del hombre. El arte debería ha

cer que la violencia se dejase de lado" (12).

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

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

Su convicción de que existe una relación directa entre el fortalecimiento del poder y la conversión del arte en algo minoritario, les hace volver los ojos a épocas anteriores, cuyas formas de organización social prefijan, de algún modo, la sociedad libertaria. Ciertamente, podemos observar que se trata de una visión hasta cierto punto "idealizada", pero, en definitiva, lo que les atrae del pasado es la autonomía de que gozaba cada comunidad, cuyas obras y estilos eran producto de una commovisión determinada -no individual, sino sustentada por toda la colectividad-, ya fueran las pirámides egipcias, los templos griegos o las catedrales medievales; precisamente estas últimas se convierten en símbolos de esa añoranza -teñida a veces de visos reaccionarios- por un arte que era la creación del pueblo entero. La forma estilísticas que les subyuga es el gótico medieval y en ello coinciden Kropotkin, Tolstoi, Rocker, es decir, la mayoría de los anarquistas; la catedral de la Edad Media es para ellos algo más que un lugar de culto, es la representación de una sociedad plural, entre cuyos miembros se establece una cooperación armoniosa, al funcionar solidariamente:

"... no es posible formarse idea clara y distinta de la arquitectura gótica, sin ahondar en las formas especiales de

sociedad medioeval (...) con sus innumerales asociaciones, ... gremios, comunidades, ... no conoció el centralismo y, según su carácter fue federalista, la catedral gótica no es una construcción central, sino una construcción articulada, en la que cada parte respira su propia vida y a pesar de esto está unida orgánicamente al todo" (13).

A partir del Renacimiento, en que se consagra la división del arte entre un arte elitista -reservado a círculos muy restringidos- y un arte popular -que se desprecia, cuando no se ignora- el artista empieza a ser considerado individualmente y esto, contra lo que se podría esperar, acarrea consecuencias totalmente negativas. Ciertamente que los artistas de esta época no carecen de talento, "pero no sirviendo ya ni a un principio ni a una institución, no obedeciendo más que a la fantasía, mejor dicho a la hipocresía de una sociedad sin religión y sin moral, convertidos en simples falsificadores, se apresurarán a rehacer un emperio al que ya no entristecen los malos humores y las cosas enfermizas de la Edad Media" (14). Y sin embargo "lo gótico ha nacido, como lo helénico, de una necesidad de las almas, ha sido el producto de una fuerza de colectividad social" (15).

Esta nostalgia por modos de vida menos complejos y más humanos por tanto -cuyo arte no se diferenciaba realmente de la artesanía- es compartida por otras corrientes sociológicas del arte -por ejemplo, Ruskin y Morris- que mantienen junto a anarquistas y marxistas una

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

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

cooperación armoniosa de la inteligencia libre alcanzó el punto más alto que haya logrado jamás y es el único entre todos los artes que puede pretender llamarse libre" (16).

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

Las ideas de Morris respecto a las artes ofrecen bastantes similitudes con una de las figuras clave del anarquismo, Kropotkin, que vivió largo tiempo en Inglaterra y representa la tendencia más equilibrada entre las diferentes corrientes del pensamiento ácrata, tratando de reconciliar las tesis individualista y colectivista. El "príncipe del anarquismo" -tal vez el teórico de más altura intelectual de este movimiento- también se deja deslumbrar por la grandeza del arte medieval y, en particular, por la arquitectura, "arte social por excelencia", creación del pueblo que brota de una "concepción de fraternidad y de unidad engendrada por la ciudad"; asimismo el escultor griego, cuando cincelaba el mármol, las emociones que trataba de expresar eran las suyas, pero también las de la comunidad a la que pertenecía. En consecuencia, su valoración no puede ser más entusiasta:

"En el seno de la sociedad feudal se producía un gran movimiento libertario. Las poblaciones (...) fundaron las ciudades que durante tres o cuatro siglos sirvieron de refugio al trabajo libre, a las artes, a las ciencias, a las ideas, y sirvieron de base a esta civilización que hoy glorificamos.

(...)

¿Llegaban casualmente a un acuerdo? La contestación la encontramos en sus obras que no podemos menos que admirar. Todo cuanto ha llegado de hermoso hasta nosotros del final de la Edad Media, es obra de esas ciudades. Las catedrales, esos monumentos gigantescos de piedra labrada, nos cuentan la historia y las aspiraciones de esas comunidades civiles; son obra de esas corporaciones trabajadoras, inspiradas por la piedad, el amor al arte y a su ciudad" (17).

Y abunda en las causas mencionadas por W. Morris que provocaron la desaparición de aquellas ciudades libres -el comercio, el ascenso de la burguesía- por lo que al ahondarse la división entre ricos y pobres, "la lucha de clases hizo su aparición y con ella el Estado en la comunidad" (18). Dicha situación no se prolongará indefinidamente gracias al triunfo de la anarquía -que, retomando su origen griego, significa ausencia de todo poder y no desorden en la sociedad futura. Ya existen federaciones -cuyo funcionamiento nos remite a las falanges fourieristas pero de estructuras más abiertas-basadas en la cooperación espontánea y voluntaria de todos sus miembros, como sucedía en el medioevo. Dichas asociaciones, surgidas en ca-

si todas las ramas de la actividad humana -ciencia, arte, industria- nos hablan de la armonía del porvenir, una vez destruido el orden actual, mediante la participación activa de todos los revolucionarios, porque Kropotkin tiene muy claro que "las libertades no se dan, se toman" (19).

Marx, por su parte, no consiguió sustraerse a la seducción de la cultura helénica, aunque no postule una vuelta a lo "conocido", ya que su teoría estética relaciona el arte con la actividad y necesidades del hombre concreto, que son distintas según las épocas y sociedades. Por ello, el arte griego -aun cuando ha conseguido sobrevivir a su tiempo por su capacidad de provocar experiencias estéticas posteriormente- sólo pudo nacer en el momento en que lo hizo, asumiendo que, de alguna manera, también era un producto colectivo.

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

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

La fascinación que su arte ejerce sobre nosotros no está en contradicción con el estado social poco o nada evolucionado en que maduró. Es más bien su

resultado, indisolublemente ligado con el hecho de que las inmaduras condiciones sociales en que surgió y de las que únicamente pudo surgir, no pueden volver a darse" (20).

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

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

"Los artistas, gentes de letras, a los que se unen algunos devotos y filósofos, forman una casta aparte, casta indisciplinada y servil, corrompida, corruptora, que, sin agitarse mucho, obrando con lentitud, ha hecho en todas las épocas mucho mal y poco bien. Son adoradores de la forma, idealistas en todo" (21).

La repulsa manifiesta del arte por el arte, apunta otro de los ejes básicos sobre los que se asienta la reflexión estética de estos pensadores: el contenido de la obra, que debe tener siempre en cuenta los valores morales, no únicamente los formales. Por ello no es de extrañar que Proudhon aplauda la decisión platónica de expulsar a poetas y artistas de la república; él no tiene intención de ir tan lejos, pero si "pido que se les ponga fuera de

la sociedad, sino fuera del gobierno" pues el problema principal es que dicha sociedad se deja conducir por esos hombres vanidosos que "forman una clase aparte, imperiosa por el ideal pero inferior en cuanto a la razón y a la moralidad". Y a pesar de que "tienen grandes pretensiones al genio, a la gloria", "jamás han sabido encontrar por sí mismos su camino, son las revoluciones las que se lo enseñan" (22).

Los sucesivos consejos que Proudhon va desgranando, aparentemente entran en conflicto con la máxima anarquista de "libertad por encima de todo", aunque haga uso de un cierto relativismo cuando, en esa especie de sermón laico que, en definitiva, está echando a los artistas, les pide -más bien les exige- que sintonicen con la realidad social, que su sensibilidad se impregne de las vivencias e ideas de sus contemporáneos: "Nuestra época, rica en policía, pero vacía de principios y de costumbres, tranquila en la superficie, es en el fondo revolucionaria. Es preciso que el arte lo sea también". Al mismo tiempo, con ese optimismo impenitente que caracteriza a los libertarios -convencidos de que sus ideales van a triunfar- cree en una renovación del arte. "El futuro se presenta espléndido ante nosotros" exclama, porque "Algún día las maravillas predichas por Fourier se verán realizadas" y los artistas ya no podrán vivir al margen, como hacían antes en que "parecían ser de una especie distinta al común de

los mortales":

"Todo eso ha terminado ya. Un artista se rá en adelante, un ciudadano, un hombre como cualquier otro, seguirá las mismas reglas, obedecerá los mismos principios (...). Juzgado por hombres que no serán de su profesión, no dejará por ello de ser juzgado por sus iguales; (...) el artista deberá ser ante todo un hombre honesto, cuanto más calidad de artista tenga" (23).

Tolstoi por su parte no sólo exige al artista que esté a la altura de las más elevadas concepciones religiosas y morales de su tiempo sino que sea sincero y su obra responda a la necesidad de una satisfacción íntima, no a motivos espúreos (crematísticos o de vanidad personal); además, debe ser un hombre moralmente iluminado y no vivir de manera egoísta sino compartir la vida común de la humanidad. A lo largo de su obra nos encontramos con un pensamiento esencial, que domina por entero el resto de sus reflexiones: existe un arte falso, elitista, burgués y un arte verdadero, popular, comprensible -que satisface los requisitos de "fraternidad universal"- . Una de las causas fundamentales para la aparición de "falsificaciones" es precisamente la "profesionalización", el hecho de que el artista reciba una remuneración por su trabajo: al verse obligado a vivir de su arte, la sinceridad pierde fuerza y tiende a desaparecer.

"... el arte no es un oficio, sino la transmisión del sentimiento que el artista ha experimentado (...) asegurar

el artista la satisfacción de todas sus necesidades materiales es dañar su capacidad artística, pues librándole de las condiciones de la lucha contra la naturaleza por la conservación de la propia vida y la de los otros, se le priva de conocer los sentimientos más importantes y naturales de los hombres" (24).

En el futuro, el artista profesional, lo mismo que la enseñanza artística especializada y la crítica -que constituyen motivo más que suficiente para haber degradado el arte- desaparecerán; la praxis creativa será imprescindible para todos los seres humanos, dedicados a ella, siempre que sientan necesidad de hacerlo y "el artista del futuro vivirá la vida común de los hombres, ganando el pan con un oficio cualquiera". En este sentido se muestra coherente con sus ideas respecto a la sociedad, en las que se declara contrario a la división del trabajo manual e intelectual, enlazando así con Grave o Kropotkin que desearían someter al artista al trabajo manual obligatorio.

Los postulados de los anarquistas en el terreno artístico son -como tantas veces se ha dicho- inseparables de sus concepciones sociales y, por tanto, de la consecución de una sociedad igualitaria: en la medida en que contribuya a lograrlo, más "útil" será el arte. En esa sociedad sin clases (los ácratas dirían sin opresores ni oprimidos) -desaparecida la distinción entre trabajadores manuales e intelectuales-, lo bello y lo funcional volverán a estar unidos; pero "casualmente", el sistema

capitalista, con su progreso indiscriminado y consumista, tiende a ahondar tales diferencias: cuanto más avanza la técnica, mayor deshumanización en el trabajo y, en consecuencia, menores posibilidades para desarrollar una tarea creativa. Sus críticas se dirigen, pues, no al progreso en sí mismo, sino a sus concretas manifestaciones que ahogan la fantasía y la imaginación en la mayoría de los hombres, sometidos como están a realizar un trabajo mecánico y repetitivo.

Veamos ahora la opinión que les merece lo sucedido a partir del Renacimiento. La común animadversión que sienten los anarquistas por el arte posterior a la Edad Media -y, en especial, por el de su tiempo- es coherente con su visión holística de la sociedad. El arte forma parte orgánica del todo social, participa de sus crisis y progresos, aunque exponen su funcionamiento de una manera algo esquemática: se está viviendo una fase de decadencia y el arte no puede ser más que "decadente", en el peor sentido del término. Kropotkin, por ejemplo, piensa que el arte contemporáneo, monopolizado por una clase -la burguesía- que ya había cumplido su papel histórico, debe volver a formar parte de la vida de la gente y reflejar las ideas que estaban germinando en la sociedad. No pretende -como deseará Tolstoi- eliminar de un plumazo las manifestaciones artísticas "burguesas", y pese a compartir su idea de que el arte es un lujo. "es precisamente esta clase de lujo

la única que daba sabor a la vida. Si la sociedad del futuro se preocupara solamente de satisfacer las necesidades materiales de los hombres sin darles descanso y enseñarles a usarlo, él advertía que sería un paraíso verdaderamente ín sulso" (25).

Tolstoi -que representa la postura más extrema en lo que se refiere al rechazo de un arte que no sea popular- manifiesta de manera tajante su oposición al arte y a los artistas reconocidos universalmente, cuyas obras no interesan a la gente sencilla, porque es un arte falso, producto de una clase depravada y satisfecha de sí misma, sin ningún deseo de cambiar ese estado de cosas. Los "escogidos" temen hacer extensivo el arte al pueblo, conscientes de que ello podría subvertir el orden social: el saber -y el arte es una forma de conocimiento- nos hace libres o nos induce a poner los medios para serlo, actitud muy peligrosa desde el punto de vista de los que ostentan el poder y el patrimonio de la cultura.

Cuando apareció ¿Qué es el arte?, donde arremete sin piedad contra los autores celebrados por la crítica y las clases elevadas de la sociedad, la reacción fue casi unánime, tildándole de renegado, iconoclasta, enemigo del pensamiento libre... Y en honor a la verdad, hay que decir que todo este revuelo no le disgustaba: si sus juicios causaban tanta irritación es que había dado en el clavo. Su posición con

vierte en tabula rasa la identificación -común a los estetas anteriores- del arte con la belleza o el placer que nos procuran las obras. Considera que el arte es un medio de fraternidad entre los hombres, condición que, desde su punto de vista, no cumplen en literatura ni los clásicos griegos (Sófocles, Eurípides, Esquilo...) ni Dante, Milton o Shakespeare, y mucho menos sus contemporáneos: Ibsen, Mallarmé, Verlaine, Baudelaire o él mismo: también se ha bía equivocado con Guerra y Paz o Ana Karenina que pasan a formar parte de esa literatura pervertida con la que no está ya de acuerdo. Las demás artes no corren mejor suerte y son repudiadas en pintura "todo lo de Rafael y Miguel Angel, incluyendo su absurdo "Juicio Final"; (...) en música Wagner, Listz, Berlioz, Brahms, Shauss, etc., y toda la inmensa masa de imitadores que han surgido en nuestros días" (26).

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

miento de los problemas de la vida cotidiana y el énfasis que ponen en el individuo:

"La literatura creada por esta escuela fue el verdadero reino de los espectros y de los fantasmas. No soportaba la luz del día, pues el claroscuro era el único elemento en que podían vivir. No soportaba tampoco el contacto brutal de las masas; era la literatura de las almas tiernas, delicadas, (...) y que vivían como a su pesar sobre la tierra. Tenía horror y desprecio a la política, a las cuestiones del día, pero cuando hablaba por azar de ellas, se mostraba francamente reaccionaria, (...). En medio de las nubes en que vivía, no podía distinguir más que dos puntos reales: el desenvolvimiento rápido del materialismo burgués y el desencadenamiento desenfrenado de las vanidades individuales" (27).

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

Pese al igualitarismo de las doctrinas bakunianas y su consideración del arte -al igual que otros teóricos radicales- como parte orgánica del todo social, en su admiración incondicional por Beethoven (comparable con la que sentía Marx por Balzac) existe un reconocimiento tácito del "genio" e incluso de la obra maestra, tal como atestiguan las anécdotas relativas a la Novena Sinfonía. Referiremos una

de ellas por lo significativa que resulta. Esta obra le apasiona hasta tal punto que en cierta ocasión -mientras era buscado por la policía- asiste a un concierto en el que la orquesta de la Opera Real de Dresde interpreta dicha sinfonía bajo la dirección de Wagner. Cuando acabó el concierto, se subió al podio -olvidándose del peligro que tal gesto representaba para su persona- y gritó: "si toda la música estuviera condenada a desaparecer en la conflagración universal", ellos, Wagner y él mismo, "deberían salvar esta sinfonía", aun a riesgo de su vida, si fuera preciso (28). El amor por esta obra le acompañará permanentemente, "todo pasará y el mundo perecerá, pero la Novena Sinfonía sobrevivirá", manifestaba poco antes de su muerte.

Proudhon tampoco se queda atrás en sus críticas a los románticos, tachándoles de "anacrónicos", bien por escoger sus temas del pasado o bien por inspirarse en su propia fantasía. La ruptura que supuso el Renacimiento produjo cambios negativos que se constatan en el interior del propio arte de tal modo que sus contemporáneos se dedican a copiar las formas artísticas de períodos anteriores. Acusa a los pintores de su tiempo de "carecer del gusto por la verdad, de sentido social y de sentimiento moral", también ellos han traicionado la función social del arte, pero las causas de esta decadencia -al menos en Francia- no tienen nada que ver con una disminución del sentimiento estético a

nivel general, ni con la falta de creadores, si no que se deben

"... en primer lugar a la irracionalidad general de las obras de arte; en segundo lugar, a que los artistas modernos, al continuar trabajando según el idealismo antiguo, sin estar armonizados con su sentimiento, han perdido además la potencia de colectividad que elevó tan alto a los anteriores talentos, y, finalmente, el progreso comparativo de la ciencia, de la legislación, de la filosofía y de la industria, que, al tomar la delantera, parecen aplastar al arte con sus recientes éxitos y quitarle su razón de ser" (29).

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

"... son en nosotros las dos fuentes de

lo ideal, es decir, de la facultad que tenemos de considerar las cosas según su ley, (...) y que un arte que se declarase independiente de la ciencia y de la moral iría contra su propio principio: sería una contradicción.

(...)

Contra esa degradante teoría del arte por el arte es contra la que Courbet y, con él, toda la escuela llamada hasta ahora realista se levantan altivamente y protestan con energía. No, (...) no es verdad que la única finalidad del arte sea el placer, pues el placer no es una finalidad; no es verdad que no tenga otra finalidad que él mismo, pues todo se sostiene, todo se encadena, todo es solidario, todo tiene una finalidad en la humanidad y en la naturaleza" (30).

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

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

Los teóricos del anarquismo se pronuncian por un arte espontáneo, en el que tiene más importancia el acto creador que la propia obra -invitando a todos a participar en dicha experiencia- puesto que parten de la suposición de que el potencial creativo existe en cualquier ser humano. En definitiva, no se trata de un goce pasivo o de adoptar una actitud meramente contemplativa -que vendría a ser lo mismo- sino de la colaboración conjunta en la realización de las obras, de ahí que exista un cierto paralelismo con sus proyectos de cambio social: no se puede dejar en manos de unos cuantos la tarea revolucionaria, ni tampoco la transformación del arte: ambas han de nacer de la cooperación entre los individuos. Desde esta perspectiva es lógico que la distinción creador/receptor tienda a suprimirse, lo cual conducirá, en consecuencia, al rechazo del "genio", siempre que esto signifique que estamos hablando de un ser especial al que todo estará permitido, ya que un comportamiento asocial es inconcebible, independientemente de su procedencia.

Proudhon reivindica la existencia de una facultad estética en todos los hombres, y considera -tal como hacían los filósofos griegos- que el artista no está capacitado para juzgar sus obras; a pesar de reconocer la posibilidad de equivocarse -y también que sus lecturas

relativas al arte son más bien escasas- "no habiendo ni siquiera leído lo que han escrito... los Winckelmann, los Lessing, los Goethe", estos inconvenientes carecen de importancia, ya que así se sitúa al mismo nivel que el pueblo llano, el que otorga carta blanca a la hora de enfrentarse con los objetos artísticos:

"Pertenezco, es cierto, a esa innumerable multitud que no sabe nada de arte, sobre su ejecución y sus secretos; ... pero cuyo sufragio es el único en definitiva que ambicionan los artistas; para ella únicamente el arte se ingenia y crea. Esta multitud tiene derecho a declarar lo que rechaza o prefiere, a manifestar sus gustos, o imponer su voluntad a los artistas, sin que nadie, jefe de Estado o experto, pueda hablar por ella y considerarse su intérprete" (31).

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

Ciertamente, hay momentos en que incita a que nos preguntemos cómo se atreve a plantear la cuestión en términos tan absolutos,

cuando admite carecer de intuición estética y sentido del gusto para reconocer la belleza de un objeto -artístico o natural- pero él mismo responde a las posibles objeciones: utiliza la reflexión y el análisis para captar lo bello y, además, no pretende sentar cátedra, sólo quiere que perdamos el temor a opinar, que no dejemos el asunto en manos de los especialistas y entremos en el debate, valiéndonos de la razón y la educación progresiva. La facultad estética es propia de nuestra especie y todo ello le conduce a ampliar los dominios del arte, más allá de lo que cualquier teoría "ortodoxa" podría admitir:

"La niña que se hace una corona de acianos, la mujer que se confecciona un collar de conchas...el guerrero que para presentar un aspecto más terrible, se envuelve en una piel de oso o de león son artistas.

(...)

Llamo, pues estética la facultad propia del hombre de percibir o describir lo bello y lo feo, lo agradable y lo faltoso de gracia, lo sublime y lo trivial, en su persona y en las cosas, y de hacer de esta percepción un nuevo medio de goce, un refinamiento de la voluptuosidad" (32).

Los postulados proudhonianos -partidarios de un arte popular que rebase los límites establecidos habitualmente para sancionar una obra como "artística"- encuentran un gran eco en L. Tolstoi, el cual también apuesta por el pueblo y sus creaciones, inmersas en la vida cotidiana,

cuando se refiere al arte del futuro. En realidad, éste es un camino que no debió abandonarse nunca, tal como sucedió a partir del Renacimiento en el que -consumada la escisión entre arte popular y arte elitista- pasa este último a ostentar la exclusiva en la consideración de estas y aficionados. Sin embargo, y pese a previsibles reticencias, apunta con palabras muy semejantes a las de Proudhon:

"La verdad es que el arte del porvenir abrazará mayor extensión que el actual (...). En nuestro arte sólo se consideran dignos de ser expresados los sentimientos de una categoría determinada de hombres y aún de modo muy refinado y oscuro para la mayoría. Se cree bochornoso aprovechar el inmenso dominio de lo popular e infantil: proverbios, canciones, juegos, imitaciones, etc. No será así en el porvenir. El artista comprenderá que producir una fábula, con tal que divierta, o una canción, o una farsa, con tal que distraiga, o una pintura, con tal que guste a millares de gentes, es más importante que componer una novela, un drama o un cuadro que durante algún tiempo divertirán a corto número de ricos y serán olvidados después. El dominio del arte de los sentimientos sencillos es inmenso y puede decirse que no ha sido explorado aún" (33).

Dado el carácter fragmentario y asistemático de la mayoría de las aportaciones anarquistas en el terreno de la Estética, no es frecuente hallar en sus obras una definición exhaustiva de obra de arte, a excepción de Proudhon y Tolstoi -los únicos que intentaron distinguir una serie de niveles en la estructura del objeto- y puede decirse que ponen a nuestra disposición una teoría estética más o menos completa. Por otra parte, aún reconociendo la importancia de la obra en el sentido material, se comprenderá -por lo analizado hasta el momento- que su interés fundamental se centra en la experiencia estética que el objeto desencadena, vinculada a la posibilidad de actuar cocrativamente por parte del receptor, razón por la cual no sólo establecen la indisolubilidad de los diferentes estratos, sino la unidad entre todos los implicados en el proceso, de cuyo "diálogo" depende en última instancia el valor del hecho artístico en general.

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

1) En primer lugar es necesario cierto sentimiento "una vibración o resonancia del alma" que nos hace reaccionar frente a la belleza o frente a su ausencia. Esta facultad de sentir

es el principio o la causa primera del arte y la potencia de invención del artista estriba precisamente en la capacidad que manifiesta para trasladar sus sentimientos a los demás. Nos encontramos pues ante una teoría que resalta la vertiente comunicativa del arte.

2) Ese sentimiento recibe su estímulo del amor propio o estimación por sí mismo: si el primero es el germen del arte, este último lo potencia y desarrolla, porque lo bello, que tiene una existencia objetiva, no puede darse a la conciencia si el sujeto -artista o receptor- es incapaz de verlo.

3) Y, finalmente, de la combinación de los anteriores nace la facultad de imitación: aunque no es indispensable, ocupando más bien un lugar secundario, desempeña un gran papel, ya que "reproducir, (...) un objeto que agrada, es gozarlo de nuevo, es suplirlo en su ausencia y en su pérdida, es a menudo embellecerlo aún más" (34).

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

"Lo mismo que se puede ser un hábil versificador sin ser poeta, igualmente se puede encontrar en un individuo una gran aptitud de imitación o de reproducción, sin que a este individuo se le pueda llamar artista. Allí donde falta el alma,



la sensibilidad, no hay arte en absoluto, no hay más que oficio" (35).

Una vez aceptada la premisa de que la facultad estética existe en todo ser humano, pero haciendo hincapié en el papel auxiliar que ésta cumple (llega a afirmar tranquilamente que "es una facultad más femenina que viril, predestinada a la obediencia": sin comentarios), deduce que la misma ha de tener un objetivo, el cual no puede ser otro que "lo que todo el mundo llama el ideal". Entonces ¿qué significa exactamente el término "realismo" aplicado al arte? ¿copiar o representar fielmente la naturaleza? Proudhon no lo cree así, el arte no puede limitarse a ser mimesis de lo natural, ambos -arte y naturaleza- son realistas e idealistas a un tiempo. Y esto es extensible en el dominio artístico, tanto a la pintura como a la escultura o a la poesía, e incluso a la fotografía, "uno de los fenómenos más maravillosos que nos es dado observar en el universo". Los términos realismo e idealismo son inseparables y a pesar de que el ideal no tiene una existencia física -y por tanto no es representable- el artista que merezca el nombre de tal se esforzará por sacar a la luz esa cara oculta de las cosas, pues "el arte no es nada sin el ideal, sólo tiene valor por el ideal; si se limita a una simple imitación, copia o falsificación de la naturaleza, hará mejor en abstenerse" (36).

Este es el modo en que el artista manifestará su habilidad para fundir lo material y lo

espiritual en la obra que formará una unidad integral y conducirá en cierta manera a la superación de la Naturaleza.

"En virtud de lo ideal que los objetos nos revelan, sin que nos sea posible reproducirlo jamás, tenemos la facultad de rectificar, corregir, embellecer, agrandar las cosas; (...) en una palabra de hacer todo lo que hace la naturaleza, la cual (...) sólo da, sin embargo, realizaciones particulares más o menos inexactas e imperfectas. Es, pues, la obra de la naturaleza la que CONTINUA el artista, al producir a su vez imágenes según ciertas ideas suyas, que desea comunicarnos" (37).

Por más apego que los anarquistas muestren hacia el realismo, casi siempre se alejan de los postulados naturalistas, adoptando el criterio proudhoniano que relaciona lo objetivo y lo subjetivo -lo que existe fuera del hombre y le sirve como material- con la expresión que adquiere en la obra tras la actividad instauradora del artista. Insisten, es cierto, en la necesidad de ser realistas porque esta categoría estética está capacitada como ninguna otra para relacionarla con una significación social y humana. Y claro está, el valor artístico de un objeto depende de las "dosis" que contenga de ideal; es inevitable por otro lado, que el asignar al arte un fin tan específico entraña una cierta normatividad, lo cual, no obstante, ofrece algunas ventajas: en primer lugar -como hemos señalado- la obra de arte se convierte en un producto objetivo/subjetivo -parte

de la naturaleza pero se actualiza a través del creador individual y/o colectivo- y, en segundo lugar, el enfoque social predominante en dicha estética, impide la adopción de una técnica es trictamente naturalista. Ello permite al artista deformar la realidad y someterla a todo tipo de interpretaciones porque no olvidemos que su meta final es cambiar el mundo y el hecho artís tico funcionaría como una especie de campo de pruebas -produciendo una nueva realidad- que nos preparará para la tarea de transformar las es tructuras sociales.

Esta es la alternativa que, en efecto, sa tisface a Proudhon, y no la representada por los partidarios de la independencia del arte y del artista que sólo utilizan pretextos -arropa dos bajo declaraciones grandilocuentes como necesidad de libertad, el genio creador, la fanta sía o la inspiración- para eludir la obligación de hacer un arte que cumpla una tarea social y "por no haber deseado una misión altamente moral, práctica y positiva, la escuela del arte por el arte se entregará a otra perfectamente irracional, quimérica e inmoral". La pintura, lo mismo que las demás artes, debe ser la expre sión de la vida humana en su inmensa variedad, representando

"...sus sentimientos, sus pasiones y sus vicios, sus trabajos y sus prejuicios (...) todas sus costumbres buenas o malas, en una palabra sus formas, de acuerdo con sus manifestaciones típicas,

individuales y colectivas, y todo ello en vistas al perfeccionamiento físico, intelectual y moral de la humanidad, de su justificación por sí misma, y finalmente de su glorificación" (38).

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

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

Tales son los principios del arte y de la nueva crítica: principios que declaro comunes a la literatura, a la poesía, a la arquitectura, a la música, a la propia danza, así como a la pintura y a la estatuaria, y que lo gobiernan todo" (39).

Proudhon parte de la existencia efectiva de la representación en el arte, pues le pare-

ce inconcebible que pueda ser de otra manera -"resulta absurdo imaginar un cuadro hecho exclusivamente de colores o exclusivamente de líneas"- seguramente porque no alcanza a explicarse cómo una obra de arte con tales características iba a contribuir al perfeccionamiento de nuestra especie; y al referirse a los medios de que se vale el artista para llevar a cabo dicha representación, distingue entre: la realidad imitable y representable y la imaginación del artista, que le sirve para corregir o acentuar las imperfecciones de la anterior, con lo que la intervención de este último se convierte en decisiva, conjugando en proporciones variables "lo real y lo ideal... según el efecto que se quiere producir". Proudhon insiste en su condición de medios -forman parte de la ejecución no de la finalidad- y llama la atención sobre ello, porque han pasado a tener un fin en sí mismos y la consecuencia más deplorable de este hecho es que la sociedad se aparta del arte, éste ya no forma parte consustancial de la existencia, sólo es un pasatiempo, algo superfluo:

"... ya nadie se ocupa de la idea: se hace en el museo como en el teatro de la Opera, donde se desprecia la letra y el drama, para no escuchar más que los instrumentos y las voces. Se dejan de lado los EFECTOS para ocuparse sólo de los medios. Y por añadidura, todo el mundo se las da de conocedor; en cuanto al fondo, no se conoce en absoluto, por la excelente razón de que en la mezcla, no hay nada que conocer. Se mata al uno, se reclama al otro, y el arte muere en medio de esta cacofonía" (40).

Si las tesis anarquistas reducen al artista a mero vehículo de los ideales y sentimientos del pueblo, si tienden a eliminar la distinción entre creador y receptor y proclaman el carácter colectivo de la actividad artística, es lógico que utilicen criterios de valoración de las obras, basados fundamentalmente en dos aspectos: la facilidad de comprensión de las mismas y su posible eficacia social, subordinando así los valores formales a los de contenido. Tal vez sea éste el punto más débil de la estética libertaria -la atención casi abusiva prestada al mensaje explícito de la obra: este empeño en conseguir que el arte se dirija a todos -ocupando en la mayoría de los casos los valores propiamente artísticos un lugar secundario en la estructura percibida estéticamente- conduce a una praxis que opera en detrimento de la calidad de los objetos artísticos. Sin embargo, tal "debilidad" es asumida con todas sus consecuencias, puesto que entienden el arte como un medio para, y en ese sentido, las obras que aparentemente no alcanzan cotas muy elevadas -desde el punto de vista estrictamente formal- cumplen mejor dicho fin:

"En una palabra, deseo que la obra de arte agrade a mi imaginación, consiento incluso que halague a mis sentidos, (...); pero exijo ante todo que le habla a mi inteligencia y a mi corazón, y que, elevándose todavía más alto, llegue a mi conciencia. Para ello, es preciso que sea la representación y el producto de esa conciencia, que sea su espejo, su in

térprete y, por consiguiente, su excitador.

Mediante esta secreta relación es como una obra de arte, mediocre de concepción y de ejecución, puede excitar hasta el más alto grado el sentimiento estético y, por tanto, todas las facultades de la conciencia, mientras que si falta esta relación, si el alma se ha hecho coriácea, la obra más bella permanece estéril, estéticamente es como si no fuese" (41).

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

También en lo que respecta a esta cuestión, es Tolstoi el máximo exponente de los que desean un arte sometido a la moral, razón por la cual, aunque no desprecie el talento en un artista, exige que su obra refleje la relación del autor con el tema, el argumento -que explicite de qué lado está- y que dicha relación sea "correcta". Esto significa que debe tener conocimiento del bien y del mal y -por encima de to

do- que eso quede patente en la obra. Así pues, la moralidad pasa a convertirse en un valor estético indispensable, posición que sitúa a Tolstoi en las antípodas de quienes entienden que la calidad de un objeto artístico depende únicamente de los valores inherentes al propio objeto. El escritor ruso se percató de que va contracorriente y ya en su Introducción a las obras de Guy de Maupassant (1894) afirmaba que éste último, excepto en contadas ocasiones -y al igual que la mayoría de los artistas contemporáneos- se somete a la teoría de la clase dominante, de acuerdo con la cual,

"... para hacer una obra de arte no sólo es innecesario tener una concepción clara de lo que está bien y lo que está mal, sino que por el contrario el artista debe ignorar completamente todas las cuestiones morales, obteniendo al hacerlo incluso un mérito artístico. De acuerdo con esta teoría el artista puede y debe retratar lo que es bello y por tanto le complace (...) pero cuidarse de lo que sea moral o inmoral, bueno o malo, no es cosa de artistas" (42).

Las características que configuran la estética de Tolstoi, apuntadas a lo largo de este ensayo y otros precedentes, se mantienen y amplían en ¿Qué es el arte? (1898); a medida que se avanza en su lectura, se va perfilando el sustrato de su pensamiento a este respecto: la moralidad, que constituye la clave para distinguir el arte verdadero de sus falsificaciones. La obra ha de ser juzgada, en última instancia, desde esta perspectiva, expresada a través de

dos rasgos fundamentales: la religiosidad de la época en que se desenvuelve el artista y la fraternidad universal, ellas son las únicas que dan sentido tanto a su ética como a su estética. Naturalmente, éste será uno de los puntos más contestados de las reflexiones tolstoianas en torno al arte, pero si atendemos sus explicaciones tal vez comprendamos -sin necesidad de compartirla- la posición de Tolstoi.

Para él, la religión es la ciencia que distingue lo bueno de lo malo, que da sentido a la vida y a todas sus manifestaciones -por tanto también al arte. El objetivo que asigna a este último, es contribuir al progreso de la humanidad y sólo puede lograrlo inspirándose en la conciencia religiosa de su tiempo; siempre fue así, hasta que los hombres empezaron a considerar la religión como un prejuicio que debían abandonar y otorgaron al arte como finalidad, la belleza, con lo cual ya no se dirige a la comunidad sino a una élite celosa de sus privilegios. Tolstoi insiste en que la conciencia religiosa es algo común a todos los hombres, con independencia de la época y sociedad a la que pertenezcan; no se trata de mantener un culto determinado, sino de algo mucho más amplio: en su tiempo dicha conciencia será el reconocimiento de la fraternidad universal, suprimiendo todas las barreras físicas y morales que impiden la unión entre los seres humanos, para lograr la dicha individual y colectiva. Esta misión es la que enco-

mienda al arte: impulsar la transformación social y expresar sentimientos solidarios.

Cuando habla de "conciencia religiosa" más bien hace referencia a la concepción del mundo existente en un momento dado y para él, es el cristianismo el único que puede encauzar ese deseo de contribuir al bien de todos y, consecuentemente, el arte cristiano, el cual "debería ser católico en el sentido original de la palabra, es decir, universal". No obstante, dicho arte, puede entenderse desde dos perspectivas: en un sentido estricto, habría un arte "religioso" que expresa sentimientos dimanados de la conciencia de nuestro parentesco con Dios y con los demás hombres (cita, entre otros, Los miserables de Víctor Hugo, La cabaña del tío Tom, las obras de Dostoiewski...), y en un sentido más amplio, cabe hablar de un arte "universal", accesible a los hombres del mundo entero o, por lo menos, a los de una nación o época (aquí incluye El Quijote, las comedias de Molière, algunas obras de Maupassant o de Gogol), pero todas ellas denotan sentimientos tan particulares que no resistirían la comparación con obras maestras del arte universal de otros tiempos, como, por ejemplo, la Historia de José.

El que acuda a la religión para resolver los problemas del arte parece constreñir -como sucedía también en Proudhon- la libre creatividad del artista, pero no es cierto que Tolstoi pretenda que se limite a transmitir los senti-

mientos que "brotan de sus percepciones religiosas" porque en otro pasaje de ¿Qué es el arte? admite sin reservas:

"Los sentimientos con que el artista contagia a los otros pueden ser muy variados: (...) sentimientos de amor hacia el propio país, de devoción y sumisión a la fe o a Dios, sentimientos de voluptuosidad expresados en un cuadro (...) humor evocado por una historia divertida, el sentimiento de quietud expresado por un paisaje al atardecer o una nana, el sentimiento de admiración evocado por un bello arabesco -todo es arte" (43).

Tolstoi se plantea el problema de la definición de obra de arte -partiendo del propio proceso de creación- en los siguientes términos: ¿en qué consiste la verdadera actividad artística?. Para dar una respuesta correcta a cuestión tan esencial es necesario diferenciar entre ésta y otras actividades que generalmente se confunden con ella, para lo cual recurre a la noción de novedad, "la producción de algo nuevo es creación". Sin embargo, esto no es suficiente ya que en el terreno de la ciencia también es indispensable la innovación, por lo que habrá que buscar la especificidad del arte en el otro extremo del eje comunicacional: la novedad en el ámbito artístico va acompañada de una actitud determinada por parte del receptor que debe ser partícipe del descubrimiento:

"Entonces una obra de arte está acabada cuando se la ha llevado a tal claridad que, a su vez, se autocomunica a otros

y evoca en ellos el mismo sentimiento que el artista experimentó cuando la estaba creando.

(...)

La satisfacción del intenso sentimiento del artista que ha alcanzado su meta le proporciona placer (...) la participación en la experiencia, por unos momentos, de lo que el artista ha vivido intensamente mientras crea su obra, así es el disfrute que obtienen aquéllos que asimilan una obra de arte" (44).

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

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

Toda obra de arte ha de combinar en mayor o menor grado tales requisitos pero existe un problema, ¿dónde establecer el límite por debajo del cual ya no podemos considerar artístico un objeto?. Tolstoi no acaba de resolver el in-

terrogante -tal vez porque es irresoluble- aun que responda sin titubeos:

"Una obra de arte perfecta será aquélla en la que el contenido es importante y significante para todos los hombres, y por tanto será moral. La expresión será suficientemente clara, inteligible para todos, y por tanto bella; la relación del autor con su obra será al mismo tiempo sincera y sentida, y por lo tanto verdadera. Obras imperfectas, pero aún así obras de arte, serán aquellas producciones que satisfagan estas tres condiciones, aunque en grado desigual" (45).

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

- 1) Empobrecimiento de la materia-sujeto del arte (transmite sentimientos muy limitados y carentes de novedad: los de la clase dominante).
- 2) Pérdida de inteligibilidad: desemboca en una búsqueda de oscuridad y premeditadamente se expresa por medio de alusiones cuyo significado sólo alcan

zan a comprender unos cuantos iniciados (la élite).

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

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

"Si un hombre, sin esfuerzo alguno de su parte, recibe en presencia de la obra de otro hombre, una emoción que le une a él y otros han recibido al mismo tiempo igual impresión, es que la obra en presencia de la cual se encuentra, es una obra de arte" (46).

Los aspectos que hemos ido analizando, nos dan la oportunidad para salir al paso de quienes recusan a Tolstoi por oponerse a todos los formalismos. Ciertamente que cuanto mayor es el contagio, tanto más verdadero es el arte, pero esto sucede al margen de su contenido/materia-sujeto; también es verdad que la matización que da bastante confusa en algunas ocasiones pero en otras, distingue con claridad entre la forma

de una obra de arte -de la que depende su capacidad de contagio- y el sentimiento que transmite -el cual constituye su materia-sujeto-, es decir, el contenido:

"El contagio se obtiene cuando el artista encuentra aquellos infinitamente pequeños en los que consiste una obra de arte, y solamente en tanto en cuanto los encuentre". Refiriéndose, por ejemplo a la música, afirma: "La desviación más pequeña en una de ambas direcciones del tono, el menor aumento o disminución del sonido más allá de lo necesario, destruye la perfección de la obra y, consecuentemente, el contagio (...). Lo mismo sucede en todas las artes" (47).

Es decir, que a menos que la forma sea adecuada, ninguna obra (musical, literaria o pictórica) podrá transmitir los sentimientos de su creador, ya que la percepción de la apariencia sensible es inmediata y sólo a partir de ella podemos penetrar en el mundo de sentimientos, emociones o ideas que el autor ha pretendido plasmar, valiéndose de medios artísticos. Ahora bien, aunque sin una forma concreta es imposible que se dé una obra de arte, existe una gran diferencia cualitativa cuando atendemos a los sentimientos transmitidos -que pueden beneficiar o perjudicar a la humanidad- y pensar que esto es indiferente, significa tanto como considerar que el arte lucha en un compartimento estanco y no mantiene conexión alguna con la vida, cuando en realidad cualquier cosa que haga el artista -al fin y al cabo un ser humano- tendrá relación con el mundo que le rodea; por esa razón no debe causar

extrañeza que en otros muchos pasajes convierta la conciencia religiosa en fundamento exclusivo del arte, "... en toda sociedad ha habido y habrá siempre conciencia religiosa. Y en conformidad con esta percepción religiosa, han sido evaluados siempre los sentimientos expresados por el arte" (48). Quizá esta aparente contradicción no sea más que consecuencia de la ambigüedad conceptual de Tolstoi e, incluso, de su propia evolución, pues a medida que profundizaba en cuestiones artísticas veía cada vez más claro lo que debía constituir la esencia del arte y de la vida en general respecto a la cual, también habrá cambiado sus ideas y, por tanto, sus planteamientos concretos.

La conclusión a la que llega es que el arte de su tiempo trata de sustraerse a cualquier exigencia de tipo moral -lo cual se ha acentuado a partir de los escritos de Nietzsche y de Wilde- y como resultado de todo ello, se contagia al pueblo con los peores sentimientos, que constituyen la causa principal de su ignorancia: supersticiones, patriotismo exacerbado y, sobre todo, la sensualidad, "el arte, con muy pocas excepciones, está dedicado a describir, retratar e inflamar el amor sexual, en todas sus formas y maneras". A pesar de la actitud negativa que mantiene frente al arte establecido, advierte con cierto optimismo la posibilidad de una renovación artística ya que en el futuro, cuando el hombre tome conciencia de esa percep-

ción religiosa que dirige todas sus actividades, no sólo desaparecerá la división entre las clases, sino también entre arte elitista y arte popular, "habrá un arte común, fraterno y universal". Para Tolstoi, el arte burgués se encuentra en un callejón sin salida e imagina un porvenir en el que "consistirá no en transmitir sentimientos accesibles sólo a los miembros de la clase rica, como ocurre hoy en día, sino en transmitir sentimientos que incorporen las percepciones más elevadas de nuestro tiempo" (49).

Así pues, el arte del futuro será completamente distinto e infinitamente superior, tanto en lo que se refiere a su materia-sujeto como a su forma: en el fondo tendrá por objeto unir a los hombres, por su forma, será comprensible para todos y sólo entonces dejará de servir para distraer a una clase ociosa, cumpliendo su auténtica finalidad: ser vehículo de transmisión -desde el dominio de la razón al del sentimiento- del ideal de perfección que anidará en los seres humanos, a través de su concepción religiosa. En suma, Estética y Ética, constituyen un todo indivisible en la teoría de Tolstoi, al convertirse los valores moral y religioso en norma del valor estético.

Una última cuestión: al estudiar detenidamente las opiniones de Tolstoi, también descubrimos que el realismo en el arte es insuficiente para estimar el valor de las obras, tal

como se deduce del análisis que realiza él mismo de las teorías existentes, negándolas por su evidente parcialidad: tanto la teoría denominada "tendenciosa" por sus oponentes que se basa únicamente en criterios de contenido (importancia del tema tratado) como la teoría "estética" o del "arte por el arte" (preocupada exclusivamente por la belleza formal) y la teoría "realista" (que pretende una reproducción verdadera y exacta de la realidad) se excluyen mutuamente y ninguna de ellas por separado es válida. Para ser un auténtico artista se necesita algo más que encontrar temas importantes, también es relevante la forma en que sean presentados, aunque ésta no pueda reducirse a hacerlo "bellamente" -a no ser que la belleza estriben en la claridad y sencillez de exposición- y todo ello debe estar entrelazado:

"El punto principal es que, de acuerdo con cada una de estas tres teorías, pueden producirse incesantemente "obras de arte", como en cualquier oficio, y que realmente están siendo producidas así. Por tanto, estas tres teorías dominantes y discordantes no solamente fracasan en fijar la línea que separa el Arte del no-Arte, sino que además, antes que ninguna otra cosa, sirven para ampliar desmedidamente el dominio del arte, involucrando en él todo lo que es insignificante y deleznable" (50).

e) Síntesis de las artes.

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

Aunque esta cuestión ya fuera apuntada por Proudhon, es Wagner quien, aparte de teorizar sobre ella, intenta llevarla a la práctica. Este polémico compositor también toma como ejemplo, en cierto modo inalcanzable el arte de la Antigüedad y, en concreto, la tragedia de la Atenas clásica, en El arte y la revolución (1849). Su pretensión de regresar a ella se concreta, por un lado, con el hecho de que aquellas obras se dirigían a todo el mundo y en realidad eran un producto de la colectividad -la ciudad-, y por otro, constituyen el modelo a seguir para la renovación del arte y la superación de los géneros. En La obra de arte del porvenir (1850) subraya que el desarrollo de las artes por separado es estéril y en un futuro, no muy lejano, las fronteras entre ellas no tendrán razón de ser, pues en su realización intervendrán el arquitecto, el pintor, el compositor, el mimo y el poeta.

"El arte humano. Danza, música, poesía. Su indisolubilidad. Cada una de ellas crece de las otras; no obstante, contemporaneidad, idéntica racionalidad de todas. En la lírica es donde se funden por vez primera; en el drama es donde aparecen fundidas en su forma más comprensible (...). Escultura, pintura: recuerdos, conceptos, esto es, reproducciones de la obra de arte humana. Separación de los elementos artísticos, desarrollo egoísta de los mismos" (51).

Las óperas wagnerianas en las que se fusionan música, poesía y plástica, constituyen un ejemplo a pequeña escala de la obra de arte total o Gesamtkunstwerk y el ideal de Wagner es que en la obra dramática se produzca la máxima compenetración entre el poeta y el músico, llevando el drama a su mayor elevación. De la cooperación entre ambos debe nacer la libertad para desplegar sus facultades -nunca limitaciones que impidan expresarse al otro- y en la percepción han de actuar conjuntamente "la intención del poeta" y "la expresión del músico", pues lo que no vale la pena de ser cantado tampoco merece ser convertido en poesía. Y, sin embargo, cuando esto sucede,

"no hay ya ni intención, ni expresión sino que lo real, apetecido por ambos, da testimonio de haber sido tratado con maestría. Esto realmente lo constituye el drama en cuya representación no hemos de recordar ya, ni la intención ni la expresión, sino que su fondo nos debe cautivar espontáneamente como una acción humana necesariamente justificada ante nuestro sentimiento" (52).

El mismo teatro de Bayreuth, construido

entre 1872 y 1876 expresa arquitectónicamente la concepción wagneriana de obra de arte total; incluso en su distribución espacial se procuró que reflejara la idea de conceder igual importancia a las diferentes artes que intervienen en la ópera, colocando a la orquesta y al director en un foso y fuera de la vista, de modo que disminuyera su papel relevante. El efecto de "totalidad" o "unidad" perseguido, se logró uniendo el espacio real en el que se sitúan los espectadores con el espacio ideal de la escena, tal como se estructuraba en el teatro griego, en el que Wagner trataba de inspirarse. En otro lugar veremos que las proclamas revolucionarias en el terreno político por parte de Wagner, no tenían nada que envidiar durante aquella primera época de su vida a sus postulados relativos a un arte popular y que -surgido del pueblo- debe regresar a él.

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

La obra de arte total (Gesamtkunstwerk), es pues una resurrección de la tragedia antigua bajo una forma nueva: la revolución significa a la vez la marcha hacia lo desconocido y el retorno a formas arcaicas de creación" (53).

El único entre los pensadores anarquistas que se opone expresamente a todo tipo de fusión -ni siquiera colaboración- entre las artes es Tolstoi, para quien cualquier tentativa en ese sentido está condenada al fracaso. Y re

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

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

(...)

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

Sólo pueden coincidir completamente cuando ni la una ni la otra son arte, sino que ambas son simulacros de él, as tutamente ideadas" (54).

Tolstoi no se contenta con vituperar libreto y partitura sino que para ratificar su opinión acude a la representación de El anillo de los Nibelungos en Moscú. La descripción de sus impresiones frente al decorado, a los personajes y sus ridículas vestimentas, a los leitmotiv, es realmente cruel y -por supuesto- el entusiasmo, el "éxtasis" de los espectadores, le resultan incomprensibles. Lo que salva a Wagner es que es un auténtico maestro en el arte de las falsificaciones artísticas, pero, desde luego, a cualquier campesino -el mujik era el ideal de Tolstoi- le causaría, cuanto menos, estupor por contemplar aquel espectáculo y, sin embargo, el público selecto, la flor y nata de la sociedad no sólo "cree que es un mérito haber perdido la capacidad de ser contagiados por el arte" sino que "puede presenciar esta farsa estúpida sin sentir náuseas" e incluso experimentan un gran placer (55). Resultan tan convincentes sus argumentos que invitamos al lector a detenerse en estas páginas si desea sustraerse a cualquier tentación de convertirse en aficionado a la ópera...

f) Las instituciones difusoras del arte:
intermediarios perjudiciales.

Hay que derribar todos los obstáculos que impiden el contacto entre arte y vida, de ahí que en su afán iconoclasta deseen suprimir cuanto sirve únicamente para "encerrar" los objetos artísticos -museos, salas de conciertos, etc.- y rescatarlos para la mirada colectiva. No sólo se trata de desmitificar el arte, sino de cuestionar la necesidad de que existan lugares que, al separarlo de su entorno, lo único que hacen es certificar su muerte; partidarios de un arte en situación -surgido del contexto en el que se esté realizando y en el que tenga su razón de ser- no pueden aceptar que se habiliten sitios especiales donde conservar o disfrutar de las obras de arte. Para Proudhon, por ejemplo, los museos no son más que lugares de estudio y de paso, "una colección de antigüedades" que "la civilización progresiva pone fuera de uso". Tampoco aplaude la existencia de profesorado y detesta hasta el término Conservatorio, "horrible palabra" y naturalmente tampoco comprende

"la música de concierto y de salón; no me explico que agrade y constituya un placer (...). De la misma manera que me gusta el Stabat en la iglesia en la cuaresma..., un aire de caza en los bosques, una marcha militar en la alameda, me disgusta todo lo que está fuera de lugar. El concierto es la muerte de la música.

(...)

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

(...)

Es preciso que la tierra se convierta mediante la cultura en un inmenso jardín, y el trabajo, mediante su organización, en un vasto concierto" (56).

Y, una vez más, recurren a la imagen idealizada de la Antigüedad y la Edad Media para negar cualquier valor a "esos almacenes de curiosidades que llamamos un museo o una galería nacional" como les denomina Kropotkin. La pintura, la escultura, estaban perfectamente integradas en el espacio en que se desenvolvía la vida de aquellas épocas, "era una parte viviente del todo y contribuía a la unidad de impresión producida por el todo" (57).

Por si todavía quedaba algo que destruir, la crítica y las escuelas o academias -donde se realiza un aprendizaje destinado a proveer de nuevos valores artísticos a la sociedad- también caen bajo la picota anarquista, en esa especie de acción directa dirigida a crear las nuevas condiciones en que vivirá el hombre. Hay que levantar el edificio desde cero. El arte que necesita de críticos que lo expliquen, lo desmenucen y lo hagan más digerible, es el de las clases altas, el arte por el arte, que -tenga su fundamento en la belleza objetiva o en el placer que procura- es oscuro en su expresión e

ininteligible para las masas; su meta: un hedonismo sin sentido, ajeno a cualquier criterio de índole moral. La auténtica obra de arte puede prescindir del experto -invento moderno que no existía cuando el arte era único- pues la comunicación creador/receptor se produce sin mediación alguna, gracias al contagio entre ambos, fundidos en un mismo sentimiento.

"Si una obra, es una buena obra de arte, el sentimiento expresado por el artista -sea moral o inmoral- se transmite a otra gente. Si es transmitido a otros, entonces ellos lo sienten, y todas las interpretaciones son superfluas (...). La interpretación de la obra de arte me diante palabras, indica simplemente que el intérprete es incapaz de sentir el contagio del arte" (58).

O. Wilde también se opone a la crítica, pero por razones muy distintas a las de Tolstoi; para este último, está de más porque la "comunión" entre ambos polos del hecho artístico se establece en función de una serie de criterios que la obra debe satisfacer por sí misma, valiéndose del artista -que se expresa a través de ella- convertido en mero transmisor de determinados contenidos.

Sin embargo, el escritor inglés, llevado por su firme decisión de salvaguardar la autonomía del individuo/artista, no permite que nadie se inmiscuya en su quehacer, ni siquiera los que se suponen entendidos en la materia que lo único que hacen al emitir sus juicios es demostrar su propia impotencia creativa:

"¿Por qué habría de verse turbado el artista por el chillón clamor de la crítica?. ¿Por qué habrían de estimar el valor de la obra creadora quienes no pueden crear? (...). Si la obra de un hombre es fácil de entender, la explicación es innecesaria". (59).

Y si no se comprende, ya conocemos el remedio de Wilde: construyamos una sociedad nueva, con posibilidades de educación para todos y aquéllos que ahora están sumidos en la ignorancia podrán disfrutar plenamente de las bellezas que ahora les ocultan sus propias deficiencias.

En cuanto a la enseñanza artística -dirá Tolstoi- no existe escuela alguna que pueda excitar en un hombre el sentimiento, y menos aún enseñarle cómo expresarlo de forma adecuada. Las obras de arte exigen un contacto directo, una familiarización que un aprendizaje memorístico y esclerotizado nunca proporcionará; así pues, las escuelas -como intermediarios- ejercen una influencia doblemente funesta: destruyen la capacidad para producir verdadero arte en aquéllos que han tenido la desgracia de pasar por ellas y dan origen a cantidad de falsificaciones que pervierten el gusto de las masas (60).

Por su parte, Proudhon -aunque sabe bien que "el escritor y el artista no se siembran ni se cultivan"- reconoce la utilidad general de las escuelas, los métodos y las tradiciones, pero nos previene contra su conversión en rutinas -que encadenan el espíritu y conducen al

inmovilismo- así como contra "las solidaridades entre los talentos mediocres, las camarillas, las intrigas, cuya más alta expresión se encuentra en las Academias" (61). No sabe qué es peor para el arte, si ser apoyado por el poder o la negación de todo principio cuya ausencia es otra forma de servidumbre; en cualquier caso, es el artista quien debe imponerse sus propias reglas para encontrar la auténtica libertad de creación.

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

"Museos: ¡Cementerios! ... Idénticos, verdaderamente por la siniestra promiscuidad de tantos cuerpos que no se conocen. Museos: ¡Dormitorios públicos, en los cuales se descansa para siempre al lado de seres odiados o desconocidos! Museos: ¡Absurdos mataderos de pintores y escultores que van matándose ferozmente a golpes de colores y de líneas, a lo largo de paredes disputadas!

Se deben visitar como en un peregrinaje una vez al año, igual que se va al ce

menterio en el Día de los Difuntos...
Esto lo concedemos. Que se vaya una vez
al año a depositar un homenaje de flo-
res delante de la Gioconda, lo concede-
mos... Pero no admitimos que se lleven
diariamente de paseo por los museos
nuestras tristezas, nuestro frágil va-
lor, nuestra inquietud enfermiza (...)
(62).

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

Tal como vimos en la Introducción a las estéticas sociológicas, que comienzan a desarrollarse partiendo de un tronco único -el racionalismo ilustrado y el socialismo utópico- también las relaciones entre los artistas radicales y los movimientos progresistas, surgen sobre bases comunes. Es decir, a partir de la Revolución francesa, se da una progresiva identificación entre radicalismo artístico y radicalismo social que, conforme vayan afianzándose las diferentes corrientes -anarquismo y marxismo fundamentalmente- comportará una definición más clara en la naturaleza de tales relaciones.

Aunque en este punto -tal como venimos haciendo- nos centraremos en el análisis de la relación entre la teoría anarquista y el arte, a través de determinados autores y artistas, comenzaremos señalando algunos antecedentes que jalonan la influencia mutua entre arte y pensamiento revolucionario. Por otra parte, se verá también que la mayor parte de los estudiados proceden de Francia y ello por dos razones: una porque es en este país donde se fraguan la mayor parte de los movimientos revolucionarios del diecinueve y dos, porque es en él también donde acaban afianzándose casi todas las corrientes artísticas aparecidas en el siglo pasado, extendiendo su radio de acción a otros

países.

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

"En sus temas (...) ambos cuadros procuraban contrastar la virtud congénitamente natural y estoica de la Antigüedad clásica con la carencia de virtud bajo la monarquía francesa (...). Ambos cuadros constituyeron asimismo una revolución contra el arte típico de la tradición francesa y académica contemporánea, siendo ambos antiacadémicos en su nueva forma de composición y en su tipo romántico de clasicismo. Ambos fueron compuestos con una clase radicalmente nueva de libertad al estar deliberadamente divididos en dos grandes grupos desiguales de formas neoclásicas. En otras palabras, las figuras no aparecen construidas en una forma jerárquica, que constituyera una composición centralizada a la manera característica del clasicismo académico (...)" (63).

David no se limitó a convertirse en un símbolo del rechazo de determinadas formas artísticas, sino que llevó su praxis revolucionaria

ría más lejos, fundando en 1790 la Commune des arts, una sociedad de artistas antiacademistas, organizada de forma absolutamente distinta a las tradicionales Academias y sus Salones Oficiales, que fueron suprimidas en 1793. En este nuevo tipo de asociaciones existía una libertad total y un funcionamiento democrático, siendo sustituidas a partir de 1793 por otra más radical, la Société populaire et republicaine des arts, que cedería su puesto inmediatamente al Club revolutionnaire des Arts, al cual perteneció también Proudhon. Esta progresiva radicalización político-artística se refleja asimismo en el arte de David que con La muerte de Marat (1793) da un giro a su estilo, prescindiendo de cualquier idealización -sea clásica o romántica- para otorgarle un tratamiento realista, aunque no puede eliminar totalmente una cierta sugerencia de emoción que enlazaría con el Romanticismo. Se adelantaba así al desarrollo posterior del arte realista, de igual modo que lo hizo en el terreno teórico al proclamar el fin utilitario del arte.

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

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

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

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

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

"Un nuevo tipo de devoción, una nueva emoción, se apodera de los hombres. Emoción ante la dura realidad de la vida, de esta vida que hoy vivimos y padecemos. Profetas, videntes, heraldos de esta realidad, son los poetas y escritores" (64).

El escritor se siente llamado a protagonizar esa marcha del pueblo hacia su liberación -él es el elegido- anticipándose con sus declaraciones y sus obras al compromiso de la poesía social posterior. Los mismos acentos mesiánicos se atisban en Balzac, "hoy ocupa el poeta el lugar del sacerdote. Toma la luz del altar y la conduce al seno de los pueblos" que en Lamartine para quien "la poesía tiene una nueva misión que cumplir... Debe hacerse pueblo y hacerse popular. Es necesario crear esta poesía; la época lo exige y el pueblo lo ansía..." o en Victor Hugo cuando afirma: "El poeta debe marchar, como una luz, delante del pueblo. Esta es la misión del genio. Sus elegidos son los centinelas que el señor ha dejado sobre las torres de Jerusalén y ellos no callarán ni de noche ni de día..." (65).

El estreno de Hernani en 1830 puede servirnos como paradigma de la aplicación a las artes de la idea de revolución y, en cierto modo, como un presagio de la de julio de ese mismo año. La propia representación de la obra y todo el ceremonial, preparado minuciosamente para tal ocasión por el círculo de los jóvenes románticos amigos de Hugo, tenían como objeto escandalizar al público burgués asistente y

constituía un ataque deliberado al academicismo imperante. Desde el chaleco de seda roja que lucía Gautier, gesto "antiburgués, romántico, antiacadémico y revolucionario" -no sólo era el color que simbolizaba los ideales revolucionarios sino que suponía una ruptura con cualquier convencionalismo- hasta la propia obra -que dejaba a un lado las tradicionales unidades de lugar, tiempo y acción- todo contribuyó a que el teatro desbordara sus propios límites, para convertirse en una especie de "happening" avant la lettre, de consecuencias importantes tanto para el ulterior desarrollo del arte como para la unión cada vez más íntima entre el radicalismo artístico y el político:

"Hernani fue no sólo un monumento del romanticismo sino también del realismo, preanunciando la persistente superposición posterior del romanticismo y del realismo (...). La revolución literaria representada por el estreno de Hernani fue proseguida, cinco meses después, por la revolución de 1830, a resultas de la cual el hostigamiento a la burguesía pasó de ser una travesura de gabinete a ser una seria demostración social (...). A partir de allí fue completo el distanciamento entre la burguesía y los radicales, sociales o artísticos, y ambos tipos de radicales habrían de unirse a menudo en una acción común, dada su mutua antipatía por la clase media" (66).

Al contrario de lo sucedido con A. de Vigny que fue evolucionando desde el saintsimonismo hacia ideas más conservadoras, presa de la desilusión, V. Hugo -que exhibía al principio un socialismo muy vago- llegará a 1848 con

vencido de que la revolución es un hecho irreversible y se dispondrá a participar en ella. Ese mismo año asiste a la sesión de la Cámara de los Pares y las frases que escucha le inducen a anotar: "la miseria conduce al pueblo a las revoluciones y las revoluciones vuelven a conducir al pueblo a la miseria". El pesimismo explícito de tan lapidaria conclusión, no le impide continuar con su ferviente denuncia de las condiciones infrahumanas en que viven los proletarios y, una vez iniciada la guerra civil, se sitúa en las barricadas e intenta mediar entre los contendientes, pero nada puede hacer: el pueblo de París es derrotado y los vencedores se ensañan con él, pese al llamamiento a la cordura y a la reconciliación hecho por Hugo; desde ese momento su ruptura con los conservadores está cantada y también, a partir de entonces, se desencadenarán las críticas contra él, desde dichos sectores.

Si Hernani es el símbolo literario por excelencia de la revolución de 1830, otro tanto sucede en el ámbito de la plástica con la obra más famosa de Delacroix, La libertad guiando al pueblo en las barricadas (1830-31), "el mayor ejemplo de un arte románticamente realista que describiera la revolución de 1830". Este cuadro presenta también dos aspectos íntimamente relacionados: la factura clásica de la figura principal -la libertad- está inspirada en el arte griego tan popular en gran parte de la praxis artística de la época y, al mismo

tiempo, expresa el espíritu de la revolución, convertida en estandarte de una libertad sin condiciones y, por tanto, de las ideas radicales propugnadas por los teóricos del momento, así como de los sueños políticos que alimentaban a las masas.

Los ejemplos que hemos citado podrían multiplicarse indefinidamente, haciendo referencia a otros países y a otros artistas influidos por el socialismo utópico o, simplemente, conscientes de que en el siglo XIX "comenzaba una nueva era del hombre en el universo", cuyas consecuencias todavía estamos viviendo. "Poetas obreros y revolucionarios románticos", como les llama Heer, lucharon -y fracasaron- por cambiar el mundo, tras el aliento que les había insuflado la ya lejana fecha de 1789. Sin embargo, fueron años de gran fecundidad creadora y hay que dejar constancia de ese noble afán por incorporar a los pueblos, a "los hombres sin historia" a su propia realización, de ahí que "una poesía o un cuadro puedan significar tanto en este siglo XIX como una empresa revolucionaria, como la revolución triunfante o frustrada de un pueblo" (67).

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

artístico y el político. Lo que diferenciará a los libertarios respecto a otros movimientos es que, pese a sus fracasos en el terreno político y social, lograron desde sus inicios entusiasmar a numerosos artistas y escritores:

"el genio creador de éstos, halla en la autonomía personal que les es reconocida, la justificación de una obra que se despliega en total libertad, fuera de los senderos trillados y de las normas coactivas. A diferencia de la vertiente política que está sembrada de asechanzas, la vertiente artística del anarquismo seduce por su soltura; esta ideología conduce hacia una creación literaria y artística original" (68).

Precisamente, la historia del anarquismo nos ofrece ejemplos palpables de la colaboración entre pensadores y artistas que coinciden por lo menos, en dos objetivos: su interés en salvaguardar al individuo y, al mismo tiempo, conseguir un orden social en el que ello sea posible. Así pues, anarquismo y arte combaten por una causa común -la libertad- haciendo hincapié en que el hombre debe disponer de sí mismo sin coacciones ni imposiciones de ningún tipo. Sin embargo, tales relaciones no siempre son idílicas y, desde luego, no significa necesariamente que exista un acuerdo total en lo que se refiere a las prioridades; para el artista lo esencial es, en la mayoría de los casos, la posibilidad de innovar, aceptando no obstante un compromiso como seres humanos; para el teórico es importante que el artista revele, incluso a través de

su trabajo, las contradicciones del mundo que le ha tocado vivir. Tampoco aquí son válidas las generalizaciones puesto que, contrariamente a lo que suele creerse, algunos de estos artistas se mostraron más radicales que los teóricos en los que se apoyaban y fueron más lejos en su acción revolucionaria.

Antes de continuar con el análisis de esta cuestión, podría preguntarse ¿por qué estudiar las vinculaciones políticas y sociales de los artistas si, en última instancia, no proporcionan argumentos para juzgar la calidad artística de una obra?. Habrían muchas razones para ello: en primer lugar "En todo el curso de la historia, nunca, hasta nuestros días, se concibió una sociedad sin arte o un arte sin significación social" (69), tal como señala H. Read; las obras de arte son documentos históricos y, como tales, reflejan los cambios del gusto, de la sensibilidad y arrojan luz sobre la historia de la cultura; asimismo, las revoluciones deben bastante a numerosos artistas, cuyas obras se han convertido en instrumento para estimular el cambio social. La interrelación arte y sociedad evidencia pues, que existen razones, tanto artísticas como históricas, que justifican el estudio de la vinculación de los artistas con el medio en que se desenvuelven.

"Para comenzar, el compromiso social de un artista puede aportarle un incentivo para producir arte (...) al tiempo que influye asimismo en su elección del te-

ma. Su ideología o su credo pueden ayudarle a descubrir algún aspecto de la verdad, que sólo él ha tenido el genio de ver de esa forma significativa" (70).

a) Godwin y Shelley.

Si al hablar de los orígenes del anarquismo moderno mencionábamos a Godwin como precursor del mismo, ahora habrá que unir su nombre al del poeta P.B. Shelley, ya que ambos se adelantaron con sus escritos y sus vidas a ese intento de cambio radical del entorno y la creación. Se conocieron después de que Shelley leyera la más conocida obra de Godwin, Investigación acerca de la justicia política, y quedara totalmente impactado por su doctrina, hasta el punto de pensar ponerla en verso; no lo hizo así, pero la obra literaria de Shelley está impregnada de acentos godwinianos y un pasaje de Prometeo liberado (1820) donde "traza el orgulloso retrato del hombre anarquista" refleja claramente esa influencia:

"La máscara repugnante ha caído, el hombre permanece/sin cetro, libre, liberado de todo límite, pero/igual, sin clase, sin tribu, sin nación,/exento de temor, de adoración, de jerarquía, rey/de sí mismo, justo, dulce, sabio y ¿hay que decirlo?/sin pasión. No, pero liberado sin embargo del crimen y del dolor, /esos amos de otro tiempo, pues su voluntad los creaba o los sufría,/todavía no exento, aunque los domine como señor, /del azar, de la muerte y del cambio,/obstáculos de los que, sin ellos, podría superar en su impulso/la estrella más elevada de un cielo jamás escalado aún,/erigida, apenas visible, en lo más profundo del vacío infinito" (71).

Prometeo encarna la esperanza, es un "sím

bolo de la mejor fuerza creadora del hombre", prototipo de la más absoluta perfección moral y espiritual, dispuesto a la realización de los más nobles fines, pero mientras se cumplen tan buenos augurios, Shelley se verá obligado a refugiarse en Italia -iniciando esa diáspora en la que le sucederán otros muchos artistas- desde donde escribe contra otra forma de anarquismo, que encubre el desorden y la degradación a que se ven sometidas las masas explotadas, la "Máscara de la anarquía":

"Encontré a Asesinato en el camino/con una máscara semejante a la de Castle-reagh/parecía muy cortés, aunque inflexible/le seguían siete sabuesos:/ todos estaban gordos; y puede que estuvieran en amigable acuerdo./Ya que unió a uno y dos a dos,/les lanzaba corazones humanos para masticar/que sacaba de su amplio manto" (72).

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

"El gran instrumento de la buena moral es la imaginación: y la Poesía contribuye a este efecto, obrando sobre la causa. La poesía ensancha la circunferencia de la imaginación llenándola de pen

samientos de deleite siempre nuevo que tienen poder de atraer y asimilar a su propia naturaleza todo otro pensamiento, y que forman nuevos intervalos e intersticios, huecos que siempre claman por alimento nuevo. La poesía fortalece la facultad que es órgano de la naturaleza moral del hombre, del mismo modo que el ejercicio fortalece el miembro" (73).

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

b) Proudhon y Courbet.

No será hasta mediados del siglo XIX -período que registra una gran efervescencia social y cree a pie juntillas en la posibilidad del progreso humano- cuando vuelva a redescubrirse a Godwin. Los años comprendidos entre 1848 y 1871 son especialmente interesantes: dichas fechas se corresponden con dos intentos revolucionarios en la Francia del siglo pasado, tan frecuentes por otra parte en esa centuria. En la primera de ellas encontramos a Proudhon ayudando a la construcción de una barricada -por cierto, parece ser que ésta fue la única "acción" revolucionaria que llevó a cabo en su vida- y en la Commune de París (1871), basada en las ideas proudhonianas, uno de sus más destacados protagonistas fue Courbet. La trayectoria de estos dos personajes, filósofo anarquista el primero y pintor realista el segundo -como se autodenominaron orgullosamente ellos mismos, aunque se de la paradoja de que tales términos fueron utilizados para descalificar el quehacer de ambos- será recorrida más adelante por otros muchos.

Tanto Proudhon como Courbet sufrieron continuos enfrentamientos con el poder establecido, cuyas consecuencias, en el mejor de los casos, fueron el escándalo público, cuando no la cárcel o, en su defecto, la huída para evitarla. El encuentro y la afinidad entre ellos es fruto de numerosos puntos de contacto: ambos procedían

de la misma región, tenían en gran estima al campesinado y a los estratos más humildes de la población, soñando con un orden social más justo que, entre otras cosas, creara un clima favorable a la materialización de las facultades creativas, inherentes a todo ser humano. Ya Proudhon cuando escribe ¿Qué es la propiedad? (1840), se propone estudiar "los medios de mejorar la condición física, intelectual y moral de la clase más numerosa y pobre", y toda su obra posterior quedará marcada por esa idea casi obsesiva; por ello, al articular sus preocupaciones sociales con cuestiones artísticas, descubre a Courbet como "representante en el arte de los mejores aspectos de su época", porque pertenecía al movimiento que habrá de "conseguir el fin del capitalismo y la soberanía de los productores". Courbet, por su parte, admiraba a Proudhon, sus escritos y sus teorías y en muchas de sus obras utiliza como motivo temático al hombre común -campesino u obrero- pero, a diferencia de otros pintores como Millet, despojado de cualquier idealismo, pues le interesa destacar la miseria en que vive y lo ingrato de su labor. Un ejemplo de ello lo encontramos en Los picapedreros (1849-50), cuadro muy del gusto proudhoniano, por su contenido social manifiesto:

"(...) objetando la degradación del trabajo asalariado por medio de un estilo realista el cual, abandonando tantas de las convenciones de los artistas académicos y románticos, poseía una cualidad

característicamente robusta y directa, que uno de los recientes biógrafos de Proudhon ha comparado específicamente con la prosa de éste. Por otra parte, las masivas formas humanas de Courbet, con su extraordinaria solidez (...) no se alejaban de su filosofía materialista y de la de Proudhon" (74).

La interpretación del mensaje social de esta obra no ofrece dudas para Proudhon y, ciertamente, sus nada sentimentales campesinos y sus paisajes fríos, lúgubres y realistas, nos proporcionan una visión del mundo muy próxima a los planteamientos anarquistas, todo lo cual constituye en su opinión "una ironía dirigida a nuestra civilización industrial, que todos los días inventa máquinas maravillosas para arar, sembrar, segar, (...); para realizar en fin toda clase de trabajos, (...) y que es incapaz de liberar al hombre de los trabajos más rudos, más repugnantes, patrimonio eterno de la miseria" (75). Sin embargo, para el pintor si se desprendía algún mensaje de la obra, era meramente accidental y niega por tanto que hubiera un propósito consciente de denuncia: "si conmoví las conciencias no fue con ánimo deliberado, sino simplemente, porque pinté lo que mis ojos veían, lo que ellos, los reaccionarios, llamaban la cuestión social". En cualquier caso, la minuciosa descripción que él mismo hace del origen de este cuadro, sería suficiente para que cada uno extrajera sus propias conclusiones. Comienza diciendo: "Yendo en nuestro carruaje hacia el castillo de Saint-

Denis,..., para pintar un paisaje, me detuve con el fin de observar a dos hombres que picaban piedra al borde del camino y en quienes vi la más cabal imagen de la pobreza. En el acto me asaltó la idea de pintar un cuadro...". Y continua, refiriéndose a los "pantalones de burda tela" del anciano "encorvado sobre el trabajo" y al joven "con la cabeza llena de polvo" que "acarrea un capacho lleno de pedruscos..." (76), suponemos que no será necesario seguir para comprender -por la índole de sus apreciaciones- que el interés de Courbet no era tan casual.

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

En el capítulo que Proudhon dedica a este cuadro, se deshace en elogios al autor y a su obra por su capacidad para destruir todos los prejuicios y la falsa creencia en el buen funcionamiento de las instituciones religiosas, es un cuadro que "pertenece esencialmente a nuestra época" en la que la moral se plantea como "un dictado de la conciencia, y ya no como una orden desde arriba". Además, Courbet no ha hecho más que representar una situación común, sin malicia alguna, "no es una escena más o menos risible de ebriedad" sino "la impotencia radical de la disciplina religiosa -...- en mantener en el sacerdote la severa virtud que se exige de él" (77).

Pese a considerar injusto el trato que le otorgó la censura y la incomprensión de la crítica "esos destajistas, frutos secos de la literatura y el arte", su defensa del artista va acompañada de una cierta desconfianza respecto al hombre, por más que éste se envaneciera de su amistad, y a pesar también del nexo evidente entre el arte de uno y la filosofía del otro. Proudhon piensa que Courbet es "más artista que filósofo" y efectivamente es en la pintura donde tal como sostiene Arvon -"arremetiendo contra todos los estilos del pasado"- se revela como auténtico revolucionario. Por otro lado, no es irrelevante que se comporte de una manera u otra, y desde luego, Courbet con sus disolutas y bohemias costumbres, no se ajustaba al ideal de artista propugnado por Proudhon, según el

cual en nada tenía que diferenciarse de otros hombres. Y esta será una de las razones principales que inducirán a los artistas a abdicar de las ideas radicales, ya que, en ocasiones, ni siquiera son muy conscientes de haberlas abrazado y, por supuesto, están más preocupados por resolver problemas estéticos que sociales: "tradicionalmente, el inconformismo social del artista ha supuesto un constante reto para aquellos reformadores que trataban denodadamente de integrarlos en un sistema político" (78). Además, Courbet se vanagloria de ser el más personal e independiente de los artistas, lo cual le perdería si no fuera porque le sirve para mostrar su originalidad al elegir los temas, proyectarlos y darles forma; pero la innovación, aún siendo valiosa, no parte de cero y el genio nunca se produce aislado, "es un pensamiento colectivo enriquecido por el tiempo". Proudhon está convencido de que la escuela crítica -prefiere este término al de realista o naturalista- a la que pertenece Courbet, representa el más alto grado del idealismo y es la que evitará que el arte continúe degradándose así como su destrucción:

"Arte razonador, arte pensador, arte meditado: ha comprendido que debe existir una armonía entre la naturaleza y el pensamiento; arte de observación: estudia en la expresión de los rasgos, los pensamientos y los caracteres; arte esencialmente moralizador y revolucionario: realiza por los medios que le son propios la crítica de las costumbres" (79).

La teoría estética de Proudhon, pese a su apariencia iconoclasta, no niega la tradición artística -entiende que hay que avanzar sirviéndose de la anterior-, siendo éste un nuevo punto de discordancia con Courbet, el cual, sin condenar formalmente el pasado, piensa que "sólo se debe inspirar uno en el presente en la realización de sus obras". Proudhon no acepta esta conclusión "cómodo sistema para colocarse uno mismo como principio del arte y artista único. La humanidad no debe perder nada de sus ideas y de sus creaciones; acumula sus riquezas y se sirve de todas ellas" (80).

La asamblea de artistas surgida a raíz de la Comuna, eligió a Courbet como presidente, teniendo a su cargo la política de arte y elaborando -dentro de la comisión creada al efecto- un programa que les garantizaba absoluta libertad con respecto a cualquier interferencia estatal, proponiendo al mismo tiempo una nueva forma de enseñanza que reemplazara a la Ecole des Beaux-Arts, "centro de la odiada tradición académica". El fracaso de la Comuna obligó a muchos artistas a huir de Francia, y, entre ellos, a Courbet por su supuesta responsabilidad en la destrucción de la famosa columna napoleónica de la plaza Vendôme. Lo único que se sabe con certeza es que había firmado una resolución, pidiendo al Gobierno autorización para derruirla y que, efectivamente, fue fotografiado estrechando la mano a quienes la habían llevado a cabo, pero si leemos con atención el juicio que

le merecía a Proudhon dicho monumento, algo de razón debe asistir a quienes han visto en este suceso el cumplimiento de la última voluntad de un amigo -muerto unos años antes- con el que Courbet se sentía identificado. Proudhon, hablando de los "testimonios estéticos de la conciencia nacional" recorre paso a paso las calles de París, deteniéndose a contemplar los monumentos y edificios de la ciudad, para proponer en determinado momento:

"Trasladémonos a la plaza Vendôme y levantemos la vista hacia el coronamiento del edificio (...).

No comprendo nada de esta restauración. He mirado con mi mejor voluntad esta increíble estatua (...) y cada vez me ha escandalizado más: ridiculez, contrasentido, falsedad, todo se encuentra en ella.

(...)

¿Qué es la columna de la plaza Vendôme?. Una imitación servil de la columna de Trajano" (81).

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

Proudhon proporciona a Courbet, sin saberlo, las claves para dar sentido a su obra, es decir le suministra los argumentos teóricos que necesita para armonizar su individualismo con las tesis de un arte social, al servicio del pueblo, y lo consigue, con una adhesión casi enfermiza a la estética elaborada por aquél, hasta el punto de considerarse coautor del tex

to de Proudhon, que éste define como un intento de "reconciliar el arte con lo justo y lo útil". El entusiasmo de Courbet le lleva a afirmar: "elaboramos en conjunto una obra que relaciona mi arte con su filosofía y su obra con la mía"; por fin ha otorgado una finalidad a su realismo y proclama: "¡Dos hombres que han sintetizado la sociedad! Uno en la filosofía, el otro en el arte" (82).

c) Bakunin y Wagner.

Si los turbulentos días en los que se fraguó la revolución de 1848, permitieron el encuentro entre Proudhon y Courbet, otro tanto sucedió con Bakunin y Wagner, cuyo conocimiento se produjo en las barricadas de Dresde (1849). El credo revolucionario de Bakunin para quien "el placer de la destrucción es también un placer creador", se refleja en la obra del músico, especialmente en Sigfrido, "el héroe wagneriano por excelencia, en guerra con todas las 'convenciones'", porque "arroja por la borda toda tradición, todo respeto, todo temor" y, aunque no fuera cierto que Wagner se inspirara en Bakunin para crear este personaje, -tal es la interpretación del historiador J. Barzun- la verdad es que el conocimiento entre ambos "hizo descubrir a Wagner el carácter intrínsecamente revolucionario del arte (...)
por poco que la obra se esfuerce por captar y volver a dar impulso a las energías que existen, en estado latente en todo ser humano" (83).

Su obra representa el traslado a la música de la revolución alemana y sus ensayos de juventud -El arte y la revolución y La obra de arte del futuro- apuntalan el nuevo edificio que ha de albergar la sociedad entera: "Así como la Revolución hace florecer un amor nuevo humanitario (...) del mismo modo el arte, con

la condición de participar del espíritu revolucionario, se emancipará y será restablecido en su dignidad" (84). Sin embargo, esas primeras y saludables concomitancias entre el Wagner teórico y el práctico, pronto quedarán a un lado, pero en esos años cree en la revolución -apostilla Nietzsche- "como sólo un francés podría hacerlo"; y por poco tiempo que los mantuviera, hay que reconocer que sus puntos de vista sobre la evolución futura del arte, así como la condena del Estado y la exaltación de los sentimientos de solidaridad, eran típicamente anarquistas.

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

"En esta obra Wagner, de forma similar a Marx, había glorificado al "griego libre" y también a la tragedia griega como un arte para el populacho y no sólo para la gente con fortuna. Había pedido un arte revolucionario, que se hacía posible por una revolución social. (...)
En vena anarquista, había calificado al arte moderno de revolucionario porque

su misma existencia se opone al espíritu gobernante de la comunidad" (85).

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

Pero la traición de Wagner al pueblo no quedará sin castigo. En sus teorías efectivamente enaltece al pueblo, "el auténtico inventor" en cualquier época, el individuo lo único que hace es "apoderarse del invento", por tanto es esencial recuperar ese impulso creador que antiguamente perteneció a la ciudad entera, "el poeta no puede crear, sólo el pueblo; o el poeta, pero sólo en tanto que capta la creación del pueblo, la manifiesta y da forma"

(86). No obstante, Wagner era un hombre muy vulnerable en cierto sentido y el fracaso de la revolución así como la incomprensión que cree advertir en torno suyo, le conducen casi inmediatamente a situarse al margen de la sociedad y a rehuir el contacto con ese pueblo que ahora se ha convertido en "canalla humana" y de la cual afirma: "siempre me tengo que apartar de ella con asco" -confiesa a Liszt en 1852- "y, sin embargo, siempre siento nostalgia del hombre" (87).

Este pesimismo que va haciendo mella en Wagner le aleja de los anarquistas cada vez más, inclinando la balanza peligrosamente del lado opuesto, hasta tal punto que su obra será utilizada por los nazis para servir a intereses totalmente distintos -algo con lo que él no había contado-, porque en su obra existen también algunos elementos que una lectura "inteligente" podía aprovechar: su visión del mundo germánico -en 1868 suplica a los príncipes de su país que no permitan que "el arte alemán se hunda en la decadencia, como tantas veces ha ocurrido"- así como su advertencia de que si no se convierten en soportes del espíritu alemán, ayudan a que la revolución francesa triunfe sobre ellos, o su propia vocación "mesiánica" y su fanático antisemitismo, son ingredientes que parecen pensados para que Hitler y sus secuaces encontraran en Wagner -y así lo hicieron- "el heraldo del nacionalismo alemán". Hasta su exaltación del arte griego les vino de perlas, por-

que los nazis consideraban a los dorios como una tribu nórdica y, por tanto, antecesores de sangre de los alemanes modernos.

d) Las revistas ácratas y los primeros movimientos de vanguardia.

La amistad y la colaboración entre Godwin y Shelley, Proudhon y Courbet, Bakunin y Wagner, no constituyen casos aislados y anecdóticos que nos hayamos permitido extrapolar, sacándolos de su contexto, sino todo lo contrario, puesto que esa unión entre dos vanguardias -la revolucionaria y la artística- no hará más que profundizar y extenderse en el último tercio del siglo XIX, concretamente entre 1885 y 1900, cuando "la Francia de la Belle Epoque ve que un gran número de artistas y escritores confunde sus causas con las de sus compañeros anarquistas", cuyas publicaciones "se convierten en privilegiados lugares de encuentro" (88).

Las relaciones entre anarquismo, simbolismo y neoimpresionismo fueron muy estrechas, convirtiéndose los simbolistas en fervientes admiradores de los pintores neoimpresionistas: sería precisamente F. Fenéon -crítico de arte simbolista y ácrata convencido- quien les denominará así por primera vez (89).

La alianza entre arte y revolución confiere un toque muy particular a las revistas anarquistas de estos años, que contaron con la participación activa de un buen número de pintores -en especial los neoimpresionistas- cuyas litografías pueblan las páginas de los órganos de

difusión del pensamiento libertario (90). También los escritores simbolistas, que enarbolan el verso libre como un acto de propaganda más en la lucha social, expresando así su rebelión contra las convenciones poéticas, asumirán el ideal anarquista de transformar la sociedad -equiparada por uno de ellos a un poema desafortunado- y defenderán a los acusados en los procesos terroristas de los años noventa.

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

(...)

Cambiar el poema cambiando al hombre; pero también cambiar la sociedad" (91).

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

-muy courbetiana- con su propia fascinación por expresar lo momentáneo. En definitiva lo que estaba apuntando era un nuevo giro en la propia concepción del realismo, cada vez más alejado de cualquier planteamiento mimético (92).

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

"Acabo de leer el libro de Kropotkin (se refiere a La conquista del pan). Debo confesar que si es utópico, es en cualquier caso, un bello sueño. Y, como a menudo hemos tenido ejemplos de utopías que se han convertido en realidades, nada nos impide creer que también ésta será posible un día, a menos que la humanidad zozobre y regrese a la barbarie más absoluta" (93).

Sin embargo, sus compañeros de "armas" no llegarán a una compenetración total con los teóricos anarquistas, conforme a las exigencias de compromiso por parte de éstos últimos, vayan haciéndose más acuciantes. Ciertamente esta "momentánea intimidad" como la califica Arvon, que preside las relaciones entre artistas y libertarios a fines del siglo diecinueve -unidos en un proyecto común bajo el signo de

la rebeldía contra el orden existente- comenzará a naufragar cuando se plantee algo más que el rechazo del arte burgués -cuestión en la que todos están de acuerdo- y arrecien las críticas del anarquismo militante a la mera investigación formal en el terreno artístico. Primero será Kropotkin, que contaba con gran predicamento entre los artistas, quien les pida abiertamente que frente a ese arte vulgar "supeditado a los perversos gustos de una burguesía adocenada", que ha perdido todo ideal revolucionario con su "bastardeado realismo" dejen de permanecer neutrales y se coloquen del lado del oprimido (94). En su llamamiento queda implícito que sólo la sociedad anarquista favorecerá el pleno desarrollo de las facultades intelectuales artísticas y humanas, con un absoluto respeto por la individualidad; esa es la razón de que les sugiera:

"Vosotros, poetas, pintores, escritores, músicos; si comprendéis vuestra verdadera misión y el exacto interés del arte mismo, venid a nosotros, poned vuestra pluma, vuestro lápiz, vuestro cincel y vuestras ideas al servicio de la revolución; presentad con vuestro elocuente estilo y con vuestros expresivos cuadros la lucha heroica del pueblo contra sus opresores; encended el corazón de nuestra juventud con ese glorioso entusiasmo revolucionario que inflamó el pecho de nuestros antecesores; (...)

Y una vez establecida esta sublime armonía entre vuestras acciones y lo que os dicta vuestra conciencia, obtendréis facultades que nunca soñásteis pudieran dormir latentes en vosotros mismos" (95).

Los temas y las técnicas neoimpresionistas conjugaban perfectamente el radicalismo social y el artístico, al decantarse por la utilización de figuras humanas en sus telas -mostrando escenas campesinas o urbanas- más apropiadas para reflejar sus creencias sociales que los paisajes impresionistas. Esto es patente en algunos cuadros de C. Pissarro, Seurat, Signac o Luce, pero sobre todo en los dibujos y litografías que realizaron para las revistas anarquistas (por ejemplo, Hombres delante de la fábrica (1882-83) de Seurat, Los transportadores de estaca (1902) de Luce o Le Demoliseur (1896) de Signac) aunque la mayoría de ellos -pese a expresar su conformidad con las exigencias de una sociedad mejor- temían toda forma de intromisión que redujera la libre iniciativa creadora a los dictados estéticos de cualquier colectivo -se llamase anarquista o comunista-. Egbert establece una analogía respecto a la síntesis individualismo/colectividad expresada en estas obras, en los siguientes términos:

"En cierto sentido, (...), la misma técnica empleada por los neoimpresionistas, con sus pinceladas individuales y fuertemente acentuadas, que sin embargo se unen armónicamente dentro del conjunto, era un paralelo al espíritu individualista pero comunal del anarquismo comunista. Así lo era también el aislamiento de las figuras individuales dentro de la composición total unificada de los cuadros de Seurat: sus intérpretes circenses, por ejemplo, están aislados no sólo de la sociedad sino también entre sí, aunque aparezcan compuestos en un conjunto" (96).

Sorprendentemente, Bakunin no cree en el poder revolucionario de un arte comprometido, y por tanto, no lanza ningún llamamiento a los artistas para que "cooperen" en la lucha; no es que niegue valor alguno a la existencia de un arte que exprese una crítica social, pero tal vez, como hombre de acción, tuviera sus dudas respecto a lo que se podía esperar de personas no vinculadas directa ni primordialmente con ella, y también es posible que temiera -teniendo el ejemplo de Wagner tan cerca- sus pretensiones de convertirse en adalides de las masas obreras. En ese sentido, y pese a su admiración por Kropotkin, Signac parece estar mucho más cerca de Bakunin cuando define lo que sería, en su opinión, un pintor anarquista:

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

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

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

Cuando exista la sociedad que soñamos, cuando se haya desembarazado de los explotadores que la embrutecen, el trabajador tendrá tiempo para pensar e instruirse. Apreciará las diversas cualidades de la obra de arte" (97).

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

"El poema, como acto creador, es revolucionario. Se trata de una forma de acción directa que pone en tela de juicio el orden establecido por el simple hecho de afirmar la dignidad, la libertad y el poder creador de belleza del artista, frente a la falsedad estéril del presente" (98).

Los anarquistas también son conscientes de las dificultades inherentes a estas relaciones y lo contradictorio que puede resultar la aspiración a una libertad sin límites y tratar

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

"Así como el arte burgués hace por el mantenimiento del régimen capitalista más que todas las otras fuerzas sociales reunidas, gobierno, ejército, policía, magistratura, del mismo modo el arte social y revolucionario hará por el advenimiento del comunismo libre más que todos los actos de rebeldía inspirados al hombre por el exceso de su sufrimiento" (99).

En aquella controversia que acabaría enfrentando al anarquismo con los artistas, unos y otros tuvieron que luchar contra un enemigo común: el público y la crítica burgueses que, detrás de cada pincelada o de cada frase que no se ajustaran a la norma, veían el fantasma del terrorismo, la subversión y la inmoralidad,

como si no fuera bastante la penuria económica a la que estaban sometidos casi todos los artistas, debida en gran parte a la escasa acogida que inicialmente tenían sus obras y que les obligaba a ganarse la vida en otras actividades. Normalmente, cuando alcanzaban el éxito -si es que esto sucedía- había pasado tanto tiempo que lo que alguna vez fue revolucionario, ya se había convertido en aceptable, y era asumido tranquilamente. Sin embargo, el público -tan remiso en otros aspectos- prodigaba sus sospechas y temores sobre artistas y obras, cierto que a veces con fundamento, pero en muchos casos erróneamente, pues aunque con frecuencia se entrelacen radicalismo artístico y radicalismo social, hay ocasiones en que la adopción de técnicas y formas artísticas "nuevas" no tienen nada que ver con ideas progresistas. Por ejemplo, Cézanne y Dègas acusados en un momento dado de comunistas e inmorales eran más bien conservadores; por su parte Monet -otro gran innovador en el terreno de la plástica- pacifista, republicano y amigo de Zola, nunca fue molestado por sus ideas políticas. La lista de supresiones, procesos y escándalos entre sus contemporáneos, se haría interminable y, en cierto modo el público y la sociedad burguesa de la época llevaban razón: la mera innovación ya podía considerarse peligrosa -viniera de la mano del romanticismo, el realismo o el impresionismo-, todos podían con mover los cimientos del orden social y "cual-

quier cambio en los cánones aceptados por la sociedad era potencialmente un cambio en todo el edificio". Incluso las obras de los impresionistas eran sospechosas, por cuanto el pleinairisme desafiaba abiertamente lo sancionado hasta entonces como arte y la batalla por el verso libre de los simbolistas, asumió el mismo carácter, siendo condenado por "anarquista y antipatriótico":

"Pero quizá una sociedad a la defensiva estaba justificada en sus sospechas. Gustave Kahn uno de los poetas simbolistas dirigentes y partidario del verso libre, admitió: "¿dónde está el innovador que, por muy consciente que sea de sus orígenes... no sueña con una total reconstrucción del todo, tanto como cualquier crítico serio se da cuenta de que al destrozar un fragmento de la fachada del artista, uno toca la fachada social?". Es esto lo que explica por qué las demandas artísticas encontraron, una vez hechas, una resistencia tan agresiva. Los guardianes del orden establecido están de acuerdo en toda la línea" (100).

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

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

"Esencialmente, significaba sólo esta afirmación de los derechos del individuo. Estéticamente, conducía al rechazo de las viejas reglas y doctrinas y a la insistencia en la única autoridad de la mente creativa. Socialmente tenía en ella el germen de dos filosofías divergentes, la una antisocial, la otra distintamente social. Esto es lo que ha causado tanta confusión al interpretar el período. Por una parte había un rechazo desafiante de la responsabilidad social, (...) por otra parte, la convicción de que si el anarquismo era el

nían a sus intereses. Sin embargo, ya hemos señalado que la sensibilidad antiautoritaria de los teóricos anarquistas se opone a cualquier tipo de divismo, es decir, apuesta por la libertad pero exalta la potencia creadora de todos los individuos. La estética de la mayoría de estos pensadores se apoya en la rebeldía contra el poder político -en particular contra el orden burgués- pero recordemos la paradoja sobre la que asientan sus postulados: su negación de lo existente no implica dar la espalda al pasado (idealización del medioevo) y su rechazo de lo establecido -que también afecta al arte- lleva aparejada la propuesta de un orden nuevo, popular, basado en la solidaridad y la ayuda mutua. Desde esta perspectiva no existe más que una posibilidad, un arte social, cuyo papel básico es favorecer la instauración de una sociedad igualitaria:

"Así se cierra el círculo: los frenos impuestos por el Estado a la libre creación artística, desaparecen en una estética anarquista, para renacer de inmediato bajo la forma de presiones ejercidas sobre el arte por la sociedad (...). En teoría, para mantener la igualdad rigurosa entre sus miembros, la sociedad anarquista deberá elevar a todos al nivel de los artistas y escritores; en la práctica son los artistas y escritores los que se ven rebajados a la medida común" (103).

Lógicamente, muchos artistas retrocederán ante lo que consideran un nuevo modo de coerción, poniendo también al descubierto los

límites de su rebeldía, más cultural que social. En esa línea antisocial se ha querido si tuar a O. Wilde que, sin embargo, en nuestra opinión, está muy lejos todavía de ese "narcisismo de esteta" típico de los que bajo la influencia de Nietzsche y Stirner se abandonan al culto de sí mismos, pasando a convertir el anarquismo en una nueva forma de aristocratismo. Ciertamente que su ensayo El alma del hombre bajo el socialismo, constituye un ataque en toda la regla contra la intervención de cualquier au toridad -política o popular- en el ámbito artístico y erige al artista en árbitro único de la obra, pero también es un alegato contra la propiedad privada, con cuya desaparición se beneficiará no el "grandioso individualismo realizado imaginativamente por esos ilustres poetas" (Byron, Shelley, Hugo...) "sino ese gran individua lismo que existe latente y en potencia en la Hu manidad..."; de igual modo se pronuncia contra la miseria que esclaviza al hombre y sueña con una sociedad futura en la que -sin gobierno ni propiedad privada- los trabajos duros y desagradables serán realizados por las máquinas. En las primeras líneas de su trabajo ya nos habla de las ventajas del socialismo que nos librará "de esa mezquina necesidad de vivir para los de más", aunque también se pone en guardia frente al socialismo viciado "por ideas autoritarias e incluso por coacciones efectivas" que conduciría a la esclavitud de todos (104).

El hombre actual sólo piensa en acumular,

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

"¿Es esto una utopía? Pero un mapamundi en que no figurase la utopía, no valdría la pena de ser mirado, pues faltaría en él el único país en que la Humanidad aterriza a diario. Y apenas en él, mira más allá, y divisando una tierra más bella, vuelve a poner proa hacia ella. El progreso no es más que la realización de las utopías" (105).

Creemos que lo anterior es suficiente para rechazar las interpretaciones que enmarcan las teorías wildeanas en la dirección de Stirner -porque declara como él la guerra a la sociedad- o al menos resultan un tanto forzadas. Aunque Arvon sostenga que "hallamos la estética stirneriana, bajo una forma más o menos sistemática, pero no obstante intacta en sus grandes líneas" (106) en esta obra de Wilde, estamos más de acuerdo con Joll en que la influencia del autor de El Unico y su propiedad (1845), que hace uso de una prosa "tortuosa, oscura, reiterativa y colérica" contribuyó junto con Nietzsche, a la consolidación del anarquismo individualista más radical (107), des-

viando así a los artistas de la otra corriente partidaria de un arte social.

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

La ambigüedad característica de todo individualismo llevado al extremo ha sido puesta de relieve por los analistas del futurismo italiano. Este movimiento, que nace con una vocación iconoclasta y se ofrece como alternativa tanto al arte oficial como al "verismo social", imperantes en Italia a fines del siglo diecinueve, mantuvo inicialmente diversos contactos con el anarquismo. Muchos futuristas procedían de las filas de éste último y sus acciones provocadoras contaron con el aplauso de los trabajadores que les defendieron contra los jóvenes

aristócratas o burgueses (108). Ya el primer Manifiesto del Futurismo, contiene en su interior el germen de esa contradicción, glorificando toda clase de reaccionarismos junto al mundo del trabajo y la subversión, elementos estos últimos típicos del pensamiento ácrata. Escribía Marinetti:

"Nosotros queremos glorificar la guerra -única higiene del mundo- el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las cuales se mueren y el desprecio por la mujer" (109).

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

"Nosotros cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la sublevación; cantaremos las tareas multiformes o multicolores de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; (...) los talleres colgados de las nubes por los alambres retorcidos de sus humos..." (110).

La ciudad industrial también ocupa un lugar preeminente entre los temas que los libertarios incorporan a su literatura, aunque su descripción del transfondo urbano, no sea tan rica en imágenes ni utilice símbolos tan persuasivos como los de los futuristas. El ambiente en el que se desenvuelve el proletariado urbano tiene dos caras: una, la de la mise-

ria y la explotación -que los anarquistas retratan fielmente- y otra, que anuncia el nacimiento de una nueva belleza, la de la máquina. Les interesa fundamentalmente expresar la problemática obrera y la manera en que describen los adelantos tecnológicos, resumen la fascinación y el horror que sienten a un tiempo, por la vida en esas ciudades, llenas de fábricas que se yerguen amenazadoras. En tales descripciones "predomina un asombroso sentido de la modernidad" en el que -al introducir de forma sistemática temas tecnológicos- L. Litvak ve una anticipación del futurismo. Y, desde luego, así parecen sugerirlo, por ejemplo, las palabras de R. Mella invitando al escritor a sumergirse en ese nuevo paisaje:

"En nuestros días, la maravillosa complejidad de la arrogancia y el atrevimiento de las construcciones, la fábrica moderna donde bulle el hormigueo humano que trabaja risueño cantando, ofrecen al poeta una temática nueva" (111).

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

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

"Este siglo es grande y fuerte, un gran instinto le guía./ Por doquier se ve a la idea en marcha para su misión/ ¡Oh poetas! el acero y el vapor hirviente/ borran de la tierra, mientras vosotros soñáis/ el remoto peso... el hombre se sirve de la materia ciega/ y piensa, estudia y crea" (112).

Unas líneas más arriba subrayábamos la importancia del futurismo al tomar en sus manos nuevos elementos que afirman -frente a teorías más o menos caducas y aferradas a una concepción de lo bello totalmente superada- la actividad de la vida moderna, a través de la velocidad y el dinamismo. De sobra conocida es esa imagen que contrapone la belleza superior de un automóvil, que parece correr sobre la metralla, a la Victoria de Samotracia, decretando así la muerte de un tipo de estética basada en la armonía y el equilibrio, a la que viene a sustituir otra, hecha de contrastes y disonancias. Esta actitud contestataria que pretendía romper en mil pedazos la gastada máquina del arte, con un fervor que haría palidecer de envidia a más de un anarquista, estaba preñada de otros componentes que acabarán por ser los dominantes: el nacionalismo, la exaltación de la guerra como "elemento lírico" y, sobre todo, la voluntad de poder -cantados alegremente por los futuristas- les condujeron casi imper-

ceptiblemente al fascismo, desperdiciando sus propias conquistas en "una orgía de irracionalidad" como la llamó Croce, cuyo diagnóstico es coincidente con el de la mayoría de quienes han estudiado la "prometedora" evolución de este movimiento:

"... es sin duda el futurismo la primera facción vanguardista que se funda sobre la conciencia agónica de que el arte debe intervenir de forma directa y explícita en la construcción de una nueva sociedad (...) esa intransigente defensa y extensión de lo "moderno" se lleva a cabo de acuerdo con criterios ideológicos heterogéneos, que el futurismo capitulará ante el belicismo primero y ante el fascismo mussoliniano más tarde, confundiendo así la exigencia de un nuevo arte en una sociedad nueva con el culto al maquinismo y a la movilización de masas que propiciaban la guerra y los camisas negras" (113).

Así se apagaban, junto con el antiburguesismo, las nostalgias anarquistas y socialistas. "Hoy -escribía Carrá- el burgués en favor de la guerra es ciertamente más revolucionario que el llamado revolucionario neutralista. Arriesga y actúa: luego es un revolucionario, mientras que el llamado anarquista es dañino a la vida y al progreso, porque nada sacrifica, en realidad, a la vida y al progreso" (114).

NOTAS.-

- (1) O. REVAULT D'ALLONES. Creación artística y promesas de libertad. (1973). Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1977, págs. 35, 36.
- (2) L. LITVAK. Musa libertaria. Antoni Bosch editor. Barcelona, 1981, pág. 296.
- (3) R. ROCKER. Nacionalismo y cultura. Ed. América lee. Buenos Aires, 1954, pág. 71. Esta obra fue publicada por primera vez en versión inglesa en 1937. Inicialmente iba a aparecer en Berlín en 1933, pero la ascensión de Hitler al poder impidió que fue se así. El autor expresa precisamente su horror ante la imposición de una nueva teología, la que "aspira a entregar al 'Estado Nacional' todo campo de actividad humana", por ello se propone con su trabajo desenmascarar a tales teólogos y clarificar el significado del nacionalismo moderno así como sus relaciones con la cultura. (p. 13).
- (4) A. RESZLER. La estética anarquista (1973). F.C.E. México, 1974, pág. 9. W. GODWIN expresaba estos temores en su obra más conocida, An Enquiry Concerning the Principles of Political Justice and its Influence on General Virtue and Happiness (1793), traducida al castellano como Investigación acerca de la justicia política. Este ensayo, escrito bajo el impacto de la Revolución fran

cesa, es, al parecer, la respuesta al conservador libro de E. BURKE, Reflections on the Revolution in France (1790), tal como afirma D.D. EGBERT en El arte y la izquierda en Europa (1969), ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981. Por otra parte hay que señalar el reconocimiento unánime en considerar a Godwin iniciador de los primeros pasos del anarquismo moderno. Ver, por ejemplo, A. RESZLER, op.cit., págs. 9, 10 y EGBERT, op.cit., págs. 357, 358.

- (5) J. JOLL, Los anarquistas (1964), ed. Grijalbo, Barcelona-México, 1968, pág. 28. Este autor también coincide en otorgar a Godwin el papel de precursor del pensamiento libertario pues "partiendo de los postulados dieciochescos elabora la más completa doctrina anarquista llevándola hasta sus últimas consecuencias" (pág. 26).
- (6) O. WILDE. El alma del hombre bajo el socialismo (1881), Tusquets editores, Barcelona, 1975, págs. 35-38. Las tesis defendidas por este escritor, lógicamente serán compartidas con más frecuencia por otros artistas que por los teóricos del anarquismo, aunque reconozcan también que en muchos casos la falta de cultura constituye un handicap para el acercamiento del arte a las masas.
- (7) Ibid., pág. 45.

- (8) M. BAKUNIN, Dios y el Estado (1882), Ediciones Júcar, 4ª ed., Madrid, 1979, pág. 95. Este texto, quizá el más famoso y celebrado de Bakunin, forma parte de otro más amplio, L'Empire Knouto-Germanique et la Révolution sociale, obra inacabada como sucede también con la anterior. Esta edición en castellano recoge únicamente el primero, junto a una larguísima nota al pie de una alusión a Rousseau con el título "Dios y el Estado: nota sobre Rousseau". Incluye asimismo una "Nota introductoria" de M. NETTLAU, biógrafo de Bakunin e historiador del anarquismo, además del prefacio a la primera edición francesa a cargo de CAFIERO y RECLUS, discípulos de Bakunin y primeros editores de esta obra, comenzada en 1870. Por último aparece un trabajo adicional: "De la naturaleza histórica del Estado: el principio del Estado".
- (9) Ibid., pág. 96. Por su parte, Proudhon, reflexionando sobre las relaciones entre arte y ciencia, opina que el primero no puede prescindir de la segunda y aunque se le adelante y en ocasiones llegue a suplirla, le está prohibido "so pena de hacer el ridículo, ponerse en contradicción con ella". El arte evoluciona mucho más rápidamente que la ciencia o la filosofía, pero ocupa un lugar secundario con respecto a éstas, gracias a las cuales es posible su progreso.

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

Otras obras de Proudhon en las que contempla cuestiones estéticas:

De la creation de l'ordre dans l'humanité (1843).

De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise (1858).

Les Majorets Litteraires (1862).

- (10) L. TOLSTOI. What is Art? (1898), versión inglesa de A. Maude, Oxford University Press, London, 1930. Cap. XX, págs. 276-77. Esta obra es la más extensa y completa de cuantas Tolstoi -que invirtió en su realización quince años- consagró al estudio del arte. A lo largo de este trabajo utilizaremos la versión inglesa porque fue tra-

ducida directamente del ruso y supervisada directamente por su autor, que en el Prefacio para la 1ª edición escribía: "Este libro mío, ¿Qué es el arte? aparece ahora en su verdadera forma. Más de un ejemplar ha salido ya en Rusia pero en cualquier caso, tan mutilado por la censura que pediré a todos aquellos que estén interesados por mis puntos de vista sobre el arte que los juzgaran sólo a partir de esta edición actual". (L. Tolstoi. What is Art?, parte VII, pág. 65).

Otros escritos de Tolstoi dedicados a estos temas y recogidos en la mencionada versión inglesa, son:

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

Sobre la verdad en el arte (1887).

Introducción al Diario de Amiel (1893).

Introducción a las historias campesinas de Semenov (1894).

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

Sobre arte (1895-97). Existe versión castellana de Ma Teresa Beguiristain en Cuadernos Teorema, Valencia, 1978.

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

¿Qué es el arte? (1898). De esta obra

existen diferentes traducciones al castellano. La primera de ellas en editorial Maucci, Barcelona; posteriormente la de editorial Tor, Buenos Aires, 1957, y la más reciente de Editorial Mascarón, Barcelona, todas incompletas.

Apéndices a ¿Qué es el arte? (1898).

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

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

- (11) L. TOLSTOI. What is Art?, pág. 280.
- (12) Ibid., págs. 286, 287.
- (13) R. ROCKER. Op.cit., pág. 452.
- (14) P.J. PROUDHON. Op.cit., pág. 98.
- (15) Ibid., pág. 87.
- (16) V. AGUILERA CERNI (selecc. y prólogo), William Morris (1834-1896). Arte y Sociedad Industrial. Antología de Escritos, Fernando Torres ed., Valencia, 1977 (2ª ed.), pág. 59. Hasta la aparición de esta antología, el conocimiento de la obra de W. Morris en nuestro país era fragmentario y, sobre todo, indirecto. En 1968 se publicó la versión castellana de su novela utópica Noticias de ninguna parte, que ya había aparecido en Barcelona en 1903. En 1918 se editó un resumen de la misma en catalán y dos textos breves habían visto la luz en 1901 y 1905, a través de La Revista Blanca (1898-

1905) y La Revista Socialista, respectivamente.

- (17) P. KROPOTKIN. Palabras de un rebelde. PASTRANAGA ed., Barcelona, s/f., págs. 65, 66.
- (18) Ibid., págs. 66.
- (19) Ibid., pág. 13.
- (20) K. MARX y F. ENGELS. Cuestiones de arte y literatura. Ed. Península, 2ª ed., Barcelona, 1969, págs. 44-47. Sabido es que Marx y Engels no tienen ningún estudio específico relativo a cuestiones artísticas y los textos que conocemos proceden de diversas selecciones de sus obras que recogen los pasajes dedicados a estos temas. Un primer intento de selección fue realizado en 1933 por Lifsic y Schiller que publicaron una antología en Moscú con prólogo de Lunacharsky. La que tuvo una difusión más amplia fue la de J. Fréville (1936) y la que nosotros citamos, aunque tiene en cuenta las anteriores, sigue una orientación distinta: "Hemos querido ofrecer más bien... los textos más importantes y significativos -se dice en el prólogo- que iluminan los componentes de un método crítico y de una poética que siguen revelándose válidos y fecundos en resultados" (pág. 22). No obstante, si se pretende estudiar a fondo el tema, la edición de A. Corazón es más apropiada.
- (21) P.J. PROUDHON. Op.cit., pág. 343.
- (22) Ibid., pág. 344.

- (23) Ibid., pág. 353.
- (24) L. TOLSTOI. Op.cit., pág. 271.
- (25) E.W. HERBERT. The artist and Social Reform. France and Belgium 1885-1898. Books for Librairies Press. Freeport. New York, 1961. Reimpreso por Yale University Press, 1971.
- (26) L. TOLSTOI. Op.cit., pág. 197.
- (27) M. BAKUNIN. Op.cit., págs. 127-128.
- (28) La anécdota aparece citada en H. ARVON, op.cit., pág. 131 y en A. RESZLER, op.cit., págs. 43, 44, aunque procede de Wagner.
- (29) P.J. PROUDHON. Op.cit., págs. 186-187.
- (30) Ibid., págs. 222-223.
- (31) Ibid., pág. 36.
- (32) Ibid., págs. 41, 42.
- (33) L. TOLSTOI. Op.cit., pág. 273. Es un hecho reconocido la influencia del pensamiento proudhoniano en Tolstoi. Ambos se conocieron en Bruselas (1861) y Tolstoi, que ya había leído gran parte de la obra de Proudhon, se dedicó a partir de entonces a estudiarla en profundidad. No obstante, si bien en el terreno doctrinal la relación es patente, no existe constancia explícita de ello en el ámbito de la Estética. Tolstoi jamás menciona a Proudhon en sus reflexiones respecto al arte y, sin embargo,

sus posiciones son prácticamente intercambiables. Respecto al reflejo de las ideas proudhonianas en la trayectoria vital y creadora de Tolstoi es muy interesante el estudio comparativo de ambos escritores "La influencia de Proudhon sobre Tolstoi, el encuentro de dos genios", a cargo de J. BACAL aparecido en la revista Noticias de Francia, nº 43, 1 diciembre 1978, págs. 31-36.

- (34) J.P. PROUDHON. Op.cit., págs. 43, 44.
- (35) Ibid., pág. 45.
- (36) Ibid., pág. 56, 57.
- (37) Ibid., págs. 60, 61.
- (38) Ibid., págs. 356.
- (39) Ibid., pág. 357.
- (40) Ibid., pág. 358.
- (41) Ibid., pág. 316.
- (42) L. TOLSTOI. Introducción a las obras de Guy de Maupassant, pág. 33. Versión, A. Maude.
- (43) L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, págs. 122, 123.
- (44) L. TOLSTOI. Sobre arte. Cuadernos Teorema. Valencia, 1978, pág. 32.
- (45) Ibid., pág. 36.
- (46) L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, pág. 227.
- (47) Ibid., pág. 200.

- (48) Ibid., págs. 128, 129. Ver también pág. 232.
- (49) Ibid., pág. 268.
- (50) L. TOLSTOI. Sobre arte, pág. 28.
- (51) R. WAGNER. Escritos y confesiones. (Selección de textos). Ed. Labor. Barcelona, 1975, págs. 128, 129.
- (52) R. WAGNER. La poesía y la música en el drama del futuro (1850). Espasa-Calpe. Colección Austral. Buenos Aires, 1952, pág. 128.
- (53) A. RESZLER. Op.cit., pág. 53.
- (54) L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, pág. 202, 203. El capítulo en cuestión es el XIII, págs. 203-217.
- (55) Ibid., pág. 213.
- (56) P.J. PROUDHON. Op.cit., págs. 320-322.
- (57) A. RESZLER. Op.cit., págs. 59-60.
- (58) L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, págs. 194, 195.
- (59) O. WILDE. El crítico como artista. Espasa Calpe. Buenos Aires, 1947, pág. 19.
- (60) L. TOLSTOI. ¿Qué es el arte?, págs. 198-202. Recordemos que ésta será para Tolstoi la tercera consecuencia -junto con la crítica y el artista profesional- de la perversión del arte.
- (61) P.J. PROUDHON. Op.cit., nota pág. 280.

- (62) M. de MICHELI. Las vanguardias artísticas del siglo XX. Ed. Universitaria de Córdoba, 1968, pág. 357.
- (63) D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 50.
- (64) F. HEER. Europa madre de revoluciones (1964), (2 tomos), Alianza Editorial, Madrid, 1980, tomo I, pág. 280.
- (65) Ibid., págs. 280, 281.
- (66) D.D. EGBERT. Op.cit. (en el capítulo anterior), pág. 151.
- (67) F. HEER. Op.cit., pág. 11.
- (68) H. ARVON. Op.cit., pág. 129.
- (69) H. READ. Arte y alienación (1967). Ed. Proyección, 2ª ed., Buenos Aires, 1976, pág. 19.
- (70) D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 675.
- (71) P.B. SHELLEY. Prometheus unbound (1820), recogido por H. ARVON, op.cit., pág. 130. Ver también J. JOLL, op.cit., pág. 32.
- (72) F. HEER. Op.cit. Tomo I, pág. 42. Castle-reagh dirigía la política inglesa extranjera y Shelley lo ve como un cazador empuñado en la persecución del pueblo, ayudado por sus sanguinarios secuaces (pág. 43).
- (73) P.B. SHELLEY. Defensa de la poesía (1840). Ediciones Península, Edicions 62, Barcelona, 1986, págs. 35, 36.

- (74) D.D. EGBERT. Op.cit., págs. 190-191. El biógrafo al que se refiere es G. Woodcock, autor de la obra Pierre-Joseph Proudhon. Londres, 1956.
- (75) P.J. PROUDHON. Op.cit., pág. 234.
- (76) J. JOLL. Op.cit., págs. 151-152.
- (77) P.J. PROUDHON. Op.cit., capítulo XVII, págs. 259-271.
- (78) J. JOLL. Op.cit., págs. 152-153.
- (79) P.J. PROUDHON. Op.cit., pág. 287.
- (80) Ibid., págs. 276-277.
- (81) Ibid., págs. 329-332. Participara o no en la demolición del monumento, Courbet pasó seis meses encarcelado y exiliado en Suiza los últimos años de su vida, además de ser condenado a financiar una nueva columna conmemorativa.
- (82) H. ARVON. Op.cit., pág. 134. El entusiasmo provocado por el texto en Courbet no gozó de unanimidad y Zola, por ejemplo, que elogiaba la obra del pintor, creía también que los juicios sobre él debían basarse únicamente en criterios de calidad artística y no "como un engranaje de la máquina socialista". "Uno debe admirar a Courbet -escribió en Mes haines- sólo por la forma enérgica con que ha aprehendido y expresado la naturaleza" (EGBERT, op.cit., pág. 223).

- (83) Ibid., pág. 132.
- (84) Ibid., pág. 133.
- (85) D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 546.
- (86) R. WAGNER. Escritos y confesiones, págs. 123-125.
- (87) F. HEER. Op.cit. Tomo I, pág. 545.
- (88) H. ARVON. Op.cit., pág. 136.
- (89) D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 226. Reseña en la revista belga L'Art Moderne de la exposición de la Société des Artistes Indépendants (París, agosto-septiembre 1886), que contó con la participación, entre otros, de Signac y C. Pissarro.
- (90) Entre las más importantes de estas publicaciones estaban: Les Temps Nouveaux (1895-1914), La Révolte (1887-1894), fundadas ambas por J. Grave. Cuando en 1894 la policía se hizo con la lista de los suscritos a La Révolte descubrió en ella los nombres de escritores como Mallarmé, Huysmans o France junto a los de destacados pintores como C. Pissarro y Signac.
- (91) A. RESZLER. Op.cit., págs. 94, 95.
- (92) En algunos casos, dará lugar al abandono total del realismo para continuar -en la línea del arte por el arte- el camino hacia la abstracción. Entrar en la discusión entre realismo y abstracción se aleja de nuestros objetivos, aunque habría

que señalar que la admiración de Courbet por parte de Picasso así como la influencia de los neoimpresionistas en Kandinsky les convierten de alguna manera en precursores del arte abstracto.

- (93) E.H. HERBERT. Op.cit., págs. 86, 87.
- (94) P. KROPOTKIN. Op.cit., pág. 20.
- (95) Ibid., págs. 23, 24.
- (96) D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 230.
- (97) Fragmento del artículo de Signac "Impresionistes et revolutionnaires" aparecido en La Révolte (1891), recogido en AA.VV. Escritos de arte de vanguardia 1900/1945. Ed. Turner. Madrid, 1979, pág. 35. D.D. Egbert también cita este texto pero fechándolo en una conferencia de 1902 (D. D. EGBERT. Op.cit., pág. 236).
- (98) H. ARVON. Op.cit., pág. 139.
- (99) L'Art Social había nacido en 1891 y desapareció en 1894. En el año 1896 reaparece durante seis meses a instancias del anarcosindicalista F. Pelloutier y un grupo de anarquistas cercanos a J. Grave. Pese al poco tiempo que se publicó "el Groupe de l'Art Social que la había hecho revivir- y que un escritor denominara 'en cierto sentido la Academia del Anarquismo (...)'- continuó siendo un centro de discusión social y artística duran

- algunos años" (D.D. EGBERT. Op.cit., pág. 255).
- (100) E.H. HERBERT. Op.cit., pág. 54.
- (101) Ibid., pág. 82.
- (102) E.W. HERBERT. Op.cit., pág. 83.
- (103) H. ARVON. Op.cit., pág. 147.
- (104) O. WILDE. Op.cit., págs. 16, 17.
- (105) Ibid., pág. 34.
- (106) H. ARVON. Op.cit., pág. 150.
- (107) J. JOLL. Op.cit., pág. 158.
- (108) M. de MICHELI. Op.cit., pág. 221. Relatado por Gramsci a Trotsky.
- (109) Ibid., pág. 356.
- (110) Ibid., pág. 357.
- (111) L. LITVAK. Op.cit., pág. 106. La fascinación por el nuevo paisaje que ofrecen las ciudades, tras el advenimiento de la sociedad industrial, es una constante en la pintura y la literatura del Novecientos, cuyas referencias icónicas suponen al mismo tiempo la necesidad de transformar la percepción habitual de los objetos estéticos -sean naturales o artísticos- que el siglo XX no hará más que acrecentar, tal como pone de manifiesto S. MARCHAN, Contaminaciones figurativas, Alianza Forma, Madrid, 1986, donde estudia fundamentalmente las relaciones entre pintura y

arquitectura desde finales del siglo pasado hasta nuestros días. Refiriéndose a dicho cambio perceptual, que desplaza la visión clásica de los objetos hacia su "apariencia" (formas, colores), escribe: "El bulevar y las calles, pero también los puentes colgantes de hierro, las estaciones, las fábricas periféricas y sus chimeneas (...) se convierten en motivos iconográficos predilectos del paisaje artificial de la ciudad, incluso de la modernidad en su acepción preferente de civilización técnica. Pareciera como si se extendiera la conciencia de que la propia experiencia y la sensibilidad del hombre moderno se asientan en gran parte sobre los pilares del universo técnico y del metropolitano" (págs. 38, 39).

(112) F. HEER. Op.cit., pág. 297.

(113) AA.VV. Op.cit., pág. 127.

(114) M. de MICHELI. Op.cit., pág. 227.

IV.- REPERCUSIONES DE LA ESTETICA ANARQUISTA
EN ESPAÑA

Abordar las aportaciones de la "musa li
bertaria" española al ámbito de la Estética no
es tarea fácil, pues el análisis corre el riesg
o de perderse en el maremagnum del abundante
material que nos ofrecen las revistas, periód
icos y folletos que inundaron este país a par-
tir de 1868 aproximadamente, momento en el que
la llama del anarquismo comenzó a prender en-
tre los "desheredados" alumbrando sus sueños y
esperanzas hasta que la guerra civil dió al
traste con todo ello.

La mayoría de los estudios realizados en
torno a este problema, han obviado la posibili
dad de formular una "estética proletaria" y se
han centrado habitualmente en las relaciones
del anarquismo con los artistas consagrados
-conexiones tal vez más atractivas- pero insu
ficientes para conocer en su totalidad cuáles
fueron los presupuestos en los que se basaron
los ácratas para expresar sus opiniones relati
vas al arte. La carencia de investigaciones
orientadas a averiguar las inquietudes cultura
les de los anarquistas como tales, se acentúa
en el caso de España, donde también existen tra
abajos dispersos que se refieren concretamente,
por ejemplo, a los iniciales coqueteos de la ge
neración del 98 con el anarquismo, pero lo cier

to es que las circunstancias político-sociales existentes durante mucho tiempo no eran las más propicias para desarrollar asunto tan espínoso y los escasos medios y personas que se ocuparon de ello tenían una difusión prácticamente nula o muy limitada.

Ahora bien, muy rara vez podemos separar los ingredientes que componen este "cóctel ideológico" de las publicaciones libertarias, ya que abarcan desde temas doctrinales hasta científicos, pasando por los literarios. Las fronteras se pierden al plantear los diferentes temas -aquí ya podemos percibir un principio "anárquico"- como si deliberadamente pretendieran borrar la separación, en un acto de suprema libertad, entre los diferentes géneros. ¿Cuándo se trata de un ensayo puramente ideológico?. ¿Cuándo estamos ante una crítica de arte?. Cuestión ardua y quizá futil, pues su rebeldía se dirige incluso contra las leyes del lenguaje, en una búsqueda -probablemente inconsciente- de formas nuevas para expresar también ideas nuevas. Lo único que podemos constatar -y no es poco- es su deseo de enfocar el arte desde una perspectiva liberadora, en el conjunto de sus actividades dirigidas a la consecución de la sociedad anarquista, expresando así su confianza en el poder revolucionario de la pluma o el cincel.

La laguna a la que hacíamos referencia -inexistencia de investigaciones específicas

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

que supuso la II República. Con nuestra "manía" por rescatar épocas y sucesos olvidados, limitaremos el análisis de La Revista Blanca en su segunda época al período comprendido entre 1923 y 1929. Las comparaciones entre una y otra etapa serán inevitables y el estudio de ambas nos proporcionará datos suficientes para establecer su relación con la estética anarquista en general, que hemos analizado previamente.

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

La aproximación a esta primera época de La Revista Blanca se hace necesaria, a pesar de no constituir el centro de nuestra investigación, para poder constatar los puntos de contacto y la pervivencia o no de sus postulados en la segunda época, ya que esta última se plantea como una continuación de la anterior y su aparición, en 1923, pretende cubrir un hueco en el campo de las ideas libertarias, como aquella había hecho veinticinco años atrás. No obstante, el contexto en que una y otra se desenvuelven, es distinto y ello dará lugar a notables diferencias. El año 1898 anuncia el fin de siglo y, en cierto modo, el fin del dominio de la burguesía, de la industrialización salvaje y el liberalismo económico; enmarca asimismo el escenso de una nueva clase social -el proletariado- cuyas luchas y esperanzas están puestas en el triunfo de las ideas socializantes, a través de las organizaciones obreras que habían adquirido gran fuerza desde la creación de la I Internacional (1864). Además, en España (período de regencia de María Cristina, 1885-1902), se dan dos circunstancias determinantes: en 1898 pierde Cuba y Filipinas y está vivien-



do una gran agitación social, a la que no son ajenos los frecuentes atentados terroristas que, por otra parte, no eran exclusivos de nuestro país. Sin embargo, ambos hechos tuvieron aquí consecuencias específicas; por un lado, la burguesía ve cómo se derrumbaba el imperio, socavando sus intereses a nivel externo y, por otro, queda también minado su poder en el interior, lo que le llevó, entre otras cosas, a adoptar una actitud represiva y al apoyo de las organizaciones antiterroristas. El círculo de violencia estaba servido. Precisamente, a raíz de la bomba de Cambios Nuevos (1886) se producirá el proceso de Montjuich (que algunos han comparado con el caso Dreyfus en Francia) y las detenciones indiscriminadas, entre ellas, la de Federico Urales, fundador de La Revista Blanca.

A pesar de la distancia temporal y la lógica evolución de la sociedad en esos años, también existen coincidencias. Es cierto que en los años 20 el anarquismo a nivel internacional ha perdido aquella capacidad para arrastrar a las masas que le caracterizó anteriormente, sin embargo su fuerza en España sigue siendo considerable, sobre todo a partir de la creación de la C.N.T. en 1911. Por eso puede hablarse de un cierto paralelismo con la crisis por la que está pasando España cuando reaparece La Revista Blanca en 1923: desastre de Annual, huelgas continuas, atentados, repre-

sión gubernamental, etc., con lo que esta publicación, una vez más, se convertirá en tribuna y vocero de una sociedad nueva, en la que se aunen pensamiento y acción, ciencia y arte, individuo y colectividad; en definitiva, transformación del hombre y la realidad a través del ideal anarquista. Tanto en la primera época como en la segunda, rechazarán la consideración de tales planteamientos como utópicos -aunque reconozcan sus raíces fourieristas-, actitud típica, según ellos, de quienes desearían que todo permaneciera igual.

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

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

Precisamente porque no vivimos en un mundo de visiones y no imaginamos a los hombres mejores de lo que son, es que afirmamos que el mejor de los hombres se vuelve esencialmente malo por el ejercicio de la autoridad" (1).

Tal vez pudiera aceptarse la calificación de utópicos, si se utilizara -y no es éste el caso- la noción de "utopía" en un sentido amplio y más bien literal, como descripción "de un mundo que no existe (ou-topos), un mundo mejor, diferente, que rechaza y critica el orden

establecido del presente statu-quo (2). Y aquí cabrían otros utopismos, no necesariamente anarquistas.

Por otra parte, si bien aceptan la existencia de un componente racionalista en sus postulados, no están de acuerdo con quienes han querido relacionar la utopía anarquista con el cristianismo de ciertas sectas heréticas medievales, pese a que los propios ácratas han contribuido a fomentar dicha creencia, pues sus declaraciones en ese sentido inducen a confusión. En efecto, una lectura superficial puede encontrar similitudes entre ambos, ya que comparten un mismo rechazo por lo establecido y la negativa a admitir intermediarios en su lucha por alcanzar el ideal; al mismo tiempo, el carácter moralizante del pensamiento libertario así como la exaltación del sacrificio en defensa de su "fe" hacen más verosímil la semejanza. A este confusionismo tampoco son ajenos el vocabulario y las estructuras literarias utilizadas por los anarquistas (referencias a la Biblia, textos a modo de evangelios, credos, etc.), aun que se pueda justificar su uso por la capacidad evocativa de estos lenguajes alegóricos. Ahora bien, por más que los ácratas se proclamen auténticos herederos de Cristo -para algunos el primer anarquista- y lo comparen con sus figuras más representativas, "la supuesta existencia de Dios es incompatible con la dicha, con la dignidad, con la inteligencia, con la moral

y con la libertad de los hombres" (3). Es Bakunin quien establece esta distinción tan categórica y si no hubiera suficiente con su autorizada opinión, la resignación y la caridad cristianas se sitúan en las antípodas de la justicia social postulada por los anarquistas, por ello les parece cuanto menos "sospechoso" el empeño en mantener este tipo de paralelismos:

"Es preciso decir y demostrar que el pobre poco ha de agradecer a los dioses ni a los hombres que no han defendido la igualdad económica, y pierden el tiempo lastimosamente los que quieren armonizar el Sermón de la Montaña con La Conquista del Pan (...). Ningún socialista consciente dejará de ver, en el fondo del llamado socialismo cristiano, el afán de continuar explotando (esta es la palabra) desde posiciones alcanzadas con argucias de mala ley" (4).

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

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

Por lo que respecta a la primera, encon

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

"Y como en nuestro sentir, en el cerebro de Pi y Margall se engendró la luz del primer destello anarquista en España, y como esta es la parte que nos interesa de Pi y Margall (...) nos dedicaremos a demostrar que la parte política de la filosofía española evoluciona hacia la anarquía, y que tiene en Pi y Margall el primer germen anarquista" (5).

En el ámbito de la Estética, algunos de los mencionados también desplegaron una gran actividad, aunque los autores que más se manejan en la revista proceden del campo de la literatura: Tolstoi, Ibsen, Zola... la mayoría no anarquistas en sentido estricto, pero cuyos nombres aparecen continuamente; y junto a ellos, los que sustentan teorías que se inscriben en otras corrientes sociológicas del arte como Ruskin, Guyau, Morris o Taine. Hay ocasiones en que no resulta fácil distinguir los aspectos puramente doctrinales de los estéticos, dado que se trata de gente que normalmente combina ambas facetas

y cuya reflexión sobre el arte no puede desligarse de su concepción de la sociedad. Entre los españoles destacan los propios colaboradores de esta publicación: Unamuno, Clarín, Baroja, así como Benavente, Pérez Galdós, Iglesias y otros. Sin embargo, los dos escritores que más llamaron la atención de los anarquistas españoles, cuando el siglo XIX estaba tocando a su fin, fueron Tolstoi y Nietzsche y La Revista Blanca en esta primera época lo refleja claramente. Verdad es que para tener una cierta ascendencia sobre ellos bastaba -y no era poco- con mantener opiniones abiertamente opuestas al orden establecido, con lo que la nómina de "héroes libertarios" se amplía ostensiblemente.

a) Características generales.

La Revista Blanca fue fundada en 1898 por Juan Montseny (1864-1942) (mucho más conocido por su seudónimo Federico Urales) y el primer número apareció el 1 de julio de ese mismo año (6). Su tirada oscilaba entre los 6.000 y los 8.000 ejemplares.

En la portada de la revista figura el nombre con caracteres más grandes y a continuación se especifica su periodicidad "publicación quincenal" así como el contenido general "Sociología, Ciencia y Artes". El sumario, que viene también en la portada, hace referencia a

esas tres secciones, indicando los artículos que recogen y el nombre de sus autores e incluye otros apartados que normalmente son fijos, pero cuyo contenido es muy dispar como el titulado "Sección Libre" o "Tribuna del obrero". Otros temas que aparecen con cierta asiduidad giran en torno a la sociedad futura, basada en principios naturistas, con todo lo que ello implica: amor a la Naturaleza, vida sana, nada de alcohol ni de tabaco, lejos de ambientes degradantes, en una palabra, sobriedad y planteamientos casi monacales. Respecto a las relaciones interpersonales, hay artículos en los que se muestran partidarios de la igualdad entre los sexos, aunque con una visión algo paternalista de la cuestión, pero reconociendo que la mujer hasta entonces ha estado destinada a ejercer de comparsa en el ámbito intelectual; amor libre, pero rechazo de la homosexualidad por ir contra la naturaleza. En lo que se refiere al terreno del arte, aparte de la sección mencionada, aparecen frecuentes comentarios de obras literarias ("Libros recibidos") o crítica teatral ("Teatros") y, ocasionalmente, podemos encontrar artículos de este tipo en otros espacios (por ejemplo en el denominado "Biografía").

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

publican un suplemento "Tierra y Libertad" que pasará a ser diario en 1903 y se hacen eco de la aparición de revistas o periódicos en una línea similar a la suya (entre ellos, L'Humanité Nouvelle (París), Ciencia Social (Buenos Aires), Catalonia (Barcelona), Germinal (La Coruña), etc.), especificando su contenido, con una reseña, a veces, de los artículos que encuentran más interesantes.

Y, de acuerdo con sus pretensiones de convertir la cultura en una herramienta más en la lucha por la emancipación, no se conforman con divulgar sus ideas a través de la revista, sino que utilizan todos los resortes a su alcance para hacerse oír. Por ello, además de publicar ensayos y novelas en forma de folletín, funcionan como editorial, organizan conferencias y debates públicos, participan en las polémicas literarias y, en suma, manifiestan su simpatía por todos los rebeldes que en la historia han sido. Esta intención se evidencia al indicar qué libros están dispuestos a defender y cuáles no, ya que en este sentido lo tienen muy claro: nada de escepticismos, originalidades extravagantes, misticismos nocivos "y toda esa plaga literaria que, unas veces con el nombre de modernistas y otras con el de decadentistas, infesta el ambiente social". Son muchas las obras que reciben de ese tipo y no piensan ocuparse de ellas, porque quieren libros que "enseñen algo, plenos de energía y vi

talidad, que expresen deseos de vivir mucho y de reformarlo todo". En pocas palabras: "Arte que no se proponga abrir los espíritus a la luz del sentimiento y de la idea, y los cuerpos a las satisfacciones y los goces, lo despreciamos. El arte por sí solo nada es a nuestro entender y como cosa inútil lo trataremos" (7).

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

La administración se encuentra en la calle Ponzano nº 8 de Madrid. Se edita a nombre de Teresa Mañé, compañera de Juan Montseny, la cual firma casi siempre bajo el seudónimo de Soledad Gustavo. Las causas básicas para el uso continuo de nombres supuestos se refieren a las condiciones de clandestinidad en que Juan Montseny había regresado a España, (8) lo cual no es óbice para que aparezca Federico Urales como gerente y firmando numerosos artículos. En otros casos, se trata más bien de una voluntad expresa de socializar los textos, manifestando así su pertenencia a la colectividad.

Las colaboraciones van indicadas con el nombre de su autor así como su profesión: Franco

cisco Giner de los Ríos, catedrático; Leopoldo Alas (Clarín), catedrático; Fernando Tárreda, ingeniero; Alejandro Lerroux, periodista; Miguel Unamuno, catedrático; Anselmo Lorenzo, escritor, etc. Entre ellos, hay anarquistas declarados e intelectuales más o menos radicales, convirtiéndose estos últimos en una especie de garantía, tanto para que la revista pudiera salir a la calle como para que mantuviera una cierta altura en cuanto a calidad literaria. Esto lo tuvo muy en cuenta Urales, dadas las dificultades existentes en aquellos años para sacar una publicación explícitamente ácrata (estaba vigente la ley de 1896 que prohibía la propaganda anarquista). Por ello, aunque algunos de los autores no eran colaboradores fijos, Unamuno o Giner de los Ríos, por ejemplo, permitieron aparecer como tales en la portada y prometieron enviar originales (9); las grandes figuras del anarquismo, Kropotkin, Jean Grave, Reclus o Mirbeau también tienen su espacio e, igualmente, el escritor anónimo que encuentra en La Revista Blanca la oportunidad para poner en práctica su talento literario o una vía que le permita exponer sus criterios sobre cualquier problema que le preocupe.

Uno de los motivos principales que llevó a Urales a publicar una revista, fue que el movimiento ácrata se encontraba sin ningún órgano de prensa -poco antes había desaparecido Revista Social- desde el que se defendieran

sus ideales frente a las publicaciones burguesas de la época. Otra razón de peso fue su deseo de denunciar las condiciones en que se había desarrollado el Proceso de Montjuich y continuar su campaña a favor de los presos con el fin de que se revisaran las condenas. Ya en 1887 había participado en la protesta por la ejecución de los Mártires de Chicago y en 1892 fue detenido por publicar una hoja denunciando las ejecuciones de los anarquistas de Jerez. Todo ello es puesto de manifiesto por Pérez de la Dehesa, el cual también cuenta que los atentados terroristas de Barcelona le llevaron a escribir en 1893 Consideraciones sobre el hecho y muerte de Pallás y El proceso de un gran crimen, que le costarían un nuevo juicio (10).

Inmediatamente después de su regreso ilegal a España, inició sus colaboraciones en El Progreso, dirigido por Lerroux, donde ingresó como redactor el 1 de enero de 1898. Este periódico, que ya había comenzado a airear el asunto el 15 de diciembre de 1897 con el título genérico de "Las infamias de Montjuich", tenía por entonces un marcado carácter anarquista que abandonó a partir de la guerra con Estados Unidos, adoptando un tinte ultrapatriótico lo cual, para Urales, constituyó una equivocación, y la verdad es que, al poco tiempo, dejó de existir.

"Para su desgracia un día El Progreso inauguró una serie de artículos que fue

ron su muerte.

Los nuevos lectores que el diario que dirigía Lerroux había adquirido a consecuencia de la campaña de Montjuich eran obreros de ideas avanzadas; anarquistas, federales y en general gente de la extrema izquierda (...) pues bien, al publicarse aquellos artículos, los lectores de ideas avanzadas, empezaron a escamarse" (11).

Durante la época que estuvo en El Progreso fue compañero de Azorín, cuando éste todavía se llamaba Martínez Ruiz, que también se sumó a la protesta; y, sin embargo, de su mutuo conocimiento surgiría de inmediato una enemistad personal que consiguió reducir la colaboración de Azorín en la publicación de Urales a un cuento publicado en el Almanaque de la Revista Blanca para 1900 con el título de "La Nochebuena del obrero" (12).

El nombre de la publicación, según todas las fuentes consultadas y por su evidente similitud, es la trasposición castellana de La Revue Blanche. La causa fundamental de que adoptara tal denominación la podemos encontrar en el decidido apoyo que la revista francesa había prestado a los exiliados españoles y su participación en la campaña que, desde diferentes medios, se había emprendido para la revisión del Proceso de Montjuich, mencionado anteriormente. En la medida en que existía una coincidencia entre los propósitos de ambas, no es de extrañar que adoptara el nombre de su homónima en el país vecino como reconocimiento a

su solidaridad y con la intención de seguir una trayectoria semejante.

La Revista Blanca en esta primera época ha sido considerada continuadora de Ciencia Social (1895-1896) ya que muchos de los redactores de ésta, como Anselmo Lorenzo o Ricardo Mella, pasaron a colaborar en la primera, compartiendo unos mismos criterios pues concedían gran importancia a temas sociológicos, artísticos y a la cultura en general (13).

El protagonismo que los anarquistas otorgan a la educación que, junto con la acción, constituyen los dos elementos indispensables para la liberación del ser humano, se hace patente en su intento de poner al alcance de cualquiera temas científicos o literarios. Así, en el primer número de La Revista Blanca hallamos una auténtica "declaración de principios":

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

(...)

Los seres superiores (...) hallan estrechos los actuales moldes sociales, dentro de los cuales pugnan por salir la Ciencia, el Arte y la Sociología.

(...)

La teoría de que el gusto y las ideas del público ha de dar la pauta a los que del público viven, es una teoría malsana. Mientras la educación no sea integral; mientras los individuos dispongan de diferentes medios para instruirse, el

público será arrastrado por la fuerza intelectual de los mejores dispuestos para crear innovaciones" (14).

La afirmación de la individualidad creadora corre pareja con el deseo de cambio social, que sólo será posible en la medida en que se eliminen los prejuicios y las trabas impuestos por el entorno, que tienden a evitar cualquier innovación. Pero hay también un reconocimiento implícito de que existe una minoría, ¿élite?, que funciona como una especie de "avanzadilla" y se anticipa al resto, al percatarse de la necesidad de subvertir el orden social a todos los niveles. Es tarea suya vencer la resistencia de las masas incultas para aceptar las ideas nuevas, que conducen al progreso y al bienestar común. Y precisamente la propaganda de tales postulados, a través de un medio impreso, puede contribuir a disminuir esas distancias.

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

(...)

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

(...)

A medida que la humanidad avanza, la

ilustración se generaliza y los cerebros se nivelan o reducen la diferencia intelectual que va del hombre al pueblo" (15).

. Influencia en el ámbito cultural del momento.

De la importancia y difusión que tuvo en esta época, existen numerosos testimonios. En general, suele ser calificada como la mejor revista ácrata del siglo XIX en este país. "The most important anarchist theoretical journal in Spain", afirma Woodcock. Díaz del Moral en Historia de las agitaciones campesinas andaluzas, al hablar de las fuentes generales que ha utilizado, cita a La Revista Blanca considerándola "el esfuerzo editorial más importante que ha realizado el anarquismo español" (16).

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

"Fue, sin duda, la revista más importante del anarquismo español, merced a la calidad de sus colaboradores, al alcance de sus artículos y editoriales, a la regularidad de su publicación, a su longevidad y tirada que alcanzaba los 8000 ejemplares" (17).

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

"L'exit d'aquestes publicacions (se refere també al suplemento Tierra y Libertad)(...) s'havia fonamentat en la incorporació d'una sèrie d'intellectuals en uns anys que es poden denominar d'intellectualització de l'anarquisme que coincidia amb una certa "anarquització" dels intellectuals joves hispanics. Urales es sabé aprofitar d'aquesta situació..." (18).

Pérez de la Dehesa viene a corroborar, en la biografía de Urales y su obra, el alcance obtenido por la revista y su progenitor, fundamentales tanto para conocer un momento histórico decisivo como los avatares del movimiento anarquista:

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

La Revista Blanca y la presencia de Urales en Madrid contribuyeron de manera decisiva a crear en los medios intelectuales interés y, en algunos casos, simpatía hacia el anarquismo" (19).

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

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

Nuestra primera edición se agotó al momento, no pudiendo satisfacer pedidos que se nos hizo de varios puntos de España. Aspirábamos a eso y nada más que

a eso. Merced a todos "La Revista Blanca" ha entrado con buen pié en el campo periodístico (...)" (20).

Al mismo tiempo, la revista se felicita, pese a los problemas que ha de afrontar, del valor educativo que le atribuyen; éste, es el mayor elogio que puede recibir: que sus lectores la comprenden con objeto de educar a las generaciones posteriores (21). Abundan también los testimonios -procedentes precisamente de aquellas personas a las que pretenden llegar- que muestran un gran entusiasmo por el ideario de esta publicación, dispuesta a defender al pueblo trabajador, la justicia y las teorías progresistas.

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

Tú lo probarás, (...) sino, Revista Blanca, Tú, que con tu ascendiente darás abono al terreno que puede ser fértil en ideales generosos, sabrás dar vida y ardor a las corrientes progresistas, y con tu fuerza y pujanza harás sin duda que tus buenos frutos se multipliquen" (22).

En un momento dado se verán obligados -y por supuesto encantados- a expresar su agradecimiento a otras publicaciones, algunas de las cuales ni siquiera participan de su orientación,

lo cual dice mucho en su favor:

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

LA REVISTA BLANCA, que no puede corresponder a las muestras de aprecio que ha recibido de la prensa española con la amplitud que deseara, lo hace diciendo a "La Autonomía", de Reus; "El Socialista", de Madrid; "El Eco de la Fusión", de Tortosa; "El Demócrata", de Mataró; "La Lucha", de Vigo; "La Tomasa", de Barcelona; "La Conciencia Libre", de Valencia (...) un abrazo; gracias y adelante, queridos colegas. LA REVISTA BLANCA agradece lo que hacéis por ella; no defiende lo que vosotros defendéis, pero no por eso ha de negaros su amistad ni usar contra vosotros ni contra nadie otras armas que la exposición de un ideal dignamente sentido y secundado. En vosotros saluda a aquella prensa española que tolera y estudia todas las ideas" (23).

Entre las causas mencionadas para explicar la buena acogida dispensada a esta publicación, existen algunas no relacionadas directamente con el contenido de sus artículos o la actualidad de los temas que trata, ni siquiera con su calidad literaria. Se trata de un período en el que el anarquismo tiene una implantación extraordinaria tanto en España como en otros países europeos y, al mismo tiempo que las masas son atraídas por sus planteamientos,

los intelectuales y los artistas vuelven sus ojos hacia él, consiguiendo así una mayor difusión no sólo entre las capas populares sino entre aquéllos que, de alguna manera, pertenecen a las clases acomodadas de la sociedad. Se produce una especie de "comunión" cuyo lugar de encuentro es, en muchos casos, la revista o el periódico de tendencia progresista (anarquista o no). Ello hay que unirlo precisamente a la proliferación de publicaciones en esa misma línea propugnada por La Revista Blanca; cierto que sus posturas no son idénticas, por la diversidad de opiniones características del pensamiento anarquista y sus coincidencias hay que buscarlas en la importancia que otorgan a la letra impresa -como vía imprescindible para la difusión de sus teorías acerca de la sociedad- y a la cultura, en cuanto elemento indispensable para la consecución de esos ideales doctrinales. En ese sentido cabe hablar especialmente de Acracia (1886-1888), la pionera, Ciencia Social (1895-1896), ya mencionada, Natura (1903-1905). En esta última, por ejemplo, encontramos una intención muy similar a la de los redactores de La Revista Blanca para lograr que Arte y Ciencia sean patrimonio de la humanidad. En el primer número, "Nuestros propósitos", leemos:

"Vamos tras la generalización de todos los goces. Ciencia y Arte están allá; en la cumbre de las más elevadas aspiraciones. Queremos para los hombres, pa

ra todos los hombres, la existencia plena en la posición de los más puros placeres de la afectividad y de la mentalidad" (24).

Un dato muy importante a tener en cuenta por las concomitancias que se dieron entre ambos tipos de publicaciones (revistas anarquistas/revistas literarias) es que en 1897 había nacido Germinal -denominación tomada, y no casualmente, de la obra de E. Zola- y en 1898, Vida Nueva, siendo la primera el núcleo aglutinante de la futura generación del 98, fundada la segunda, en parte, como origen de la revisión del Proceso de Montjuich (25). Aquí podemos ver cierto nexo de unión con La Revista Blanca en la que colaboraron algunos de los escritores noventayochistas y de la que ya hemos señalado su interés en dicho proceso.

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

"No sucede lo mismo con los periódicos anarquistas. Lo que hay de actualidad

en ellos, referente casi siempre a constituciones de sociedades obreras, a conflictos entre capital y trabajo, no ocúpa sino la tercera o cuarta parte del número y como lo restante se dedica a cuestiones doctrinales, el ejemplar se guarda y la influencia de estas publicaciones sobrevivirá a la muerte. Sé de muchas gentes que conservan la colección íntegra de sus números. ¿De cuántos semanarios se podrían decir otros casos?" (26).

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

"El libro burgués, aceptemos la palabreja, una vez leído, pasa a la biblioteca en donde suele dormir tranquilo (...). Pero el lector de la obra anarquista, obrera, por punto general no tiene biblioteca ni compra libros para sí sólo. El firmante de este artículo ha presenciado la lectura de La conquista del pan en una casa obrera. En un cuarto que alumbraba únicamente una vela, se reunían todas las noches del invierno hasta catorce obreros. Leían unos a otros, trabajosamente, escuchando; cuando el lector hacía el punto, sólo el chisporroteo de la vela interrumpía el silencio". (27).

. Contenidos específicos.

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

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

tos ácratas. La idea de progreso, la aceptación del método experimental, eran en aquel momento patrimonio del pensamiento avanzado,

"... para los anarquistas españoles, "La Ciencia" y la Revolución se identificaban con el positivismo (...) y los nombres mismos de "Sociología" y "Estadística" se convierten en fetiches manejados sin cesar por los obreros libertarios cuando en los medios intelectuales oficiales o simplemente "burgueses" apenas comenzaban a ser aceptados" (28).

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

"la ciencia formaba parte fundamental del ideario social y estético anarquista y por ello no es de asombrarse que apareciese a menudo en secciones llamadas "Arte y Ciencia" o "Arte y Sociología". Estas secciones trataban los temas más heterogéneos y dispares" (29).

Sin ninguna pretensión de exhaustividad, indicamos a continuación algunos de los aspectos más significativos de los artículos, correspondientes en su mayoría al primer año de existencia de esta publicación, haciendo hincapié en los que se relacionan -directa o indirectamente- con cuestiones artístico-estéticas. Ello nos permitirá observar, por un lado, cuál era su orientación general y, por otro, sus presupuestos en el ámbito del arte. Este último punto puede ayudarnos, a su vez, a comprobar hasta qué punto La Revista Blanca refleja-

ba en sus páginas el momento por el que pasaban las teorías estéticas y las corrientes artísticas de la época.

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

"La fe en el progreso", por Anselmo Lorenzo (L.R.B., nº 1, 1 de julio de 1898). "Antropología social", por Federico Urales (L.R.B., nº 2, 15 de julio de 1898). "Naturalismo", por Emilio Zola (L.R.B., idem), "El feminismo", por Teresa Mañé (L.R.B., nº 3, 30 de julio de 1898). "La economía política", por Donato Luben (L.R.B. nº 5, 1 de septiembre de 1898). "El Estado contra el individuo", por Charles Money (seudónimo de J. Montseny) (L.R.B., nº 10, 15 de noviembre de 1898). "Ciencia Social" (sección extranjera), por Pedro Kropotkin (L.R.B., nº 12, 15 de diciembre de 1898).

El deseo de fundamentar empíricamente la necesidad del cambio social les lleva a establecer un paralelismo entre la evolución del organismo -similar en todos los seres vivos-, la evolución del cerebro humano y, en consecuencia, las ideas que surgen de este último. La realidad es única, se pueden abordar del mismo modo los problemas de las ciencias naturales que los de las ciencias sociales. Igual que un embrión crece y se desarrolla para dar lugar a un nuevo ser, el pensamiento, en este caso re-

volucionario, comienza con pequeñas chispas que acaban tomando forma y adquiere fuerza, hasta que logre sustituir otras maneras de pensar ya caducas:

"Organismos que obedecen a una misma ley, aun viviendo independientes, lo son el hombre, la sociedad, la planta y la tierra (...).

Preguntad a un biólogo por las revoluciones que el feto ejecuta en el ovario (...) Rousseau sintió algo; (...) más que conocía, presentía las ideas nuevas.

Indudablemente, Proudhon tuvo un precursor como lo tuvieron en él Baukunine y Marx, y este precursor puede muy bien llamarse Saint-Simon, Cabet, Fourier, sublimes utopistas a quienes combaten, con grave falta al sentido común y a la lógica, los defensores de la actual sociedad cuando quieren combatir al socialismo militante, sin comprender que lleva muchos lustros de purificación y sin atinar que como todo organismo, continuamente expulsa las substancias nocivas a su bondad (...).

Así como toda la sangre de un organismo afluye en el órgano que por su mayor actividad necesita más fuerza, así también las doctrinas activas, pues las hay de pasivas, llaman a las influencias superiores y les demandan argumentos en su defensa. Al fin y al cabo la fuerza cerebral, como la mecánica, no es más que el resultado de una energía" (30).

En el apartado "Ciencia y Arte", el panorama es más diverso si cabe. Además de una colaboración prácticamente fija titulada "Ciencia y Socialismo", a cargo del doctor Boudin (otro de los muchos seudónimos de Juan Montseny), los temas científicos van desde "Medios de

defensa del organismo humano", por Julio Bron-tá (L.R.B., nº 3, 30 de julio de 1898), al "Na-cimiento de los insectos", por P. Casabó (L.R.B., nº 5, 1 de septiembre de 1898) pasando por "Algo sobre metrología" por E. Oliver (L.R.B., nº 9, 1 de noviembre de 1898). O traducciones, muy frecuentes en las diversas secciones, como por ejemplo "Ensayo sobre la perversión", de Camille Mauclair (L.R.B., números 7, 1 de octu-bre de 1898, 9, 1 de noviembre de 1898 y 11, 1 de diciembre de 1898), cuya versión castellana corre a cargo de U. González Serrano.

El énfasis puesto en el mundo científico corre parejo con la idea de instruir a las cla-ses populares, proporcionándoles, con un len-guaje accesible, los medios para comprender el mundo que nos rodea. Las ideas de Darwin, Malthus, etc., también tendrán cabida en la revis-ta, con las consiguientes polémicas al respec-to. Alvarez Junco observa el carácter "acríti-co" no sólo de La Revista Blanca sino de todo el anarquismo decimonónico español, incapaz de advertir, en su opinión, la ambivalencia de la ciencia, la razón y el progreso en general. Su entusiasmo sin reservas, sólo será corregido por los receptores de la influencia nietzschea-na, aunque dicha confianza en la ciencia no la hagan extensible a los científicos e intelectuales en cuanto grupo social, dando lugar a un cierto anti-intelectualismo, "también típi-co de los anarquistas, más probablemente por

populismo y desconfianza instintiva hacia los superiores (...) que por una previsión certera del peligro que podrían suponer las nuevas tenocracias" (31).

Sin embargo, esa prevención es la que actuará de detonante en la ruptura posterior de las relaciones entre el anarquismo por un lado y los intelectuales y artistas por otro. Durante un cierto tiempo las publicaciones anarquistas estarán orgullosas de contar entre sus filas con hombres ilustrados y para Urales, esa alianza, que tan precaria habrá de mostrarse, incluso anunciaba la inminencia de la revolución. Curiosamente, las discusiones habidas en torno al intelectualismo se convertirán a su vez en intelectualistas pero, en cualquier caso, apuntaban más que nada a la negación del intelectual como conductor de las masas y, por tanto, a rehusar una consideración superior del mismo.

"El antiintelectualismo anarquista no era una crítica a las ideas, sino al hombre de ideas. En las muchas controversias que sobre estos temas hubo, se hacían distinciones verdaderamente bizantinas (...), llegándose a formar, a la vez, paradójicamente, una polémica ácrata superintelectualista sobre estos temas" (32).

Respecto al tipo de lenguaje utilizado es de notar que habitualmente se exceden en la simplificación o el vocabulario técnico se maneja con ligereza, pero, de todos modos, con

independencia del tratamiento, su inclusión en ésta y otras publicaciones de la época responde a la suposición de que, efectivamente, "la ciencia proporcionaba un conocimiento de la verdad, y la verdad era la meta libertaria. Por medio de la ciencia se podría descubrir la estructura lógica, científica, de la sociedad perfecta; la anarquista" (33).

b) Planteamientos estéticos.

La educación integral -liberadora, insig-
timos- significa además destruir el monopolio
ejercido por las clases dominantes en el campo
del arte, cuyo cometido exacto no llegan a de-
limitar los textos pero que, de igual manera
que la ciencia, debe estar en armonía con la
Naturaleza y "decir la verdad". En este terre-
no encontramos artículos de opinión provenien-
tes de escritores "profesionales" como Unamuno
o Zola o de sus colaboradores habituales y al-
gunos intentos de creación literaria en forma
de cuentos o poemas, con matices claramente so-
ciales. A la hora de indicar, pues, los presu-
puestos generales en los que se fundamentan
los planteamientos estéticos de La Revista
Blanca nos basaremos tanto en los autores -li-
teratos básicamente- que colaboran en dicha pu-
blicación como en los criterios artísticos sus-
tentados por los propios responsables de la re-
vista, partiendo de sus comentarios a obras

concretas y/o de los artículos en que exponen sus teorías acerca del arte. La distinción entre lo artístico y lo extra-artístico, o entre diferentes niveles de discurso (cuándo se trata de Estética y cuándo de Crítica por ejemplo) es prácticamente imposible a veces, por la falta de rigor en este sentido, típica de todas las publicaciones ácratas, con un abundante material en el que "la condición misma de obra literaria es difícil de delimitar, pues está tan íntimamente ligada al discurso ideológico que, en muchos casos, no se puede decir cuál obra es puramente literaria o por el contrario puramente doctrina" (34), cuestión ésta que ya advertimos, pero que es necesario no perder de vista.

. Arte/Naturaleza.

Zola, tan amado por los libertarios españoles, abunda en esa opinión que trata de identificar arte y naturaleza en la búsqueda común de la verdad. Defiende el naturalismo como corriente literaria en un artículo del mismo nombre, tratando de explicar en qué consiste y respondiendo así a los ataques de aquéllos que le censuran el uso de esta palabra fingiendo "todavía no comprenderla". Considera, en primer lugar, que el término no es nuevo y, precisamente, ello da peso a su argumentación, en la medida en que prueba que el naturalismo "arraiga en las entrañas de la Humanidad". Estima que

su única aportación en ese sentido es la de aplicarlo a la literatura de su época, ya que, desde Aristóteles, el arte se funda en la naturaleza, incluso Homero fue un poeta naturalista. El filósofo griego postulaba la verdad como meta del arte y él se propone lo mismo. Y aún hay más: hablar de que el naturalismo está en el fondo de todas las literaturas no significa en absoluto que el arte y la Estética no evolucionen -no hayan evolucionado- pues esto significaría negar el progreso. Justamente, la relación naturalismo/verdad hace que las diferentes circunstancias sociales en cada época traigan nuevas formas de "naturalismo", con el avance de las ciencias y las modificaciones que por dichas causas se producen en el entorno.

"Mi papel de crítico se reduce a estudiar de dónde venimos y en dónde estamos ... He aquí toda mi misión. Ridículo atribuirme otra. Nunca me he presentado como pontífice ni como profeta.

Pero ¿y la palabra nueva, esa palabra terrible... naturalismo?. ¿Se pretende que emplee las mismas palabras usadas por Aristóteles?. El habló de la verdad en el arte y esto debe bastarme (...)
¿Es qué el fondo eterno de las cosas no toma formas diversas según el tiempo y la civilización? (...) Desde el momento que abordemos la historia literaria encontraremos elementos extraños, costumbres, sucesos, movimientos de espíritu que modifican la literatura influyendo en ella poderosamente. Mi opinión personal es que el naturalismo data de la primera línea que escribió el hombre (...).

En este concepto será necesario escribir una historia literaria universal, no bajo el punto de vista del ideal absoluto, de una medida estética totalmente ridícula" (35).

Es lógico, pues, que entre los escritores más leídos -y defendidos- por los anarquistas se encontrara Zola, con el que comparten ese deseo de que el arte busque la verdad en el mundo que nos rodea. En el momento en que la ciencia ha vuelto a la naturaleza, tomando el estudio de los fenómenos y la experimentación -continúa diciendo Zola- también sucede lo mismo en la literatura y se reemplaza la abstracción por la realidad, imponiéndose "la observación directa, la anatomía exacta, la pintura de lo real".

. Arte y sociedad.

Otra característica sobresaliente de las concepciones estéticas propuestas en La Revista Blanca, reflejo a su vez de las teorías sociológicas del arte alumbradas en el siglo XIX, (36), la explicita a la perfección un artículo de Unamuno, en el número inaugural, denominado "Literatismo". En él, se pronuncia abiertamente por un arte social, utilitario, frente al arte por el arte -al que echa en cara su dependencia del mercado-, refuta el esteticismo y la especialización o mejor la "profesionalización", a los que opone también un arte fundado

en la Naturaleza, cuyo consumo se extienda al mayor número posible de gente, con lo que, en última instancia, apuntaría a un arte "popular", puesto que el artista se vería obligado a buscar su inspiración en la "poesía de la vida cotidiana".

"Por paradójico que parezca, me atrevo a sostener que son motivos de origen económico los que han llevado a los artistas a ese work for the work's sake, trabajar por la obra misma, y que la fórmula "el arte por el arte" suele ocultar la concepción más antisocial del arte, una concepción aristocrática (...).

Algún día escribiré de la profunda in-moralidad de eso que llaman la aristocracía del talento (...) y otras atrocidades semejantes que ha traído consigo la gangrena del intelectualismo. Todo esto ha nacido de los profesionales, de los especialistas, en quienes se muestra como padece el arte bajo el industrialismo capitalista (...) Sostengo que el haberse sobrepuesto el valor de cambio al de uso, es el que ha traído eso de "el arte por el arte", que hace de éste un género de lujo. (...).

Todo lo cual no está reñido con la delicada cultura artística y con su educación filosófica y científica, pues de ésta puede brotar espontánea la obra de arte al contacto con la realidad" (37).

En este texto son básicas las alusiones a la relación Arte/Sociedad a través de la moral, profundizando en las razones últimas que impiden la creación de un arte auténticamente social: el sistema capitalista y la inmoralidad sobre la que se asienta el arte que en él se desarrolla, cuestión ésta en la que los liberta

rios insistirán una y otra vez. Por otro lado, Unamuno -al referirse a las relaciones entre arte y naturaleza- va más lejos, afirmando que el contacto con el arte nos "enseña" a contemplar la realidad natural de manera diferente, "con ojos de artista", en una línea semejante a la propuesta por O. Wilde:

"Es, en efecto, el fin del arte embellecer a la naturaleza (...). El proceso entre el arte y la naturaleza es de mutua convergencia, tendiendo a la fusión, a medida que el arte se haga más natural, nos hará la naturaleza más artística y así ésta servirá mejor de materia al arte, naturalizándolo. La mayor utilidad acaso de los paisajes pintados, es enseñar a los hombres a ver la belleza de los paisajes naturales, y viéndola, reflejarla mejor (...).

El fin último e ideal, y como ideal inasequible, es la identificación de lo natural y lo artístico, de lo espontáneo y lo reflejo (...)" (38).

Por su parte, Federico Urales, que puede decirse representa la tendencia "oficial" de la revista, insiste también en la necesaria unión de belleza y verdad en el arte, que "ni es único ni eterno y nadie puede atribuirse la posesión de la belleza". Lo cual le impulsa a pedir a los artistas que armonicen la pasión que nos hace sentir y la idea que nos hace pensar, pues "Error grande es creer que lo bello está reñido con lo verdadero (...). La belleza es mucho, pero no es todo. La verdad es grande por sus propios méritos, pero es mayor si además de ser verdad es bella" (39).

. Arte y Moral.

Consecuentes con su ideal de un arte emi-
nentemente social, los anarquistas españoles
acuden a la moral -entendida ésta como relati-
va a una época y una civilización determinadas-
para desarrollar sus postulados estéticos. No
se trata de subordinar la estética a la ética,
como sucede en L. Tolstoi, sino de la influen-
cia mutua que se da entre ambas. Aquellos perío-
dos de la historia, como Grecia y Roma, que han
sabido combinar sus ideales de belleza y sus
ideales artísticos con el conjunto social han
logrado creaciones artísticas plenas, en las que
la comunicación creador/receptores ha sido esta-
blecida armoniosamente. Cuando la inspiración
del artista procede del pueblo, consigue que és-
te vibre con él, despierta sus emociones más ín-
timas y transforma su modo de pensar. La autén-
tica expresión artística aúna sentimiento e
ideal y si no es así -como ocurre con el hiera-
tismo del arte egipcio- fracasa en sus propósi-
tos. Por ello, el arte de finales del siglo XIX
ha de ser revolucionario, puesto que se trata
de un período en que las masas se encuentran
abocadas a su liberación total:

"Cada época ha tenido su arte, es decir,
su ideal y sus fines. Grecia nos dió la
belleza corporal en Venus y Adonis, en
Diana y Apolo. Roma la grandeza del Im-
perio en sus monumentos y sus arcos de
triumfo. Ambas civilizaciones, con el ar-
te que nos presentan, son la patente
prueba de que el arte influye en la mo-

ral de los pueblos y ésta sugestiona la inspiración de los artistas (...).

Aunque el arte no es la belleza, sino simplemente la expresión de un sentimiento por medio de la forma, para influir en la naturaleza íntima, esto es, en la moral de los pueblos, precisa que el escultor, el músico, el pintor... de a su ideal y su forma naturalidad, encanto, fascinación (...).

El arte, al crear sus formas, absorbe la vida de la época en que florece. ¿Qué vida será la que el arte actual absorberá?. Tendrá que hacerse social, mejor revolucionario, ya que la revolución late en el seno de las sociedades nuestras ..." (40).

. Arte popular. El realismo como poética abierta.

Otro de los rasgos típicos de la estética anarquista visibles en esta publicación -que enlaza con su reiterada insistencia en la necesidad de un arte social o comprometido- es que, efectivamente, el público al que se dirige, no sólo lo comprenda, sino que lo acepte y lo aplauda. Y aquí el problema que se presenta de inmediato es el siguiente: ¿debe el artista rebajar sus planteamientos para hacerse más accesible?, o por el contrario, ¿son los receptores quienes han de elevarse por encima de su nivel cultural para lograr comunicarse con el autor?. Las discrepancias entre uno y otros sólo pueden surgir del tema de la obra, nunca de los aspectos formales que atañen exclusivamente al creador, éste es el único responsable del fracaso

o del éxito obtenido por el tratamiento de los materiales de que dispone, es decir, por el uso que hace de las palabras en el caso de la literatura.

"... cuando entre autor y público no hay unidad de criterio, (...) el fenómeno es digno de mucho estudio. Necesariamente, o ha evolucionado el gusto del público, o la inteligencia del artista, siempre que la discrepancia nazca del asunto, no del modo de presentarlo, por que en este caso, la falta siempre es del autor. Este, entre otros, ha de saber dos cosas: dar amenidad y dar naturalidad al desarrollo de la obra, independientemente de la realidad y de la amenidad del asunto mismo. El fondo, por poco que lo sea, es cosa del pensador, la forma, del artista, y en las obras de arte estas dos personalidades han de completarse y fundirse en una" (41).

No puede ser excusa la falta de cultura existente en el pueblo para justificar la indiferencia que suscitan ciertas obras, éste sería un motivo más para plantearse la necesidad de educar a las masas a través del arte. Y el arte teatral es tal vez el más adecuado para cumplir esa función instrumental -educativa y revolucionaria- que los anarquistas exigen al arte, en base a la comunicación directa establecida con los espectadores, que permite la transmisión de un mensaje y, por qué no, su conversión en herramienta de propaganda ideológica.

"De ahí que la primera materia de toda evolución, así artística como científica

ca consista en la educación del pueblo.

Ahora bien ¿se educa en las escuelas únicamente?. No, también en los teatros, a lo menos tal como nosotros lo hemos concebido. Claro que si la gente no los frecuenta, no pueden educar, pero las tablas, como la cátedra, han de ser objeto de amor y sacrificio por parte de los artistas verdaderos. No faltan espectadores en el teatro más atentos al bolsillo que a las satisfacciones íntimas. Estos, sin otras musas que el negocio, explotan el gusto del público por pervertido que se manifieste. El artista de sentimientos elevados intenta atraerlo hacia el arte que educa y recrea" (42).

Las referencias a autores extranjeros evidencian su interés por aquellas obras que reflejan la "cuestión social" y ponen en entre dicho el orden de cosas existente. Por ello, se decantan abiertamente hacia escritores proclives al "realismo" como Zola, Ibsen, Björnson o Hauptmann. Todos ellos aparecerán en la sección BIOGRAFIA, esforzándose siempre por re recoger el lado "humano" de estos literatos, resaltando aquellos rasgos de su personalidad que más se aproximen al ideal ácrata. También prestan atención a otros, pertenecientes a corrientes artísticas diferentes, con las que no comu gan demasiado, como sucede con Victor Hugo, en cuya crítica dejan muy claro que no se trata de recoger las luchas de la escuela romántica con el clasicismo o el naturalismo sino de hacer la biografía de un gran hombre: "...miramos a los biografiados por el lado que atañe de cerca a

la humanidad, y no debe importarnos el lenguaje que empleen los pensadores para expresar lo que sienten mientras lo que dicen sea la expresión de la verdad" (43). Con frecuencia se han señalado las relaciones del Romanticismo -y de Hugo en particular- con el pensamiento radical de su época y, especialmente, con el movimiento revolucionario de 1848. En aquel momento proclamaba que "si amar el arte por el arte es bello, amar el arte por el progreso lo es más aún". Es normal, pues, que los libertarios le consideren un correligionario, ya que viene a darles la razón cuando anteponen el contenido a la forma,

"...aunque en busca de la belleza vamos cuando perseguimos la posesión de un ideal de amor y justicia, reconocemos en el autor de Nuestra Señora de París un fondo sugestivo tal...que no vacilamos en darle el dictado de verdadero revolucionario ya que su pluma, valiéndose de la expresión de uno de sus críticos, "es el colosal empuje contra el egoísmo social, que deja persistir desigualdades monstruosas""(44).

En suma, aunque estiman que el "rebuscado" estilo de Hugo afecta negativamente a la profundidad de sus observaciones, prevalece su condición de artista genial, por encima de todo, aplauden su lucha contra la injusticia por medio de la palabra y de la acción.

En general, no obstante, se inclinan, como hemos dicho, por autores cobijados bajo el paraguas del realismo, aunque este movimiento

ya estuviera empezando a ser cuestionado. Para los anarquistas, desde luego, no existen las modas y no se dejan arrastrar por las opiniones del crítico de turno: acostumbrados como están a defender causas perdidas no les preocupa lo más mínimo, situarse al margen de las corrientes artísticas vigentes en un momento dado.

Escogen, precisamente, a Zola para inaugurar la sección BIOGRAFIA, "por donde pasarán los hombres más eminentes del mundo en Sociología, Arte y Ciencia" porque este novelista "encarna el espíritu nuevo, un espíritu que no ha reinado aún, que se sacrifica por un ideal de justicia como el de antes se sacrificaba por la patria y por la honra" (45).

Destacan su afán por documentarse a la hora de elaborar sus obras, la descripción minuciosa de los males que aquejan a la sociedad, denunciados sin paliativos, expresado todo ello con un lenguaje duro y claro que suscitó el escándalo de los bienpensantes. Pero lo más importante es que no se limita a escribir, sino que participa activamente en la protesta, dejando al descubierto todas las lacras sociales. El autor del artículo no escatima elogios:

"Y en todas estas obras, qué grandeza de exposición, qué lujo de detalles, cuánta grandeza en los caracteres. Bella coronación de esa obra magna, por su sublimidad a todas superior, es el Yo acusado (...).

Por eso Zola es el tipo de hombre pensante. No se concreta (¿contenta?) con sustentar ideas generosas, ni siquiera con propagarlas; las practica en bien de sus iguales. No es artista solamente. En su obra hay materia de apóstol. Por eso el arte de Zola es hondo e idealista. Por eso el artista se supedita al pensador. Por eso es uno de los hombres más perfectos del siglo. Por eso esa sociedad imperfecta lo cuenta entre sus adversarios" (46).

Pese al carácter más bien conservador de las ideas políticas de Ibsen y su escaso interés por los problemas sociales como él mismo puso de manifiesto en más de una ocasión -"realmente nunca he tenido para la solidaridad un sentimiento muy fuerte"-, su teatro tuvo una gran resonancia en los países europeos, especialmente entre los latinos, que lo acogieron como un escritor revolucionario. Su postura respecto a la sociedad, está basada en un rechazo de la misma, de los convencionalismos burgueses y en la proclamación de la soberanía individual. La sociedad no tiene nada que ofrecer al desarrollo de la personalidad del individuo, sino todo lo contrario: constituye más bien un obstáculo que sólo puede salvarse recurriendo a uno mismo; el principal atractivo del autor no ruego residiría precisamente en esa lucha contra todos los prejuicios, contra la moral dominante, convirtiéndose, al mismo tiempo, en pun

to de referencia obligada para todos los amantes de la libertad.

Sin embargo, su defensa del individualismo, sin limitación alguna y su desprecio por las masas debieron pasar desapercibidos a los anarquistas, puesto que tales ideas no encajan con su deseo de establecer una nueva sociedad que exige un mínimo de cooperación entre los individuos que la componen, cuestión que, por cierto, acabará enfrentando a este anarquismo individual o "aristocrático" -en una línea similar a la del superhombre nietzscheano- con otra corriente anarquista que, aún defendiendo la libre creatividad del individuo, hace hincapié en la vertiente social del arte. En cualquier caso, las obras de Ibsen constituyen un auténtico revulsivo frente al poder establecido; por una parte, les satisface la sencillez en la exposición, el lenguaje directo y, por otra -algo esencial desde el punto de vista revolucionario- su ataque de cuanto representa a las clases acomodadas: familia, propiedad, religión, moral política, todo aquello que los libertarios pretendían destruir.

La Revista Blanca le pone algunos reparos. "Encontramos nosotros también lunares en la labor del dramaturgo noruego, pero no ciertamente en su tendencia que nos parece de perlas", y proclama su esperanza ante las posibilidades de renovación teatral que promete la obra de Ibsen "al haber introducido en el drama los pro-

blemas que agitan a las sociedades". Y concluye:

"Por esos sus dramas son ideístas ante todo y al ser ideístas han de ser necesariamente revolucionarios (...) Es necesario un ideal nuevo, el de todos los pensadores y artistas modernos, la conquista de una nueva sociedad, que libre al hombre de la injusticia, de la miseria, de la ignorancia y de la tiranía.. .." (47).

El hecho de que se inclinen por el realismo frente al modernismo o el simbolismo, por ejemplo, tildados habitualmente de "decadentes", no significa en absoluto que se aferran a una concepción cerrada del arte, sino que, en su opinión, las obras de carácter realista son más apropiadas para reflejar la "cuestión social"; al mismo tiempo, tampoco defienden una noción de realismo estricta y sujeta a reglas fijas, al contrario, esta poética puede -y debe- ir evolucionando al compás de la sociedad. Precisamente, se trata de "crear" una nueva humanidad y, por tanto, de "crear" formas artísticas adecuadas a tales objetivos: la innovación se convierte en algo fundamental. Un ejemplo de lo que estamos comentando aparece en algunos párrafos del artículo referido a Hauptmann, "privilegiada inteligencia de poeta y sociólogo, y una de las más interesantes y sin disputa la más sobresaliente personalidad moderna de la literatura dramática alemana".

"Hauptmann escribió en Los Tejedores un

drama puramente realista, una sucesión de escenas y cuadros en la realidad tomados, pero expresados con tal intensidad... con tan artístico modo, que constituyen una de las más vivas páginas de la moderna literatura europea (...).

De carácter distinto, asimismo, pero ya más original, es su poema dramático en dos actos Hannelle. En él Hauptmann aparece como un revolucionario del teatro, que busca la nueva forma del arte dramático, algo más emocional que las reproducciones de la realidad en forma literaria, como un escritor que no ha acertado ni está convencido de cuál debe ser esta fórmula, pero que presiente y ensaya en hermosas tentativas la realización de un ideal vago que persigue (...).

Su última obra, Tuhrmann Henschel, es como Almas solitarias y como El colega Crampton. Un drama de base realista a la manera de Ibsen, no copiando, sino creando realidad" (48).

La aceptación del realismo como una poética abierta, amplía las posibilidades de otras corrientes supuestamente menos "objetivas", pero a las que no podía negarse su afán de ruptura con el pasado y, por tanto, su carácter progresista, aunque no tuvieran como fin prioritario -al menos en su forma de expresión concreta- manifestar su desacuerdo con el funcionamiento de la sociedad, ni proponer un ideal de vida futura. Esto es lo que condujo a los libertarios a admitir -eso sí, a regañadientes pero en coherencia con sus premisas de libertad total- producciones "decadentes":

"... solamente una literatura de corte

realista podrá satisfacer las necesidades de un análisis científico y militante de la realidad, pero tal premisa, en nombre de su apasionada apuesta por "lo vital" abría también el camino a la aceptación de formas mucho más subjetivas e intimistas (...). De ahí que junto a la previsible identificación con las fórmulas del realismo romántico y del naturalismo se canonizaran -no sin protestas- bastantes productos literarios modernistas (híbridos del naturalismo y del decadentismo) y en más de una ocasión, regresos al romanticismo radical" (49).

No podemos perder de vista el combate que estaban librando los anarquistas en este terreno: arrancar el arte de manos de la burguesía y elaborar una alternativa que contemplara las posibilidades de hacer un arte social. Aparentemente, estos escritores "burgueses" militaban en sus propias filas, pero el reconocimiento de su labor implicaba de algún modo aceptar la existencia de la obra maestra y del "genio". ¿Estaba esto reñido con sus sueños de un arte colectivo?. ¿Hasta qué punto se podía hablar de compromiso consciente en aquellos que simplemente expresaban su desafío a una sociedad que les asfixiaba?.

Este problema no quedará zanjado una vez finalice el siglo XIX, sino que se hará más acuciante en los años posteriores, conforme los artistas se vayan desprendiendo del lastre que les anclaba a la representación o figuración realista.

En los primeros momentos, La Revista Blanca, no sólo admitirá sin grandes reservas ese tipo de producciones, sino que llega a identificar el modernismo con el espíritu de la época -es un reflejo de la propia evolución de la sociedad- que ya no puede aceptar formas artísticas caducas porque su sensibilidad también ha cambiado. El artista de su tiempo no debe conformarse con repetir, cual si de fórmulas mágicas se tratara, los planteamientos clásicos o románticos que, en definitiva, lo que hicieron fue precisamente representar las costumbres y los sentimientos que se respiraban en su entorno. Esa intencionalidad es la que debe dominar en el arte, con independencia de etiquetas y ubicaciones temporales; lo único exigible es la posesión de un "ideal artístico".

"No siempre dominan los mismos gustos. Los transforma la lectura y las relaciones (...). Se ha convenido en que esta existencia nuestra con sus afanes, sus penas, sus deseos... no es la de nuestros mayores. Llevemos eso a las tablas y llamémoslo como nos plazca. Decimos "La vida moderna". Luego si hay vida moderna y queremos que esta vida sea el sujeto del arte, ha de haber drama moderno.

No somos modernistas, o lo que seamos, porque queremos. Lo somos porque el alma nuestra no se satisface con el manjar artístico que se sirve hoy. Nuestro modo ha de obedecer a una evolución del gusto, de ninguna manera a un capricho del escritor, ni a una extravagancia del neurótico (...). El artista no

evoluciona aislado de la humanidad (...). (50).

. Vitalismo frente a decadentismo.

Si bien es cierto que inicialmente La Revista Blanca mantuvo una posición más tolerante, también lo es que a comienzos del siglo XX irá cerrando filas en torno al arte "ideísta", coincidiendo este cambio con el paulatino aburguesamiento de los escritores españoles que colaboraban en la prensa libertaria, curados ya de esa especie de "sarampión" anarquista por el que casi todos pasaron. Las divergencias con Unamuno, Corominas o Giner de los Ríos, no tardarán en salir a la superficie y ello se hace patente por los comentarios que les dedica Urales en La evolución de la filosofía en España (51).

El hilo conductor de su exposición es la indudable unidad existente entre Arte y Filosofía, ambos términos son intercambiables, desde su punto de vista. El componente filosófico de cualquier obra está representado por el contenido (la materia-sujeto), y el artístico por la belleza (la forma). El mayor logro consiste en encontrar un equilibrio entre ambos elementos y el ejemplo al que recurre para ilustrar tal armonía es Ibsen, el cual está muy próximo a la perfección por la sabia combinación de "asunto" y "belleza" aunque "no es aún un artista completo, porque en él domina el elemen-

to filosófico sobre el artístico". Por otra parte, reconoce la dificultad de determinar dónde acaba el filósofo y dónde empieza el artista y, en definitiva, la naturaleza exacta de las relaciones entre Filosofía y Arte, pese a que no se puedan separar.

"Un filósofo que explicase sus teorías con claridad y brillantez (...) podría ser un gran artista, y un artista que envolviese cuidadosamente en flores poéticas pensamientos profundos y humanos, podrá ser también un gran filósofo (...).

Los filósofos contemporáneos son mucho más ligeros y agradables que los pasados, y los artistas modernos se manifiestan bastante más pensadores que los antiguos, salvo, naturalmente, los decadentes, que hoy, como ayer y como siempre, representan la expresión más inferior del Arte, porque representan la expresión más ínfima de la vida ...

Poetas somos todos los que anhelamos estado mejor que el presente. ¿Cómo determinar, pues, qué obra es creación artística o qué idea cae bajo el dominio de la Filosofía" (52).

Urales no se limita a establecer una distinción más o menos arbitraria entre artistas/filósofos en los que predomina la forma, el elemento "decadentista" y aquellos otros que no se sujetan a fórmulas preestablecidas en los que prevalece "la vitalidad y la rudeza". Para explicar por qué sucede esto, se vale del recurso al temperamento de cada cual que, a su vez, es producto del medio en que se desenvuelve y, en última instancia, una cues-

ti3n fisiol3gica. Esto es lo que permite la multiplicidad de estilos, pues "cada artista siente y crea la belleza de diferente forma, y mientras los temperamentos sean infinitos, y lo ser3n siempre, la belleza lo ser3 tambi3n". Una vez trazada la l3nea divisoria entre ambos grupos -l3nea que a veces es muy difusa- la distancia que los separa ir3 aumentando, porque las consecuencias no se har3n esperar. Los que Urales denomina "esp3ritus cr3ticos irresolutos" son los que se dedican al arte puro, cuyas dudas s3lo conducen al pesimismo; como est3n interesados 3nicamente por "todo lo d3bil y enfermizo", sus obras -carentes de ideales- resultan indiferentes. Por el contrario, "los esp3ritus cr3ticos esc3pticos" afirman su confianza en el porvenir, ponen emoci3n en sus obras y -lo m3s importante- son capaces de transmitirla.

Los primeros:

"Constituyen el ej3rcito de los llamados decadentes (...). Escribir3n un libro... pintaran un cuadro, esculpir3n una estatua, pero no influir3n en ning3n sentido dentro del arte; forman, por decirlo as3, el centro inerte de los artistas.

Regularmente esa clase de intelectuales son todos estetas y ven de la belleza s3lo las l3neas. La parte emocional y pensante no existe para ellos".

Sin embargo:

"La labor de los esp3ritus cr3ticos esc3pticos es de m3s importancia, as3 para la belleza como para la vida. Si

bien no creen ni afirman, ayudan con sus críticas a enterrar lo caduco. Regularmente esos espíritus son satíricos (...). Por consiguiente, tienen participación en la risa humana, que es una de las obras más bellas y que unida a lo emocional estético y a lo emocional pensante, constituyen lo que nosotros llamaríamos arte sano" (53).

Y bien ¿quiénes son condenados al infierno de la decadencia entre los escritores españoles?. Los que, influidos por las ideas de Darwin, Stirner y Nietzsche, proclaman su independencia de criterio y dicen estar más allá de cualquier sectarismo; ahí están Pompeyo Gener, Pedro Corominas y Santiago Rusiñol como prueba de lo peligroso de tales compañías: individualismo exacerbado, aristocratismo intelectual, caldo de cultivo apropiado que conduce inexorablemente a la noción de superhombre. En nuestra opinión, Urales subraya excesivamente la influencia de las tesis individualistas sobre Gener, que también le habla en respuesta a su carta de otros autores cuya lectura le ha impresionado, como Taine o Ruskin, y además hace extensible ese "hombre superior" por el que aboga, a la humanidad entera. La literatura -afirma- es "vehículo de ideas y sentimientos, fermento anímico capaz de engendrar obras similares" y el ideal que debe perseguir todo el que escribe es "la creación de un solo pueblo de artistas, sabios y justos, cubriendo la superficie del planeta" (54). No obstante, el fondo de la objeción sigue siendo correcto, desde el punto de vista

anarquista: existe una cierta dosis de "elitismo" -muy fuerte en algunos casos- en quienes alegando defender la libertad del individuo, pretenden formar una especie de "aristocracia natural" a la que correspondería dirigir la sociedad. El anarquismo también sustenta criterios individualistas, pero reclama para todos el derecho a realizarse como personas.

Los males que aquejan a Corominas y Rusiñol "dos artistas que piensan y ponen en sus obras diferentes cantidades de Arte y de Filosofía" son el pesimismo y el individualismo, y, además, carecen de fuerza suficiente para convertirse en inmortales porque no persiguen ideal alguno; su individualismo no se encuentra totalmente ligado a la idea de superhombre nietzscheana pero tampoco alcanza a situarse entre "las grandes generosidades individuales que representan Ibsen y otros", sino que representa un individualismo "timorato y sentimental", siempre a medio camino entre el sentimiento que les impulsa a luchar por la emancipación humana y el temor a defender sus ideas hasta las últimas consecuencias.

"Las obras pesimistas nunca verán la luz de las grandes creaciones, que son generosas y optimistas, o no son grandes, porque la poquedad y la cobardía de espíritu las empequeñece. Las obras individualistas en sentido aristocrático, como en cierto modo entienden el individualismo los artistas catalanes, carecerán siempre del gran amor humano, madre de todas las obras eternas" (55).

El contrapunto a los anteriores lo constituyen Ignacio Iglesias, Eduardo Marquina y Juan Maragall que son optimistas, espontáneos, apasionados, aunque existan diferencias entre ellos; sus obras, vitalistas y pletóricas, reflejan el vigor de sus caracteres. Los dos primeros -Iglesias mejor observador, Marquina más fantástico- "podrán hacer mucho bien al arte que pone todo su empeño en crear una vida más intensa, más natural, más vigorosa que la que ahora disfrutamos" y el último, poseedor de un espíritu sereno que recuerda el alma griega, satisface a Urales plenamente porque, reconociéndose deudor de Goethe, aún en su producción vida y arte, y manifiesta así su amor a la humanidad entera. Esta es la tarea asignada al poeta, aspirar a la belleza, amar la bondad y la vida, por el contrario, "los pensadores y los artistas que buscan la superhombria en la decadencia, en los refinamientos de la civilización, buscan la vida en las carreteras de los cementerios" (56).

Si observamos un rechazo claro del individualismo aristocrático presente en algunos de los escritores mencionados, tampoco quedan a salvo de las críticas quienes, desde una postura antagónica, pretenden hacer del anarquismo una mezcla de misticismo y pasividad a partes iguales, completamente inútil para luchar contra el orden establecido. Ese es el riesgo que corren los seguidores de Tolstoi, principal representante de ese "anarquismo místico"

que tiende a anular al individuo y añade al pesimismo, la resignación cristiana con lo que convierte en papel mojado su negación de la autoridad y la propiedad privada.

Aun reconociendo la legitimidad de defenderla, "la idea de Dios será siempre una negación de la libertad humana y, por consiguiente, una negación de la anarquía". Urales advierte aliviado que este tipo de anarquismo tiene escaso porvenir en nuestro país, pero también observa una gran influencia tolstoiana en Unamu-no, figura extraordinariamente compleja, en cuyo análisis descubre rasgos muy diferentes e incluso contradictorios: religiosidad, misticismo, pesimismo, cambios constantes en sus ideas, cierto decadentismo... El fundador de La Revista Blanca reconoce implícitamente que la riqueza del pensamiento unamuniano desborda cualquier intento clasificatorio -le sitúa entre los intelectuales sin filiación alguna- y encuentra en él tal amplitud de criterios que termina por rendirse y concluir algo molesto:

"La mentalidad del rector de la Universidad de Salamanca flota en todas las atmósferas, en todas las ideas, en todos los sistemas y de todos se escapa.

Para anarquista, le sobra espíritu religioso y le falta mirar recto y ver claro. Para socialista, le sobra independencia. Para católico, amor y pensamiento. Para ateo, le falta la esencia de su ser, todo su ser. Donde estará mejor, aunque no con absoluta propiedad, es en el anarquismo místico a lo Tolstoi; en el anarquismo cristiano, pero también de allí se escapará" (57).

Como puede comprobarse, Urales no se corta en absoluto al emitir sus juicios respecto a los escritores e intelectuales del momento -algunos de ellos colaboradores frecuentes de La Revista Blanca- poniendo en evidencia el creciente distanciamiento, que hemos comentado, entre el anarquismo militante y los intelectuales anarco-aristocráticos de fin de siglo. La falta de un ideal humano y artístico en estos últimos los convierte a sus ojos en escritores cuya rebeldía es meramente "literaria", víctimas fáciles del arte por el arte, cuyo virus, a poco que se descuiden, acabará envenenándoles.

Sin embargo, los encuestados pertenecientes al movimiento anarquista (Anselmo Lorenzo, Ricardo Mella) pasan mejor la prueba y el padre de todos ellos -sin ser realmente ácrata- lo hace con sobresaliente. Dejando a un lado el balance positivo con el que resuelve el estudio de su pensamiento político, las incursiones de Pi y Margall en el campo de la crítica de arte merecen todos los parabienes, pues "ha sido el mejor crítico de arte de la España contemporánea". Sus opiniones sobre el tema se sustentan sobre las mismas bases que una y otra vez proclaman los libertarios y los autores que ellos admiran: el arte como medio, destinado a un fin ulterior:

"Su empezada y no concluida Historia de la pintura en España es un monumento de estética y de filosofía. Como Víctor Hugo, como Tolstoi, como Schiller, como

Goethe, como Guyau, como Zola, decía que el arte ha de tender a un mejoramiento moral y social de la especie humana, sin cuya condición es artificio de inteligencias ingeniosas, pero no hermosas obras de grandes artistas" (58).

En esta somera aproximación a la primera época de La Revista Blanca hemos visto que los nombres de Tolstoi y Nietzsche centran la atención de Urales para distinguir entre dos tipos de anarquismo (místico e individualista, respectivamente) que estarían detrás de esas dos corrientes literarias que rechaza. Estos dos autores, fueron los más controvertidos entre los libertarios españoles, reproduciendo aquí la polémica iniciada en otros países europeos en torno al nietzscheísmo y el tolstoísmo que, por otra parte, no afectó únicamente a los medios anarquistas. El hecho de que anduvieran discutiendo continuamente sus doctrinas sociales y estéticas no permite deducir sin más que fueran los más influyentes, toda vez que la mayor afinidad con otros autores puede ocultar la profundidad de sus huellas, al no ser cuestionados. En cualquier caso, la amplitud de los comentarios en torno a los primeros es suficiente para que nos ocupemos de ellos con más calma y, en especial, por las repercusiones de su pensamiento en el ámbito artístico.

. Misticismo tolstoiano e individualismo nietzscheano.

La Revista Blanca detecta, a grandes rasgos, dos tendencias generales en el arte de su tiempo: una, que postula un arte independiente, con un fin en sí mismo, sin más objeto que la belleza y el hedonismo inherentes al propio que hacer artístico, cuyos receptores no deben buscar otra cosa que esa emoción placentera derivada del contacto con la obra; y otra, que trata de que el arte obedezca a algún propósito externo, sujetándolo a normas de tipo moral, religioso o ideal, de manera que sus efectos en el público conduzcan, no sólo a la experiencia estética deseada, sino a adoptar una conducta que contribuya al perfeccionamiento de la sociedad. Aun decantándose por el arte que se dirige en esta segunda dirección, frente al de los modernistas o decadentes, tampoco están de acuerdo con los planteamientos de autores como Tolstoi, excesivamente estricto en ese sentido, y moralista a tope, puesto que las manifestaciones artísticas se basan en la libertad de creación y en la multiplicidad de formas concretas a que puede dar lugar, por lo que los dogmatismos están de sobra. Lo que se necesita es un arte nuevo, que involucre al artista en el mundo que le rodea -reflejando a su manera la vida en que se desenvuelve el ser humano-, un arte caracterizado, no por el intelectualismo y la frialdad sino espontáneo e intuitivo. Sólo de la unión entre arte y vida puede surgir algo hermoso.

"Los místicos como Tolstoi quieren un arte sujeto a la censura de una moral dogmática y estrecha. Yo no sé con certeza como pensaban del arte Ruskin y Guyau porque el arte, en los maestros de la estética intuitiva, que es la única estética verdadera (...) no se presenta con definiciones absolutas, ni siquiera terminantes, pero se me antoja que estaban separados por igual de los místicos que de los ideístas y de los naturalistas, y que ellos iniciaron quizá inconscientemente, en Ruskin más que en Guyau, esta poderosa corriente que se dirige a (...) hacer un arte para el engrandecimiento y posesión de la vida..." (59).

Si leemos con detenimiento los párrafos anteriores habremos de discrepar con Pérez de la Dehesa cuando, al comentar este artículo, afirma que Urales incluye a Tolstoi en la tendencia de Ruskin y Guyau -"aplaudiendo apasionadamente su antiesteticismo", dice, refiriéndose al novelista ruso- y pensar que sus conclusiones son, cuanto menos, apresuradas. Ello no quiere decir que otros presupuestos estéticos de Tolstoi no fueran aceptados -por ejemplo, la necesidad de un arte comprensible para todos- o que no exista una cierta similitud entre las propuestas de un arte basado en la simpatía social, expuestas por Guyau en El arte desde el punto de vista sociológico y las de Tolstoi a favor de un arte que transmita sentimientos de fraternidad universal, en virtud del contagio entre artista y público (60).

El debate en torno a las ideas de Tolstoi estuvo precedido de su conocimiento como

novelista (61), y si bien existe un acuerdo general en reconocerle una gran calidad literaria, no sucedió lo mismo con el tolstoísmo social y, especialmente, su doctrina de resistencia pasiva que serán contestados desde diversos sectores. Puede haber razones que justificarían su misticismo -las especiales condiciones de la sociedad rusa y su obsesión por encontrar un sentido a la vida- pero lo cierto es que desde el momento de su conversión -tras la crisis que le lleva a dejar de escribir novelas- se ve abocado a ese anarquismo cristiano que obra en detrimento de su propio arte, "la poesía es reemplazada por la teología", todo lo cual demuestra, en su opinión, la decadencia física e intelectual de Tolstoi (62).

Con ser unánime la aceptación de su crítica tanto a la sociedad burguesa y sus secuelas: el militarismo, las instituciones -incluida la Iglesia-, la explotación de los trabajadores, como al arte que produce, también existe un componente reaccionario en su actitud frente al progreso y el trabajo intelectual, a los que se muestra hostil. La influencia de Tolstoi entre los anarquistas españoles -y también entre los jóvenes escritores como Azorín- se extendió a diversos terrenos, pero fueron sus doctrinas estéticas las que tuvieron mayor resonancia junto a ese anarquismo "light" que coincide a nivel teórico con el "auténtico", aunque difiera en su puesta en práctica, tal

como lo veía P. Corominas: "Entre el tolstoísmo y el anarquismo comunista hay una comunidad de origen en las ideas, pero también una diferencia en sus aplicaciones a la vida social e individual" (63). Clarín, por su parte, admirador del escritor ruso, no le considera anarquista pero le defiende como gran reformador por su intento de cambiar más que la sociedad a sí mismo, "es de los que empiezan por la propia reforma, por la disciplina interior, tanto en su vida real como en su teoría, representada por la acción de los personajes" (64).

La repercusión del pensamiento de Nietzsche en el campo libertario también estuvo presidida por la polémica y el punto conflictivo en su caso lo constituyó -como es natural- el individualismo característico de sus postulados filosóficos (65).

Las referencias de la prensa libertaria española al filósofo alemán son abundantes y, en cierto modo, la evolución que sufre el conocimiento de sus obras es muy similar a la de Tolstói; en principio, es recibido con gran interés, atraídos los libertarios por el carácter iconoclasta de sus planteamientos, pero, casi inmediatamente, pasan a criticar su postura antisocial, ese anarquismo intelectual o aristocrático, que convierte sus doctrinas -desde una perspectiva ácrata- en egoístas, por el desdén manifiesto hacia aquellos no incluidos en la categoría de superhombres. Y, lo que

es peor, se asemejan bastante a las concepciones malthusianas, aunque se sitúen en otra dimensión.

"En el fondo Nietzsche no hizo más que llevar al individuo la teoría que Malthus sustentaba para la colectividad. "La clase que no tiene medios para vivir pierde el derecho de vivir". "El hombre débil orgánicamente no puede aspirar a rasgo genial alguno dentro de una raza de hombres superiores". El espíritu es el mismo, la base de ambos es la misma también: en Malthus la creación de una clase superior, en Nietzsche la creación de un hombre superior. Origen filosófico: la selección natural. Consecuencia: el desprecio por los desvalidos de la Sociedad y de la Naturaleza" (66).

Pero es precisamente esa obsesión por reconciliar el arte y la vida, que veíamos afirmada con vehemencia, la que les servirá para enlazar con algunos de los postulados nietzscheanos que exaltan el instinto, la fuerza y la rebeldía. Sus teorías tuvieron una repercusión más amplia entre los escritores e intelectuales de la época que entre los propios ácratas, pese a la correspondencia que ha querido establecerse en bastantes ocasiones entre el individualismo de Nietzsche y el anarquismo (67). Ya vimos algunas de las objeciones planteadas por Urales a los literatos españoles que admitían su influencia y su comparación entre las tesis nietzscheanas y las de Tolstoi no deja lugar a dudas sobre los límites de su supuesto anarquismo, ya que ambos poseen características que les aproxim

man y deben ser medidos por el mismo rasero:

"La idea del superhombre y la del neocristiano se corresponden. Es una debilidad del individuo y una debilidad de la religión. (...) Los que quieren ser menos pasionales, menos vitales, menos hombres para asemejarse más a la imagen de Dios (...) y los que quieren ser más geniales, más hombres para acercarse al hombre del futuro (...) presentan la misma decadencia orgánica y psicológica, la decadencia de todas las facultades creadoras y productoras del individuo. La pretendida fortaleza espiritual y moral en unos e intelectual y física en otros, es una ilusión, un delirio, decadencia pura; y la singularidad en la mayoría de los casos no es más que una manifestación de impotencia" (68).

. A modo de balance provisional.

La crítica del decadentismo en que caen estos dos escritores, viene a resumir las coordenadas sobre las que se asientan los postulados estéticos de La Revista Blanca. Aunque no elaboraran una filosofía del arte coherente y sistemática, pueden apreciarse -habida cuenta de su reiteración- ciertos matices interesantes.

En primer lugar, defiende las posibilidades de "cohabitación" entre individuo y sociedad; por ello no entraña contradicción alguna su apuesta por la libertad de creación y por un arte social en el que forma y contenido se den la mano, contribuyendo a avanzar tanto en el terreno artístico como en la formación de

un hombre nuevo, germen de un futuro mejor.

En segundo lugar, y consecuentes con lo anterior, desechan el esteticismo a ultranza como algo vacío, al no ir acompañado de la expresión de un ideal que refleje el deseo de cambiar las bases sobre las que se sustenta el entramado social. No reniegan -pese a ser ésta una opinión muy extendida entre sus detractores- del placer que puede producir el arte, pero, desde luego, si se les obliga a elegir entre el "arte por el arte" y el "arte por la idea", optan por este último.

Tampoco es cierto que manifiesten un desprecio absoluto por las categorías formales, aunque se inclinen en sus preferencias por corrientes artísticas en las que los valores de contenido ocupan un lugar preeminente, de ahí su decantamiento por el realismo en el arte y por todos aquellos estilos en los que la belleza entendida a la manera tradicional esté en armonía con la Naturaleza.

Lo cierto es que esa estética que siempre tiene en su horizonte el "ideal" -aunque trate de eludir todo dogmatismo- acabará por marginar a los artistas que inicialmente fueron acogidos por esta publicación pero que no tenían tan claro como los libertarios la necesidad de unir la Estética a la Etica o no se sentían con fuerzas para asumir tantas responsabilidades.

Una última cita de Urales puede ilustrar mucho más elocuentemente estas consideraciones finales:

"Yo sé bien que hay quien coloca el arte más alto que el ideal (...), y que no falta quien entiende que el ideal, como objeto de aspiraciones en sentido progresivo, es simplemente una tontería que padecen moralistas de tres al cuarto; pero también sé que los que tal cosa afirman, no sólo carecen de ideal, carecen de condiciones físicas e intelectuales para sustentarlo (...). El arte, particularmente el que produce el esteticismo, es un arte enfermo, melancólico (...).

Yo concibo un arte inmenso, placentero y batallador, hoy que se necesitan batallas y placeres. Mañana... yo no sé lo que será el arte de mañana (...).

No soy esteta, es decir, no soy partidario del arte por el arte, porque la belleza por sí sola, no sabría qué hacer de la fuerza que siento en mí. No soy esteta, porque me creo capaz de satisfacer las necesidades del ideal y de la belleza. En fin, no soy esteta, porque el arte sin la idea, la forma sin el fondo, es propio de muñecos" (69).

Ante este panorama no es extraño que los artistas -que hacía ya tiempo habían puesto sus ojos en el individualismo nietzscheano, más afín a sus intereses- decidieran "pasar" del anarquismo solidario para refugiarse en sus torres de marfil. Puede que ésta fuera una de las causas que obligaron a la desaparición de La Revista Blanca en 1905 -recordemos el interés de Urales por rodearse de gente cuya solidez intelectual nadie pusiera en duda- aunque Pere

Gabriel encuentra razones de otra índole. Según él, la imagen de Urales dentro del movimiento anarquista se había ido deteriorando -creándose numerosas enemistades entre sus propios compañeros- hasta el punto de cuestionar su representatividad. Hacia 1904-1905 tiene problemas por defender el anarquismo "puro" frente a la progresiva sindicalización de sectores más obreristas, todo lo cual conducirá a la marginación de la familia Urales, durante un período de diecisiete o dieciocho años. También señala la significativa ruptura con Ferrer Guardia en 1914, y resume así los factores que influyeron en todos estos sucesos:

"el canvi de "conjuntura" dins la dinàmica dels medis llibertaris (el non retrobament per l'anarquisme d'una força sindical); el propi esgotament dels anys d'"anarquització" dels joves intel·lectuals hispànics, la mateixa ambigüitat d'Urales com a periodista i escriptor frustrat, a cavall entre l'èxit que li donava un determinat moment polític-sindical del moviment obrer i la seva incapacitat -o negativa- per a integrar-se del tot dins el periodisme i la literatura "burguesa" (70).

2.- Del anarquismo literario, el individualismo y la literatura obrerista en la España de fines del XIX.

En un apartado anterior, analizamos las relaciones del movimiento anarquista con el mundo del arte y comentábamos que estos contactos se convierten en algo habitual entre el último tercio del siglo XIX y principios del XX, para empezar a remitir en la segunda década de éste. España tampoco quedó al margen de dicho fenómeno -reflejado especialmente en el campo literario- que propició no sólo la colaboración de algunos escritores e intelectuales en los órganos de prensa anarquista -como hemos señalado a propósito de La Revista Blanca- sino también la aparición de obras que expresaban, de un modo u otro, ideas contrarias al orden social existente. Como señala L. Litvak, el anarquismo español, "veía en todo rebelde un aliado" y en este sentido "el proletariado intelectual venía a ser un aliado natural, pues estaba, como los trabajadores, sometido a la oferta y la demanda, el mercantilismo burgués y a normas estéticas esclavizantes" (71).

Para referirse a estas producciones se han manejado diversas etiquetas que van desde anarquismo literario, individualista o aristocrático, hasta literatura obrerista, popular, infraliteratura... No se trata de un simple juego de palabras para confundir al personal,

pero, en cualquier caso, convendría matizar entre las diversas acepciones, por lo que tendremos que recurrir a quienes han estudiado monográficamente este concreto tema.

Los investigadores, tan aficionados a "diseccionar" sus objetos de estudio, han establecido una serie de distinciones en la literatura escrita con intención de crítica social, como para poder diferenciar, al menos, dos tipos: una literatura militante, denominada obrerista, en la que se incluye la anarquista (72), cuya preocupación fundamental es de carácter ideológico y no estético. Sus autores suelen ser "aficionados", es decir, gente dedicada normalmente a otros menesteres para ganarse el pan -firmar "un jornalero", "un explotado" o simplemente con las iniciales- pero que también tiene nombres propios: F. Urales, uno de los más prolíficos, A. Lorenzo, J. Llunas y otras figuras destacadas del anarquismo español; y la otra variante, el anarquismo literario o intelectual, hace alusión a profesionales de la escritura -personas cultas de origen pequeñoburgués- que fueron influidos por los temas más queridos de los revolucionarios y compartían su repulsa por la atmósfera oficial de la España fin de siglo. A estas dos habría que añadir, según Alvarez Junco, una tercera,

"la literatura no escrita ni versando directamente sobre la cuestión obrera, pero sí de crítica social, muy frecuentemente extranjera, y utilizada por la prensa libertaria española como arma

propagandística (que ocupa probablemente, la mayor cantidad de espacio dentro de lo que pudiéramos clasificar como "textos literarios" en la prensa ácrata)" (73).

Esta última, tal vez sea la más interesante desde el punto de vista artístico y es cierto también que los libertarios sentían un respeto casi reverencial por algunos "monstruos" de las letras, hasta el punto de ocupar lugares mejores en su consideración que sus propios líderes, siempre que hubieran puesto alguna vez su pluma al servicio de los oprimidos.

No obstante, aunque tomemos como punto de partida la clasificación mencionada, no siempre es posible diferenciar, dentro del anarquismo literario, entre textos escritos con un propósito directamente social y aquellos otros en que la cuestión queda implícita o subordinada a otro tipo de criterios. Por ejemplo, Kropotkin agrupó bajo esta denominación tanto a ciertas obras literarias como a otras de índole filosófica, sociológica o económica, con el simple objeto de mostrar la vinculación del anarquismo a todos los movimientos intelectuales de aquella época. La misma idea anima a M. Nettlau cuando dedica un capítulo de su Bibliografía de la anarquía (1897) a esta vertiente del anarquismo, que estimuló el desarrollo de la ciencia, la literatura y el arte en la segunda mitad del siglo XIX. Entre sus más genuinos representantes citan ambos a Wagner, Nietzsche, Herzen, Ibsen, Tolstoi, Whitman y Zola.

Nosotros trataremos de clarificar el tema -en lo que se refiere a este país- partiendo tanto de los datos aportados por sus propios protagonistas como de las reflexiones realizadas a posteriori en diversos ensayos y artículos. Habrá que ser muy cautos con la significación que unos y otros dieron a la palabra "anarquista", término sufrido donde los haya, que en ocasiones resultará excesiva y en otras se convierte en cajón de sastre donde cabe cualquier cosa, sirviendo incluso como arma arrojada, cuando entre en juego un nuevo elemento: el individualismo, que complicará todavía más la situación. De entrada, nos parece pertinente hacer esta observación, para diferenciar en el interior del propio anarquismo literario, entre quienes adoptan una actitud beligerante frente al orden burgués -aunque sólo sea a nivel teórico, es decir, sin participar directamente en las luchas obreras- pero se convierten en aliados momentáneos del anarquismo militante y aquellos otros -a veces los mismos en distintas etapas- que lo hacen desde la atalaya del individualismo nietzscheano. Por otra parte, ninguno de los autores con los que vamos a trabajar en este apartado, estuvo vinculado al anarquismo a nivel organizativo, por tanto, es su obra literaria -filosófica o artística- la que nos permite agruparlos bajo la denominación de anarquistas literarios: a unos por haber manifestado su simpatía hacia dicho movimiento -Azorín especialmente, Baroja y Maeztu en menor medida-

y a otros, porque su crítica a la sociedad en determinados aspectos coincide hasta cierto punto con los planteamientos ácratas, tal como sucede con Unamuno -el más proclive al socialismo en esa época- o con Blasco Ibáñez, de ideas republicanas y radicales.

Este será el primer aspecto que analizaremos, conectándolo en su momento con los postulados individualistas. Aunque todos ellos tuvieran un conocimiento de Nietzsche más o menos directo, sus huellas son más evidentes en los tres primeros, con una diferencia en lo que respecta a Azorín: las ideas nietzscheanas configuran su obra cuando se va alejando del anarquismo, razón por la cual hemos preferido estudiar separadamente ambas influencias en dicho escritor.

Por último, abordaremos las características de la literatura obrerista que, aun no siendo patrimonio exclusivo del movimiento anarquista, tuvo en él uno de sus máximos colaboradores. Con la publicación de colecciones de novelas cortas, folletines, poemas, etc., trataban de concienciar a sus lectores y explicarles -por medio de un lenguaje popular y valiéndose de medios artísticos - las cuestiones teóricas más áridas, invitándoles también a contribuir en dicha tarea "con los modestos partos de su musa". Todo ello está esperando un análisis sociológico detenido que, desde luego, nosotros no pretendemos llevar a cabo: únicamen-

te señalamos su importancia y apuntaremos ciertas cuestiones que pueden servir para estudios posteriores.

a) Anarquistas literarios.

¿Qué es un anarquista?, se preguntaba Azorín al comienzo de un artículo con el expresivo título de "Anarquistas literarios" (1895):

"Un hombre dotado del espíritu de independencia bajo una o muchas de sus formas (temperamento de oposición, de examen, de crítica, de innovación), animado de un gran amor a la libertad y poseedor de una gran curiosidad, de un vivo deseo de conocer. A una tal mentalidad hay que añadir un ardiente amor al prójimo, una sensibilidad moral muy desarrollada, sentimiento intenso de la justicia, sentido de la lógica y poderosas tendencias a la lucha... En resumen, un individuo batallador, independiente, individualista, altruísta, lógico, deseoso de justicia, observador, propagandista" (74).

La definición parece exhaustiva, completa, pero no aclara en qué consiste la especificidad del anarquismo literario y la pregunta acerca de sus características permanece en pie. Nuestro autor, también tiene una respuesta para esta cuestión, que ofrece inmediatamente. Según su punto de vista, el literato imbuido de ideas anarquistas -¿o el anarquista con inquietudes literarias?- une a las virtudes mencionadas, una gran sinceridad para escribir lo que siente, prescindiendo de falsos temores y

tradiciones; posee además un fuerte deseo de innovación, de crítica, que le convierten en el más rotundo defensor de la libertad individual.

Independencia, deseo de justicia, individualismo, altruísmo, términos difíciles de conciliar y talón de Aquiles de numerosos pensadores que apostaron por el anarquismo, con mayor o menos convicción, hasta que los seres humanos decidieron ser más prácticos y dedicarse a vivir.

Azorín descubre -cree descubrir- a lo largo de la historia personalidades aisladas, desde Sócrates a Lope de Vega pasando por Carlos III, con rasgos "anarquistas", pero quien reúne en su persona todas las características apuntadas es Larra: este crítico implacable de la sociedad de su tiempo, ha abierto nuevos horizontes a la literatura española. Pese a lo discutible de algunos de los ejemplos escogidos, interesa destacar lo que está ocurriendo en el siglo XIX: el anarquismo pasa a ser un fenómeno colectivo, y la vanguardia literaria -al igual que en el resto de Europa- se convierte en adalid de todas las revoluciones.

"La revolución literaria es la vanguardia de la revolución política: el artista es un profeta. La revolución romántica del 30, en que se lucha por el arte, precede a la revolución política del 68, en que se muere por el derecho.

Larra es uno de los hombres que realizan la obra libertadora" (75).

Este texto es uno de los más representativos del Azorín revolucionario y su autor, uno de los que más tinta ha hecho correr, tras el abandono de la literatura combativa y pasar, en pocos años, "de anarquista convencido a sereno contemplador casi apolítico del paisaje español", hasta su cambio definitivo alrededor de 1904. A partir de entonces toma un nuevo rumbo en su orientación artística y vital, de la que la adopción del término Azorín es todo un símbolo. También anuncia en el ensayo mencionado más arriba la muerte de cualquier autoridad en el ámbito creativo, "las sacrosantas reglas caen al suelo" y le preocupa la falta de profundidad y reflexión existentes en el pensamiento de este país: pese a los avances producidos, el retraso respecto a otras naciones es palmario. Y reitera nuevamente:

"Hemos adelantado mucho en poco más de un siglo; el nivel intelectual ha crecido de una manera notable; la innovación literaria ha producido la innovación política; la innovación política producirá la revolución social.

El dogmatismo se ha convertido en tolerancia. A la religión de los ídolos ha sustituido la religión del deber. A la fe en un paraíso ultraterrestre, la fe en el progreso indefinido de la Humanidad. Al acatamiento servil, la insurrección. Al "misterio" el libre examen. A la metafísica, la ciencia" (76).

Que en España no se puede cantar victoria

todavía, lo demuestran la permanencia del caciquismo, el militarismo, el sentimentalismo religioso y la gran apatía con que se responde a tanta arbitrariedad; la vida cultural no escapa a tan sombrío panorama porque si la política "es una escuela de criminales" y el sufragio "una mentira", el escritor que se atreve a decir lo que piensa "es apaleado y escarnecido ... y el crimen queda impune". Es necesario poner fin a todo esto y sólo con la extensión de la educación a todos los niveles y el triunfo de la ciencia podrá lograrse: la lucha será larga, pero hay que trabajar por la justicia pacientemente, la violencia es tan sólo el último recurso" (77).

Por otro lado, quienes aluden a sus escritos de esta época como ayunos de toda preocupación estética, no han tenido en cuenta las reflexiones de Azorín sobre el arte literario. Su retrato del tipo medio de escritor español destaca la impremeditación como característica fundamental, de donde nace "toda una literatura vacía y amplificadora". Ciertamente que sus escritos "demoledores" se orientan hacia el contenido, "la idea se pierde en un laberinto de palabras", dice, pero ello no disminuye el rigor de sus observaciones generales: los escritores normalmente sienten horror ante cualquier innovación, viven del halago y el autobombo y su susceptibilidad ante cualquier crítica les hace de todo punto insoportables. La prensa, aun que no toda, se distingue por la ligereza y el

espíritu partidista, la actualidad lo llene todo y los periódicos recurren a la adjetivación sin ningún sentido de la medida, "aquí todos somos ilustres, insignes, eminentes". La contribución de Pi y Margall en este terreno constituye una excepción, "es una de las personalidades más eminentes de la España contemporánea" y como escritor, ninguno ha conseguido superar su precisión y elegancia en el manejo de la lengua castellana.

Entre los poetas profesionales se inclina por Campoamor, "para mi el más grande de nuestro Parnaso" y en teatro su preferido es Galdós, frente a Echegaray al que califica de trasnochado e ilógico "no ha nacido para el teatro", mientras que el primero "es un dramaturgo genial, inspirado".

El debate interno entre el Azorín que defiende la causa de los explotados así como la de un arte empapado en sus ideales y el admirador de artistas minoritarios como Baudelaire, no es fácil de resolver.

"El verdadero poeta hace algo más que copiar: crea, corrige. Corrige la Naturaleza y al corregirla estampa en ella su señalo inimitable. Copiar de cosas ajenas es labor de máquinas, hacer lo que nadie ha hecho, lo que se desvía de la tradición es labor de artista" (78).

Sin embargo, por esos años, el conflicto entre su actividad pública de intelectual y su naturaleza aparentemente contemplativa y soli-

taria, que acabará siendo la dominante, no ha salido aún a la luz y su preocupación fundamental es conciliar pensamiento y acción revolucionarios con la actividad artística, en especial la literaria, cuyo valor reside precisamente en el planteamiento y solución de problemas sociales.

Esta cuestión la expone abiertamente en otro folleto, Notas Sociales, también de 1895, en el que tiene un recuerdo para la Revolución francesa que acabó con la aristocracia. Ahora existe otro movimiento, el proletariado, dispuesto a hacer que "la justicia y la libertad sean para todos". Con su continua insistencia en unir la voluntad de vivir a la voluntad de escribir, parece desmarcarse de cualquier tentación elitista, manifestada veladamente en estos escritos primerizos.

"Cuando en todos los órdenes de la vida se lucha ¿cómo no habrá de lucharse también en el arte? No, no es un snobismo como otro cualquiera este del arte social, no es un capricho de un cenáculo de un grupo de jóvenes. Es una manifestación seria y poderosa del pensamiento, una necesidad irresistible de nuestros tiempos" (79).

El modelo que necesitaba para entrelazar cuestiones literarias y sociales se lo proporciona "La Jeune Allemagne", un artículo de Le Figaro (13 febrero 1895) sobre un grupo de escritores revolucionarios alemanes que cuestiona el arte burgués desde una perspectiva socia

lista, pero sin pertenecer a ningún partido. Martínez Ruiz reproduce algunos párrafos esperando que los jóvenes españoles sigan su ejemplo y dejen de servirse de la literatura como un medio para medrar y "alcanzar una vida confortable" o "exenta de preocupaciones altruistas".

"Están poseídos estos jóvenes de un atrevimiento intelectual sin límites. Discípulos de Nietzsche, de Stirner, de Bakunin, practican la crítica áspera, despiadada, inflexible de sus maestros, y minan alegremente los cimientos de la vida moral y de la sociedad (...). Algunos se titulan francamente anarquistas; otros, aun no aceptando la palabra, lo son en el fondo" (80).

Cada uno es muy dueño de cambiar a tiempo, pero no puede negarse que Azorín no estuviera convencido, durante aquel período, de la necesidad de transformar el mundo y el arte; su anarquismo literario fue algo más que una actitud "alocada" o -como él mismo dirá en el colmo del arrepentimiento- un simple "pecadillo de juventud" que deba permanecer oculto vergonzosamente (81).

Los dos libros que más le influyeron por entonces fueron La conquista del pan de Kropotkin -de quien tradujo también Las prisiones- y El dolor universal de Sebastián Faure. Está de acuerdo con ambos en que la causa del sufrimiento humano no se encuentra en la Naturaleza, sino en las instituciones creadas por los hombres y, por tanto, subraya la necesidad de ins

taurar un nuevo orden social que garantice la felicidad a cada individuo. Habrá que acabar pues con cosas tan absurdas como la Patria, la Iglesia, el Estado y el Matrimonio mantenidos "por la fuerza de los más y la inercia de los menos". El programa "anarquista" se completa con la crítica al parlamentarismo, la creencia en la bondad innata de los seres humanos y la aceptación del uso de la fuerza en situaciones extremas.

"Anarquistas literarios" se cerraba bruscamente con una tercera parte muy breve, pero muy enjundiosa también:

"El salvajismo es necesario cada cuatrocientos o quinientos años para revivificar el mundo, dicen los Goncourt en su Journal.

El mundo muere de civilización.

Antes, en Europa, cuando los viejos habitantes de una hermosa comarca sentíanse debilitados, caían sobre ellos, desde el Norte, bárbaros gigantes que vigorizaban la raza.

Ahora que ya no hay salvajes en Europa, son los obreros quienes realizarán esta obra en una cincuentena de años.

Llamárase a esto la revolución social" (82).

Todo esto no le parece suficiente a Alvarez Junco para conceder a Azorín el título de anarquista y a Blanco Aguinaga se le antoja que hay mucho de "pose" en el joven Martínez Ruiz; nosotros pensamos que la conclusión de I. Fox es la más acertada ya que, según este últi-

mo, aunque se limitara -como la mayoría de sus colegas- a exponer sus críticas desde las páginas de un periódico o un libro, no podemos reducirle a anarquista literario o de ideas, siendo "un teórico de las doctrinas socialistas más populares a fines del siglo XIX":

"... no fue un anarquista platónico, de esos que buscan la satisfacción del ser interior, sino un libertario activo, adscrito a la propaganda por el hecho y convencido de que su misión consistía en la protesta constante contra el orden público, contra las leyes, contra las costumbres y contra la moral admitida" (83).

Ya en Charivari (1897) comienza a flaquear su confianza en la transformación de la sociedad y da muestras de cansancio ante la incomprensión que percibe a su alrededor, aunque en ello juegue un papel importante el escaso eco que obtiene su obra. Estas son sus frases finales: "Cada vez voy sintiendo más hastío, repugnancia más profunda, hacia ese ambiente de rencores, envidias, falsedad... Me canso de esta lucha estéril... Y aunque venciera ¿qué?. ¡Vanidad de vanidades!" (84).

Hubo otro literato, Blasco Ibáñez, fundador de un periódico radical, El Pueblo -en el que por cierto también colaboró Azorín- al que se suele marginar cuando se abordan estas cuestiones y que, sin embargo, participó en las luchas del momento y era citado con frecuencia en los medios libertarios. A pesar de ello, es

habitual situar a Blasco en un marco diferente al de la generación del 98, cuando cronológica e ideológicamente se encuentra inmerso en la misma problemática. Ciertamente que la imagen legada por la historia nos lo presenta -triunfador en Hollywood y con una obra totalmente comercializada- como un personaje ajeno al espíritu noventayochista, pero en aquellos años sus escritos -desde la Historia de la revolución española (1890-92) hasta sus novelas "sociales"- son la expresión de un pensamiento revolucionario, heredero del federalismo de Pi y Margall y muy próximo a las tesis defendidas por los movimientos progresistas de su tiempo, incluido el anarquismo.

Su escepticismo frente al sistema parlamentario "una funesta herencia que los radicales dejaron a la República" (se refiere a la de 1873), que nació ya moribunda porque no surgió de la acción popular, "sólo la que se forje sobre el yunque de la barricada; la que tenga por verdadero padre al pueblo (...) será la que sobrevivirá" (85), es un dato suficiente para inscribirle con todo derecho en el contexto de la época junto a aquellos otros jóvenes "concienciados" deseosos de influir en la opinión pública, que manifiestan abiertamente su hostilidad a la clase dominante, destruyendo de paso la leyenda del supuesto apoliticismo de esta generación.

Las cuatro novelas que publica en dicho

período, La catedral (1903), El intruso (1904), La Bodega (1904-1905) y La horda (1905) compar-
ten una misma realidad histórica -la lucha de
clases y sus posibilidades de triunfar- aunque
se desarrollen en distintos lugares geográfi-
cos. En cada una de ellas, la opresión tiene un
rostro: el Capital, la Iglesia o el Ejército,
que asumen diferentes grados de protagonismo;
al mismo tiempo, es la ideología anarquista la
que ejerce el papel de enemigo principal de la
dominación, bien individualmente -el personaje
central de La Catedral- o bien erigiéndose en
núcleo básico de la obra -como sucede en La Bo-
dega. Literariamente, unas están más consecui-
das que otras, pero es esta última la más rigu-
rosa,

"la que mejor revela la capacidad de aná-
lisis de Blasco Ibáñez (...) momento ci-
mero de un ciclo cuya existencia no de-
pende de la influencia de Baroja, sino
de una coincidencia de enfoque generacio-
nal y, particularmente, de la visión re-
volucionaria del primer Blasco..." (86).

Nos extenderemos algo más sobre ella, por-
que expresa admirablemente el interés por la
cuestión obrera -campesina en este caso- de los
escritores cultos, asunto en el que hicimos
hincapié al iniciar este apartado. Estamos ante
una obra que sin caer en la demagogia o el es-
quematismo, ni renunciar a una cierta calidad
literaria, nos da la oportunidad de conocer la
"vena" anarquista de Blasco. La Bodega no es la
historia de un subversivo solitario, como pre-

tenden hacernos creer quienes se refieren a ella como la novela "de" Fernando Salvatierra (aunque Blasco se inspirara, de hecho, en el anarquista Fermín Salvochea); tampoco es simplemente la historia de unos amores desgraciados, la realidad que refleja es mucho más compleja y cada personaje no se representa simplemente a sí mismo sino que es "típico" en el sentido lukacsiano: Salvatierra pertenece a la clase de los oprimidos al igual que el "amo" encarna a la clase dominante en la Andalucía de fin de siglo, con todo lo que ello conlleva: defensa de la propiedad en un caso, lucha por "la conquista del pan" -cita dos veces Blasco esta frase de Kropotkin en momentos cruciales- en el otro. Además, el conflicto no se plantea de manera artificiosa, sino que tiene en cuenta la ambigüedad inherente a este tipo de situaciones en las que pueden darse extrañas alianzas, entre los de "arriba" y los de "abajo" y acciones desesperadas. El climax se alcanza con el estallido de la ansiada huelga, pero -sofocada la revuelta y muertos sus cabecillas- todo vuelve a estar en su sitio. El hondo pesimismo con que se resuelve la acción desaparece en un instante, el viejo anarquista se estremece encolerizado y, lentamente, recupera su esperanza en el futuro:

"Comenzaba a caer la tarde, llegaba la noche, como precursora de un nuevo día. También el crepúsculo de las aspiraciones humanas era momentáneo. La justicia y la libertad dormitaban en la concien-

cia del hombre. Ellas despertarían.

Más allá de los campos estaban las ciudades (...) y en ellas otros rebaños de desesperados, de tristes; pero que (...) (pondríanse en pie) para seguir al único amigo de los miserables y los hambrientos, el que (...) deslumbra a unos y asombra a otros con la más soberbia de las hermosuras, la hermosura de Luzbel, ángel de Luz, y se llama Rebeldía (...) ¡Rebeldía social!" (87).

Esta obra nos da la medida, en opinión de Blanco Aguinaga, del realismo histórico de Blasco y, en la nuestra, de su anarquismo. En lo que se refiere a la realidad, efectivamente, es una época de huelgas en toda España -Andalucía es uno de los focos principales por los que se extiende el ideal libertario- y en lo que respecta a este último, La Bodega respira "anarquía" por todos sus poros, desde su trama hasta el desenlace final -reflejo del optimismo característico de esta doctrina- cumpliendo a la perfección el fin utilitario que exigían al arte.

Pese a su confianza en el renacimiento de una nueva aurora roja, ni Blasco ni el resto de su generación, tuvieron paciencia para esperarla y, sin embargo, al enjuiciar su comportamiento posterior, las críticas más duras han sido las dirigidas a Blasco, cuando en el fondo no existen razones de peso que justifiquen la huida de unos para atrincherarse en la filosofía y no la del otro por "montarse en el dólar". No le falta razón a Blanco Aguinaga

cuando, refiriéndose a ello, señala:

"Los demás del 98 -tan metafísicos, tan poco comerciales- le rechazarán por esta su superficialidad (...). Pero el comercialismo es sólo una de las formas de expresión de esa mentalidad (pequeñoburguesa). Igualmente puede expresarse en el recogimiento, en el abandono de toda preocupación histórica (...) y no menos incapaces de superar su mentalidad pequeñoburguesa, a la larga, los demás del 98, aunque las formas de expresión literaria que desarrollaron tengan, o parezcan tener, más excelsas cualidades que Sangre y Arena o Los cuatro jinetes del Apocalipsis" (88).

El optimismo inicial del joven Martínez Ruiz era compartido por otros escritores de la época, simpatizantes del movimiento libertario al que, lo mismo que Azorín, terminarían dando la espalda, pero en esos momentos mostraban un gran entusiasmo y estaban convencidos del poder revolucionario de la pluma, hasta el punto de que hubieran suscrito sin pestañear la frase de Mallarmé, "la vrai bombe c'est le libre" o su afirmación de que el poeta "est en grève devant la société". Baroja, refiriéndose mucho más tarde a esta etapa de su vida, admite sin ambages: "Naturalmente, era anarquista" y en una línea similar al simbolista francés anota: "yo creo que la única arma eficaz revolucionaria es el papel impreso" (89). La admiración que confiesa Unamuno es más matizada, "...pronto comprendí que mi fondo era, y es, ante todo, anarquista. Lo que hay es que detesto el sentido sectario y dogmático en que se toma esta denomina-

ción... Un Bakunin me parece un loco peligroso. El anarquismo de un Ibsen me es simpático y más aún, el de un Kierkegaard..." (90). Sin embargo, apenas unos años antes, criticaba al anarquismo, utilizando argumentos muy parecidos -aunque desde una óptica "avanzada"- a los de quienes lo condenaban desde posiciones conservadoras, viendo, por todas partes, el fantasma de Nietzsche y descontextualizando sus teorías, en nombre de una solidaridad en la que no creían. Este no es el caso de Unamuno, pero califica a esta doctrina de "brutal individualismo egoísta", porque en el fondo, está haciendo el juego al capitalismo, e insistiendo en la cuestión afirma que "la revolución por la revolución misma es sentimiento de almas educadas en el anarquismo disfrazado de los burgueses", lo que no excluye que la revolución pueda "llegar a ser una necesidad dolorosa" (91).

Tampoco el rechazo del arte y la cultura de su siglo nos puede inducir a pensar que se alinee del lado de la reacción, tan impermeable a cualquier innovación. Ciertamente que Unamuno considera simbolismo y modernismo como arte "de borrachos y morfinómanos", pero lo hace -y aquí está la pequeña diferencia- porque es el modelo que ofrece como carnaza la cultura burguesa, junto con la sabiduría oficial y académica, ambas "tan en contradicción con la vida como el capital con el trabajo". Así pues, lo que sucede tanto en el ámbito de la educación "viciosa y adulterada" como en el terreno artístico es

consecuencia de las contradicciones del sistema capitalista.

No vamos a entrar aquí en la espinosa discusión que enfrenta a los estudiosos del primer Unamuno, en la que unos tienden a minimizar la importancia de esta etapa en el conjunto de su pensamiento y otros no se ponen de acuerdo a la hora de decidir si el socialismo que defendía entonces se inscribía en la tendencia marxista o en la proudhoniana (92).

Lo cierto es que existe material suficiente entre los artículos y cartas que escribió en la década de 1890 a 1900 como para disipar cualquier duda respecto al interés de Unamuno por cuanto sucedía a su alrededor. La inquietud social de Unamuno, que incluso se propone "descender a la arena", es mucho más fuerte durante el período comprendido entre 1894 y 1897 -años que coinciden con su apasionada y asidua colaboración en La lucha de clases- cuyo estudio permite deducir a Blanco Aguinaga que cuando "dice 'socialismo' de socialismo se trata y no de una vaga e irracional buena voluntad de que la sociedad mejore para todos" (93).

En primer lugar, tendríamos lo que Blanco Aguinaga denomina "la evidencia externa", en base al análisis de parte de su correspondencia, que revela sus inclinaciones en ese sentido. Escogemos al azar un fragmento de ese intercambio epistolar, donde da cuenta de la situación que está atravesando el país:

"Aquí (Bilbao) hay ahora movimiento obrero, estamos en estado de sitio. Estos señoritos burgueses que se emborrachan en el Suizo no dejan de hacer epigramas contra los pobres obreros porque concurren a la verbena. V. sabe lo que son las minas, cuatro millonarios explotando vilmente a un rebaño de esclavos. Todo el mundo (menos los dueños) clama por los mineros, víctimas de una explotación inicua" (94).

Ya comentamos en otro lugar la función social que asignaba al arte, conminándole a reflejar las aspiraciones populares o a perecer. Sus elogios a los escritores que formaban parte del "santoral" anarquista, vienen a corroborar su decantamiento por la "estética sociológica": había una obra que le encantaba, Martín Fierro de J. Hernández; también Tolstoi que une a su talento literario los ideales humanitarios y, por ejemplo en La sonata a Kreutzer da una "ducha" a la "podrida y anémica sociedad burguesa"; junto a ellos, Ruskin por el énfasis que pone en lo utilitario y en la relación arte/moral, Taine, Hauptmann, Zola...

Un artículo de 1894, aparentemente profesional -está hablando de cuestiones filológicas- le sirve para atacar la arbitrariedad sobre la que se sostiene la ortografía "cultas", cuyos mentores siguen aferrados a ella para seguir distinguiéndose del "populacho".

"El hombre culto y bien educado (que, por lo tanto, tiene buena ortografía) (...) educado para parásito de la sociedad, desconoce el alma de ésta y a donde se

encamina (...) porque no le han enseñado a sentir náuseas cuando se le presenta al espíritu el principio económico de nuestra sociedad, su rueda catalina: ganar lo que pierde el otro" (95).

Su adscripción decidida a la "corriente principal del socialismo" (léase, marxismo) no impide, sino todo lo contrario, que su oposición al arte elitista sea coincidente con la de los libertarios. Todavía en 1896 escribe contra ese arte "de escogidos, de refinados, de iniciados, de aristócratas", que, en definitiva, "no es arte" y desaparecerá cuando lo haga "la propiedad individual de los medios de producción" porque "mientras haya un hombre que languidezca de hambre, ninguna naturaleza hondamente penetrada del alma de la belleza, puede gozar en plenitud de ésta"(96).

Desde luego, poco tiempo duró el socialismo unamuniano, que a partir de 1900 adoptará una actitud política bastante distinta. Si anteriormente había proclamado al socialismo "nuevo y santo movimiento" y la necesidad de un arte social, sus opiniones van a variar enormemente. Denostará a Zola, que hizo estragos en el "ominoso período literario que yo llamaría sociológico, cuando las novelas estaban infestadas de tesis sociales", y -olvidando que él mismo dedicó casi diez años de su vida a preparar una obra infestada precisamente de estas tesis, Paz en la Guerra- repudiará toda esta etapa, haciendo gala de un individualismo, cada vez más escandaloso.

"¿Cuestión social? Deja eso, eso no nos concierne. Que traen una nueva sociedad, en que no haya ricos ni pobres, en que esté justamente repartida la riqueza... ¿Y qué? ¿Y no crees que del bienestar general surgirá más fuerte el tedio a la vida? Sí, ya sé que uno de esos caudillos de la que llaman la revolución social ha dicho que la religión es el opio del pueblo... Demósle opio, y que duerma y que sueñe" (97).

Ante posiciones tan contradictorias -y ese afán por retractarse de cuanto había defendido resueltamente- es lógico que se levanten sospechas relativas a la autenticidad de sus llamamientos en favor de una sociedad y un arte que removieran los cimientos del obsoleto mundo burgués. Sin embargo, acerca de la sinceridad, el posible snobismo o las intenciones que podrían ocultar tales declaraciones y otras parecidas, que juzguen quienes gusten de ello y tengan un espíritu aventurero, que es lo que se necesita para adentrarse en vericuetos psicologistas con la intención de evaluar las limitaciones del compromiso de aquellos jóvenes literatos. Por lo demás, hay un hecho indiscutible: la confluencia a finales del siglo XIX y principios de éste, entre el pensamiento libertario de nuestro país y un cierto número de escritores e intelectuales que, con el tiempo, seguirían distintos derroteros o se desembarazarían de cualquier planteamiento que implicara defender causas destinadas al fracaso. Ya hemos visto que no se trata de un fenómeno insólito -movimientos artísticos como el simbolismo o el ro

manticismo tuvieron sus veleidades con las ideas radicales- ni se da únicamente en España, la situación era muy semejante en otros países europeos, pero aquí, al hablar de anarquismo literario o intelectual, con todas las apostillas que se quieran hacer, nos estamos refiriendo a un arte -la literatura- y una corriente ideológica -el anarquismo- cuya suerte fue unida durante el corto período comprendido entre 1890 y 1910 aproximadamente.

El mutuo abandono se producirá coincidiendo con una serie de circunstancias entre las que cabe destacar el individualismo nietzscheano; este último, que en principio parecía destinado a completar el triángulo amoroso, lo que consiguió, a la postre, fue romper aquel idilio que tantos esfuerzos había costado mantener. En definitiva, ésta será la tónica dominante de una generación que -salvo honrosas excepciones- acabará regresando a sus orígenes pequeñoburgueses.

Así pues, las variantes de este "anarquismo literario" pueden ser indefinidas e ir desde la simple proclamación por parte de los escritores de su fe anarquista, al reflejo de todo ello en sus propias obras (los ejemplos típicos que suelen citarse son Juan José de J. Dicenta -el drama revolucionario por excelencia- o algunos personajes de Baroja) o su colaboración en los órganos de prensa anarquista, que junto con otro tipo de publicaciones alcanzan una difu-

sión enorme en ese momento.

Antes de seguir adelante, convendría apuntar dos aspectos que pueden servir para comprender con mayor amplitud las razones de dicha com
plicidad.

En primer lugar, recordemos una vez más la importancia que para los anarquistas, más que para cualquier otro movimiento revolucionario, tiene la cultura. En esa vertiente hacen hincapié las palabras de F. Villacorta:

"La revolución interior de cada hombre era la condición previa imprescindible para el triunfo de la revolución social y en aquélla un papel determinante correspondía a la cultura. A través de pequeños periódicos y revistas surgidos al calor de pequeños focos de militantes (...), las corrientes doctrinales difundidas eran múltiples y con no poca frecuencia contradictorias (...). Basta con que ofreciesen una visión crítica de lo existente y apelasen a la libertad y al optimismo de una mejor sociedad futura" (98).

Para los ácratas es un modo de armarse frente al poder establecido, es un camino -en ocasiones el único- para doblegar a los de "arriba" y, en definitiva, salvar la distancia que separa al pueblo de los que se sienten superiores en función de su bagaje cultural y tratan de perpetuar su dominio a través de él. Por ello consideran fundamental la difusión de los ideales libertarios a través de periódicos, folletos, revistas, etc. Y estos medios son los que utilizan también para que los proletarios

conozcan y lleguen a amar la literatura con "mayúsculas", acogiendo en sus páginas a Ibsen, Zola, Tolstoi, todos aquellos autores que de alguna manera muestran una cierta preocupación social en sus obras. La letra impresa cumple así, al menos un doble papel: permite el acceso a las grandes figuras del anarquismo como Kropotkin -quizás el más popular-, Bakunin o Eliseo Reclus e intenta elevar el nivel intelectual de las masas con la lectura de aquellos escritores consagrados cuyas ideas pueden constituir el germen de la -según parecía entonces- cercana transformación de la sociedad.

En segundo lugar -siendo que el país está viviendo una situación de crisis a todos los niveles- se va a producir una convergencia con los jóvenes literatos e intelectuales, interesados en renovar el ámbito de la estética española del momento:

"Tanto entre modernistas como entre los jóvenes noventayochistas se ponía de moda el acercamiento al anarquismo. Sin duda, el atractivo de este movimiento tenía menos que ver con el plano doctrinal - y no digamos con el activismo revolucionario- que con el estético sentimental (...) pero tampoco debe despreciarse la preocupación por la cuestión social" (99).

La opinión de Alvarez Junco es mantenida por otros estudiosos del tema, que apuntan en esa misma línea, al analizar las afinidades entre ambos grupos y llegan a la conclusión de que, en realidad, sus mundos se encuentran muy

alejados y sólo coinciden en la negación de lo existente pues "los anarquistas vivían aquello que los poetas sólo se atrevían a soñar" en frase de Clara E. Lida, la cual va todavía más lejos:

"los intelectuales tomaron del anarquismo formas y rótulos, pero el contenido ideológico apenas les importaba. El poeta era anarquista en la medida en que expresaba de manera individual y nueva su particular visión estética. En tanto que los desposeídos buscaban la completa transformación social y económica, los escritores se pronunciaban por la libertad artística. Para ellos el anarquismo era estético, rara vez político; las 'masas explotadas' no fueron más que el tópico literario de una élite intelectual" (100).

Aunque lo anterior no siempre sea cierto, la polémica entre un arte individual y un arte colectivo se renueva periódicamente y desde las filas del movimiento ácrata no tardarían en levantarse voces denunciando esta actitud "interesada" y de mero oportunismo observada en la mayoría de tales "anarquistas literarios". Es curioso constatar que ese recelo frente a vanguardias e intelectuales no decrecería con el paso del tiempo, sino todo lo contrario. Bastantes años después, desde las páginas de la Revista Blanca en su segunda época (1923-1936) que planteaba duras críticas al cubismo y al dadaísmo, Federica Montseny escribía: "Todas las juventudes son revolucionarias y todos los grandes hombres burgueses empezaron por ser de

magogos y acabaron siendo académicos. Los nombres de Barrés, de Guerra Junqueiro, de Rochefort, de "Azorín", de tantos y tantos otros, lo atestiguan" (101).

El mismo Urales también aludirá a estas dimisiones, por si quedaba alguna duda respecto a las diferencias entre las aspiraciones de unos y otros. "Hubo un tiempo en que el ser anarquista, aunque sólo fuera literario, estaba de moda. Eran anarquistas literarios Martínez Ruiz, Ramiro de Maeztu, Manuel Bueno, Julio Camba... no quedó ni uno defendiendo las ideas anarquistas y la emancipación humana" (102).

Ya hemos tenido ocasión de comprobar cómo en cuanto el grado de compromiso exigido por el anarquismo resulta excesivo para los artistas, éstos normalmente renuncian a sus ideales; todo lo que signifique ir más allá de renovaciones estilísticas, técnicas o temáticas es rechazado y, paradójicamente, podría pensar se que son ellos los más consecuentes en ese sentido. ¿No se está reclamando la más absoluta libertad para todos los seres humanos?. Entonces, no pueden ponerse trabas al individuo, sea pintor, músico o poeta -aunque se pretenda un fin justo- so pena de traicionar un principio básico libertario proclamado a los cuatro vientos. Sin embargo, la indecisión o las justificaciones fundamentadas en tales planteamientos, indicando como hace Unamuno que "la mayor liberer

tad de conciencia es no encadenarla a ningún credo político" son contestadas por F. Urales en tono recriminatorio, extendiendo su censura a otros escritores contemporáneos como Martínez Ruiz, Maeztu o Baroja:

"Todos creen que el escritor no debe tener ideales... Es decir, el ideal ha de ser un juguete que la pluma inclina hacia aquí o hacia allá; un objeto de arte, un medio para escribir hoy en este sentido y mañana en el opuesto; no un fin de la voluntad ni de la aspiración" (103).

Suele señalarse al período comprendido entre 1905 y 1910 como el momento en que dicha colaboración entra en crisis, a pesar de que en toda la etapa anterior encontramos frecuentes muestras de desconfianza mutua -en especial las que provienen del campo anarquista. A los ideólogos del movimiento ácrata les disgusta profundamente la escasa participación activa de los "intelectuales" dedicados a teorizar, su excesiva palabrería y los últimos, se sienten in cómodos por lo que pueda suponer de coerción en el aspecto creativo al que sus obras deben estar al servicio de, aún tratándose del ideal más elevado.

Quizás el problema estribara, no tanto en sus diferencias respecto a cuestiones sociales, como en el modo de hacer arte propuesto por unos y otros. Para los artistas ya es revolucionario el simple hecho de rechazar cánones y formas de arte tradicionales; para los anar-

quistas esto no es suficiente: se trata, además, de hacer un arte social, con unas características definidas, criterio que si bien en un determinado momento es aceptado por el mundillo artístico, contribuirá a la ruptura posterior. Los anarquistas tienen, en términos generales, una concepción naturalista del arte, en la medida que esta forma se adapta mejor a sus fines sociales; sin embargo, si en algo coinciden la llamada generación del 98 y el Modernismo -aparte de su atracción por el anarquismo- es en su sensibilidad antinaturalista:

"A los primeros les importa primeramente la regeneración del hombre (...), a los segundos les mueve (...) la pasión de salvar toda forma pretérita de belleza e incorporarla al arte de hoy (...). Y un nuevo criterio extiende su poder: la libre voluntad del creador guiada por una sensibilidad en continuo y agudizado cultivo. Esta libertad artística... se muestra a menudo como anarquía. Por eso no es raro hallar entre los escritores del "98" y los modernistas una identidad aparente de actitud fundamental. Es la identidad del principio menos concreto: la anarquía, la entera libertad del artista". (104).

No obstante, recordemos que también hubo escritores que defendieron la causa anarquista de manera resuelta, como sucedió con motivo del proceso de Montjuich, participando en la campaña llevada a cabo desde diferentes publicaciones para denunciarlo (105). Pero lo cierto es que lo que más les atraía de las teorías ácratas era su defensa del individuo, de la li

bertad en general, que llevaba implícita la libertad de creación artística, y, si esto es así, no se entienden afirmaciones que acusan a los artistas de sentirse fascinados únicamente por los plateamientos negativos y destructivos del anarquismo. Por supuesto, para construir una sociedad y un arte nuevos habrá que derribar los obstáculos que se opongan a ello, pero las matizaciones en estos casos son necesarias. Unos y otros viven en un entorno opresivo, luchan por su emancipación y ésa es la nota característica de todo el siglo XIX en Europa y América:

"Libertad de pensamiento frente a cualquier dogma de fe o de razón; libertad artística contra toda regla, canon o tradición; libertad económica, política y social. En cualquier forma de la actividad humana el siglo del idealismo y del positivismo, del romanticismo y del realismo..., de los movimientos anarquista y socialista, es un siglo libertario" (106).

b) Individualismo artístico en acción:
los jóvenes nietzscheanos.

Entre las múltiples formas que ha adoptado el anarquismo a lo largo de su sobresaltada historia (107), la que enlaza los postulados ácratas con el individualismo ha dado bastante juego a los estudiosos del tema y proporcionó numerosos quebraderos de cabeza a quienes la vivieron, al interferir en esas relaciones ya tormentosas de por sí, que estamos analizando. Y es que el individualismo llevado a sus últi-

mas consecuencias, rompe con otro principio esencial de la doctrina anarquista: la solidaridad, el apoyo a los débiles (Kropotkin sería uno de sus representantes más coherentes) y conduce, por otro lado, de la mano de Stirner y Nietzsche -mal digeridos si se quiere- a aceptar la superioridad "natural" de unos hombres sobre otros (darwinismo social) y la lucha por la existencia, aspectos que muchos anarquistas rechazaban.

La controversia no había hecho más que empezar, y ya en 1894 existía una corriente de opinión interesada en identificar anarquismo e individualismo, en el sentido de que ambos podían considerarse egoístas, violentos y opuestos a cualquier traba social. La exposición más clara de esta hipótesis se halla en una conferencia de 1898, "Federico Nietzsche y el anarquismo intelectual", cuya resonancia fue extraordinaria; el orador, Sainz Escartín, estaba dispuesto a demostrar que ambos,

"...coincidían entre sí y con las corrientes literarias contemporáneas como el modernismo, en su desprecio de los valores morales, especialmente cristianos, y en su intento de fundar una nueva ética -y estética- sobre impulsos y valores meramente humanos y propios de la naturaleza inferior" (108).

Es evidente que el autor mencionado proporciona una visión del problema en la que se entremezclan afirmaciones ciertas con otras que no lo son. Y para averiguar qué hay de cierto

en sus palabras conviene referirse a esa otra vertiente del anarquismo que él mismo comenta pero restándole importancia, al negarle cualquier peso o efectividad: se trata de la corriente kropotkiano-tolstoiana, opuesta a la individualista. Este antinietzschiano furibundo que, sin proponérselo contribuyó a la difusión del pensamiento de Nietzsche en España, expone la cuestión en los siguientes términos:

"Es el deseo violento e inconsiderado de dar relieve a la propia individualidad, es el espíritu de independencia llevado hasta la rebeldía, lo que caracteriza a Nietzsche y al movimiento anarquista que influye tristemente en la literatura modernísima (...). Socialistas y anarquistas militantes pretenden fundar una sociedad sin jerarquías de honor y riqueza; una sociedad en que desaparezca si es posible, toda desigualdad. Esto para Nietzsche es absurdo, y seguramente lo es también... para los anarquistas especulativos...". Y continúa: "Este espíritu de demolición, este anhelo de libertad irrefrenada... caracteres propios del anarquismo intelectual o literario, tiene su más alta y potente representación en F. Nietzsche" (109).

Tan extensa cita nos sirve, sin embargo, para observar que existen numerosas contradicciones en lo sostenido por Sanz Escartín; por ejemplo, el paralelismo que establece entre modernismo y anarquismo es incorrecto hasta el punto de que son muchas las objeciones de este último al primero, el cual estaría más próximo a los que defienden las tesis del arte por el arte y consideran como valor supremo la belle-

za. En este punto se alejarían del anarquismo y, efectivamente, sería Nietzsche, como apunta Sobejano, quien quedaría implicado en el auge que va tomando la postura esteticista frente a lo que denomina "arte por la idea" con el que se disputa el dominio del panorama estético-artístico. En las revistas de la época hallamos suficientes testimonios "contra el pretendido liderazgo modernista de arte nuevo" como para refutar las anteriores acusaciones. Esa literatura "decadente" recibió -sin que ello influyera en su trayectoria- las más duras críticas de Max Nordau a través de un libro titulado Degeneración, traducido al castellano en 1902.

Por otra parte, cuando Sainz Escartín señala su común desprecio por los valores morales, efectúa una generalización inadecuada; hubiera sido más apropiado hablar de unos determinados valores que, por supuesto, el anarquismo pone en tela de juicio. Está a favor de una moral "sin sanciones ni obligaciones" como dice Guyau, basada en criterios naturales y no impuestos socialmente.

En cualquier caso, es innegable la influencia o, al menos, la aceptación de Nietzsche en los medios libertarios, iniciada hacia 1893 (círculos catalanes y Joan Margall) en que comienza a traducirse fragmentariamente, apareciendo en 1900 la primera versión completa de Así hablaba Zaratustra. Este acercamiento a Nietzsche -y a Stirner a través de él-

coincide con la aproximación de los intelectuales al pensamiento libertario, dándose frecuentes ambivalencias y decantamientos en un sentido u otro.

Analizaremos brevemente algunos casos individuales en los que se refleja ese carácter ambiguo y cambiante en la adscripción de una serie de escritores a estas teorías. Antes de entrar en ello, recurriremos de nuevo a Alvarez Junco, para hacer hincapié en la difícil -por no decir imposible- simbiosis individualismo/solidaridad:

"Y esta es precisamente la grieta doctrinal que a fin de siglo se puso de relieve con el acercamiento de intelectuales y artistas al movimiento libertario, debido precisamente al atractivo de las proclamas individualistas de que ésta hacía gala. En aquellos círculos se rendía culto (...) a Stirner y a Nietzsche, quienes al defender la libertad frente a las coacciones sociales o ideológicas, se habían referido al goce concreto, evadiéndose así, por primera vez, tanto de las abstracciones feuerbachianas como del contrapeso solidario-cristiano de un Kropotkin o un Reclús" (110).

Al mismo tiempo, no hay que olvidar otra fuente en la que bebieron los intelectuales fin de siglo, la proveniente de literatos "individualistas" del momento como Carlyle, Björson, Hauptmann y, en especial, Ibsen, pero aquí no profundizaremos en esta cuestión, aunque era importante señalar que la influencia del individualismo no tuvo su único origen en la corriente nietzscheana. Si dirigimos nuestros pasos a

rastrear las huellas de Nietzsche, se debe a sus especiales connotaciones y a la insistencia explícita en airearla por voluntad de sus propios seguidores que es muy probable no tuvieran conocimiento directo de su doctrina, en un principio, y crearan "un Federico Nietzsche para su uso" como se diría años más tarde. Gran parte de los que admiten su influencia, tiñeron el pensamiento nietzscheano del color que ellos preferían, destacando -según les conviniera- la rebeldía anarquista, el individualismo aristocrático o el vitalismo anticristiano, enfoques que, pese a su evidente parcialidad, fomentaron la creación literaria y provocaron la aparición de una nueva sensibilidad que, a su vez, estimuló la alteración de todos los valores tradicionales.

Los escritores cuya postura vamos a comentar a continuación -Maeztu, Baroja y Azorín, "los más nietzscheanos de la generación del 98"- además de compartir preocupaciones similares, estrechan sus lazos de unión, formando el grupo de "los Tres" en el que, sin embargo, observa Tuñón de Lara ciertos rasgos antinietzscheanos que apenas se han resaltado. En un manifiesto publicado en 1901, afirman, además de su fe "cientifista", que "... en todos los que consciente o inconscientemente no están inmovilizados en el hielo de Zarathustra (hay) un deseo altruísta, común de mejorar la vida de los miserables" (111). En dicho texto se entremezclan



cuestiones sociales candentes (denuncia del hambre, la miseria o la prostitución), insistiendo en la necesidad de la enseñanza obligatoria y el divorcio, todo ello salpicado de postulados nietzscheanos como el rechazo del dogma religioso, el socialismo e incluso la democracia, considerada como "un absolutismo del número". Esta aparente contradicción entre su adoración por Nietzsche y sus deseos de cambiar el mundo, no hace más que confirmar esa tensión, esa ambivalencia en la que venimos insistiendo, detectable en la inmensa mayoría de ellos.

Tomemos, en primer lugar, a Maeztu que en su juventud colabora en la prensa socialista e, incluso, en la anarquista (112). El mismo se consideraba socialista, mantenía posturas anarquizantes y, sobre todo, un marcado nietzscheísmo que configurará su obra y su vida permanentemente. El único texto perteneciente a la etapa que estamos analizando, Hacia otra España, contiene suficientes elementos contradictorios como para entender las interpretaciones antagónicas a que ha dado lugar. "En los anhelos socialistas está el único camino", escribe, y aunque estima que en La conquista del pan se ofrece un magistral estudio acerca del cultivo intensivo de la tierra, el conjunto del libro de Kropotkin no es más que un simple "Evangelio de la utopía anarquista" que "no ha logrado abolir el imperio de la ley y la autoridad sobre los hombres" (113). Todo ello es compatible con su

afirmación de la vida y la espontaneidad, asumiendo explícitamente su deuda con Stirner, Schopenhauer, Malthus y, sobre todo, Nietzsche que "dirigiendo sus lógicas hacia su instinto, nos han enseñado el derrotero". El peculiar socialismo del Maeztu de esta primera época, queda reflejado en un párrafo donde, tras saludar los buenos tiempos que se avecinan para las clases trabajadoras -"de la España del período burgués que ahora se está incubando, saldrá una formidable agitación obrera" y, más concretamente, "una era de agitación socialista"- vaticina, en un tono muy nietzscheano:

"Y cuando nos hartemos de regímenes conventuales y de jaulas -siquiera sean con alambres de oro- soplarán nuevamente los aires individualistas, los aires que vigorizan a los poderosos ejemplares de la especie" (114).

Lo que más llama la atención a los investigadores es que en este período la sombra del filósofo alemán -cuyo influjo es buscado y patente, tal como señala Sobejano- se diluye un tanto al tener que convivir con su preocupación por España, de modo que el individualismo queda atenuado por su interés en la cuestión social. Ya en las primeras páginas del libro, encontramos un rechazo casi instintivo de la realidad de este país, de la que son responsables en gran parte los intelectuales, criticando asimismo la superficialidad y falta de seriedad de la cultura.

En los pasajes relativos al arte, ataca la nostalgia por los tiempos pasados de aquellos que sólo han sabido cantar "la tristeza de la leyenda desaparecida, como si la belleza de las calles rectas y de la fábrica, y de la máquina... no fuera de un orden anterior y superior a la de la tortuosa calle medieval" (115). ¿Anticipación del futurismo italiano que también acabaría en brazos del fascismo?. Para Blanco Aguinaga una explicación de este tipo sería excesivamente simplista, puesto que la belleza de las calles rectas fue ensalzada ya en el siglo XVIII y la de las fábricas y las máquinas sabemos de sobra que fue defendida apasionadamente por los libertarios y otras corrientes artísticas, contemporáneas del futurismo italiano.

Para algunos, sería un "socialismo romántico" el que profesa en esta época y, a pesar de que acabara adoptando posturas totalmente autoritarias, su evolución puede considerarse lógica por la constante fidelidad a "la voluntad de poder" que apunta tímidamente en Hacia otra España (1899), constituye el eje central de La crisis del humanismo (1916) y se convertirá en apología descarada, junto con la del dinero, en Defensa de la Hispanidad (1934). Así pues, la primera etapa de Maeztu presenta una mezcla de elementos socialistas, nietzscheanos -individua- listas- y anarquistas; estos últimos desvirtuarían, en opinión de Abellán, su socialismo. (116).

Verdaderamente su cambio, al contrario de lo sucedido con Unamuno o Azorín, no será repentino, y todavía en 1910, escribe a Ortega: "Me habla usted de socialismo. Yo también soy socialista (...); hace más de dos años que no he publicado una línea que no sea estrictamente socialista", aunque en efecto, aquellos aires individualistas que él había profetizado, se llevaron por delante sus ideas progresistas, de dejando al descubierto únicamente su adoración por el "oro vil" y la sociedad yanqui.

"Pero nos quedan las huellas de su pensamiento juvenil desde el cual, como otros de la generación del 98, contribuyó en algo -aunque luego le pesara- al avance de la lucha de clases (...), la relectura de Hacia otra España nos demuestra la necesidad de repensar los tópicos recibidos" (117).

Baroja refleja sus planteamientos "sociales" ya en obras menores como el cuento Bondad oculta (Rev. Germinal, 1897) y, posteriormente, en la trilogía La lucha por la vida (1903-1905), formada por La busca, Mala hierba y Aurora roja, cuyos protagonistas se contraponen. Para Alvarez Junco es evidente que Baroja se decanta por aquél que representa frente al altruísta -anarquista kropotkiano- y al pequeño-burgués, al individualista, "partidario de la anarquía para uno", mientras que en opinión de Sobejano, tan atractivos le resultan el idealismo del primero como el vitalismo del último y, en realidad, se debate atormentado entre ambos (118); él mismo

admite en un momento dado no ser anarquista si no un "individualista rabioso", "un rebelde" frente a una sociedad que le impide desarrollar sus energías. Puede decirse que, en el fondo, Baroja no confía en las posibilidades de una revolución, sus personajes están condenados de antemano, son seres marginales, de un anarquismo muy peculiar:

"Estas novelas no son... de la clase obrera madrileña, sino del hampa madrileña; en la tercera de ellas (Aurora Roja) enlaza con el tema del anarquismo. Se trata del anarquismo de personajes desclasados, sin nada que ver con los grupos que por aquel entonces convergían en torno a Solidaridad Obrera. Ese anarquismo barojiano es el transfondo de una sátira (...). Incluso cuando trata de crear personajes auténticamente anarquistas (... en La ciudad de la Niebla, 1909...), la trama nos lleva al fracaso..." (119).

Baroja es el novelista español que más ampliamente incorpora en sus narraciones, aspectos del pensamiento nietzscheano -reconocibles ya en Camino de perfección (1902)-, aunque él negara después su influencia, afirmando, "de Nietzsche no conocíamos más que el olor"; personalmente se declara enemigo acérrimo de la religión, la retórica parlamentaria y de los socialistas, "burgueses del porvenir", "glorificadores de la vida en rebaño", a los que opone, para completar su estampa anarco-individualista-nietzscheana el egoísmo amoral, anárquico y antidemocrático que admira en Nietzsche y en Gorki, al cual leemos -dice- por "este instinto anár-

quico que todos vagamente sentimos".

El conflicto entre las diferentes formas de anarquismo encarnadas por los héroes barojianos, refleja las opiniones políticas del autor -entrometido permanentemente en la acción de la obra- tanto o más de lo que pudieran hacerlo sus ensayos y artículos de esta época, además de evidenciar las raíces nietzscheanas de su anarquismo. Escuchemos a uno de estos personajes -contrafigura de Baroja- exponiendo su ideal regenerador, en La dama errante (1908), para el cual (¿autor y/o personaje?) la anarquía como programa político es "una utopía ridícula y humanitaria", el único camino es la creación de una anarcoaristocracia individual, aunque colisione con los intereses colectivos.

"Dejar libre la brutalidad nativa del hombre. Si sirve para vigorizar la sociedad, mejor; si no, habrá mejorado por lo menos el individuo. Yo creo que hay que levantar, aunque sea sobre ruinas, una oligarquía, una aristocracia individual, nueva brutal, fuerte, áspera, violenta, que perturbe la sociedad, y que, inmediatamente que empiece a decaer sea destrozada" (120).

La trayectoria de Baroja no resulta incongruente si tenemos en cuenta que, desde el primer momento, su particular manera de entender el anarquismo está mediatizada por la figura de Nietzsche, sin que su negativa a reconocer esto último, le impida denunciar la adulteración que sufre el pensamiento de aquél en manos de ideólogos totalitarios, mostrando su asombro por

ello:

"La filosofía de Nietzsche, más poética que práctica, en vez de producir en Europa el predominio de lo individual, de lo raro, de lo único, ha producido el predominio del número y de la masa.

¡Qué extraño que las teorías de un hombre como Nietzsche puedan dar origen a algo parecido al fascismo!" (121).

En realidad, su crítica a la democracia se dirige -al igual que la de los anarquistas- a mostrar que el sistema parlamentario no es más que un señuelo con el que las clases dominantes intentan engañar al pueblo, pero él, en lugar de predicar la revolución social, se sitúa al margen, convirtiéndose en espectador y -tal vez sin desearlo- en cómplice del enemigo:

"Como escritor sincero, Baroja abunda en contradicciones (...). Sumido en el nihilismo finisecular, despierta de él para desplegar una campaña voluntarista, anarco-individualista y antidemocrática -de neto cuño nietzscheano- durante los años en que España parece incorporarse a la Europa democrática con más decisión. Su actitud se explica sobre todo por animadversión a la burguesía que representa en España ese ideal" (122).

Por último, veamos el caso de Azorín, algo más complejo que el de los anteriores, y al que tampoco puede calificarse de anarquista-nietzscheano sin más. En este escritor hallamos igualmente un fervor anarquista en sus primeros escritos, pero Nietzsche no empieza a influirle hasta que se aleja del anarquismo. En un princi

pio sus modelos son Kropotkin y Pi y Margall, entre otros, y los temas que le preocupan están, desde luego, muy alejados del nietzscheísmo: abolición de las prisiones, desaparición de la injusticia, del militarismo, etc.; Pérez de la Dehesa sostiene que tanto Azorín como varios escritores de su generación, tras los sucesos de 1898 (pérdida de Cuba), comenzaron a desconfiar del pueblo español, por su actitud incoherente, y adoptaron la mentalidad de la revolución "desde arriba", de claros tintes paternalistas. "En Nietzsche encontró un apoyo para reafirmar su propia individualidad y así buscar al menos su salvación personal. Su anterior anarquismo democrático pasó a ser un mero paternalismo" (123). Ese mismo año escribía:

"La apostasía es un tópico. No es independiente el que piensa siempre lo mismo (...). Han pasado los tiempos de los sacrificios por una idea... Lo esencial es vivir todas las ideas, conocer hombres diversos, gozar de sensaciones desconocidas..., vivir, vivir todo lo que se pueda en extensión e intensidad.

(...)

Un pueblo que pide un día la guerra y clama al siguiente por las consecuencias de la guerra es un pueblo inconsciente. No tiene derecho a ser libre el que no piensa. Después de leer a Nietzsche se comprende a Cánovas" (124).

Ese "desencanto" que le conduciría al conservadurismo -lo mismo que los postulados nietzscheanos de la lucha por la existencia y la fuerza de voluntad individual- provocan cambios en

su obra literaria tanto en el aspecto temático como en el estilístico, acordes con sus nuevas ideas políticas y sociales. De hecho, suelen distinguirse dos etapas netamente diferenciadas: la de los artículos y obras de combate -que ya hemos analizado ampliamente- y la posterior, de corte "modernista", esteticista y nietzscheana, iniciada en 1901 con la publicación de Diario de un enfermo, clave para entender la nueva orientación de Azorín, partidario ahora del "arte puro", llegando al extremo de afirmar que "el utilitarismo es la antítesis del arte" (125).

Los pensamientos iniciales con que se abre el texto, fechados en 1898, revelan una angustia existencial -"metafísica" la llama Azorín- en la que opta por el subjetivismo y se desentiende cada vez más de los problemas de la calle:

"¿Qué es la vida? ¿Qué fin tiene la vida? ¿Qué hacemos aquí abajo? ¿Para qué vivimos? No lo sé; esto es imbécil, abrumadoramente imbécil. Hoy siento más que nunca la eterna y anonadante tristeza de vivir (...). Mi porvenir se va frustrando lentamente, fríamente, sigilosamente. ¡Ah, mis veinte años! ¿Dónde está la ansiada y soñada gloria? Larra se suicidó a los veintisiete años; su obra estaba hecha..." (126).

La antinomia entre vida e inteligencia que el protagonista resuelve a su vez con el suicidio -incapaz de reconciliar contemplación y participación activa- tomará otra forma en

sus obras inmediatamente posteriores, La voluntad (1902), Antonio Azorín (1903) y Las confesiones de un pequeño filósofo (1904). Con la adopción del seudónimo Azorín a partir de esta última, el artista y el hombre han resuelto el conflicto: el artista -inmerso ahora en la búsqueda de la innovación estilística- rompe con la retórica del siglo XIX y el hombre proclama su fe en el yo íntimo, asocial, como realidad única y suprema.

La tristeza y la desesperanza, presentes desde 1897, han ido en aumento, se considera un literato incomprendido y ha dejado de creer en el progreso, y la conclusión a la que llega Litvak destaca también el yoísmo azoriniano:

"Este tipo de reflexiones pueden favorecer en un primer momento las críticas a la inhumanidad del sistema capitalista que ya se encontraban en sus textos anarquistas. Sin embargo (...) Azorín ha pasado de atacar a la sociedad en nombre de unos ideales revolucionarios a atacar la por sí misma, por su prosaísmo y brutalidad, porque asfixia al individuo. La solución no es ya la revolución o el cambio de estructuras sociales, sino la salvación personal" (127).

Serán estas obras aparecidas en los primeros años del siglo XX las que lleven -al igual que sus artículos periodísticos- la impronta nietzscheana, aunque en aquellos primeros escritos hubiera algunas referencias a Nietzsche -en Notas Sociales (1895) a través de otro autor, o en Pecuchet, demagogo (1898) relacionándo

lo con Cánovas-, son mínimas y no representan en absoluto las ideas que sustentaba Azorín en tonces. Sin embargo, Sobejano considera sintomático que utilizara por primera vez el nombre del filósofo alemán para indicar la falta de voluntad de los jóvenes españoles.

En La Voluntad ya encontramos abundantes testimonios de la necesidad con que sentía el ideal de la fuerza, reflejada en la crisis del protagonista/autor:

"Yo soy rebelde de mi mismo", al que acaba por invadir la indiferencia: "No sé, no sé, lo cierto es que no siento aquella furibunda agresividad de antes, por todo y contra todo, que no noto en mí la fiera energía que me hacía estremecer en violentas indignaciones... En el fondo me es indiferente todo" (128).

Azorín, cómo no, también sucumbe a los dictados del vitalismo -víctima de las circunstancias o de su propia falta de audacia- para oponerse ahora al arte social y rechazar cualquier atadura a la hora de escribir, sumándose a la larga lista de deserciones, producidas en tan corto espacio de tiempo. El grupo de los Tres dejaba así en la cuneta sus deseos de contribuir a la causa revolucionaria.

"Por desgracia ninguno de los tres permaneció en esta actitud de intervención político social. Su servicio a España se concretó enseguida en lo literario y sólo Maeztu conservó, aunque modificándola de varias maneras, la vocación interventora. Baroja y Azorín replegaron-se pronto al recinto de la creación literaria, desde la cual, eso sí, prodiga

ron críticas de efecto a menudo saludable" (129).

Hubo otros nombres con suficiente inclinación hacia el anarquismo durante estos años, como para escribir en sus órganos ideológicos. Por ejemplo, Jaume Brossa y Pompeyo Gener (que se proclamaba precursor de Nietzsche) colaboraron en Ciencia Social (1895-1896), La Revista Blanca (1898-1905) y otras, pero no cabe aplicarles la denominación de anarquistas nietzscheanos tampoco; y mucho menos pueden calificarse de tales en base a sus colaboraciones esporádicas, a Rusiñol, Corominas, Maragall, Benavente, Gómez de la Serna, el propio Unamuno ni, desde luego, a Menéndez Pidal. El que mejor sintetizaría esta especie de matrimonio contra natura fue Julio Camba que dirigió un periódico ácrata, El Rebelde (1904), colaboró en otros y cuyo apasionamiento por Nietzsche no le impidió tomar un distanciamiento crítico frente a éste en determinadas cuestiones. Otras publicaciones anarco-nietzscheanas, algunas de escasa duración, fueron Juventud (Valencia, 1903), El Productor literario (Barcelona, 1905-1906), Buena Semilla (Barcelona, 1906), Anticristo (Algeciras, 1906) y Liberación (Madrid, 1908).

Alvarez Junco resume los puntos de convergencia entre ambas corrientes, partiendo de dichas publicaciones y del "ortodoxo" Camba (130):

1) Individualismo y libertad, frente a cualquier tipo de presión en forma de Estado,

Iglesia, patrono... Puesto que la filosofía libertaria parte de que el individuo es la única realidad existente, se erigen en valores supremos la autoconciencia y el desarrollo de la propia personalidad -ninguno debe hacer abdicación de lo que es, en manos de otro. La revolución interior constituye el primer paso para la revolución total.

2) Defensa del instinto frente a las convenciones sociales, dejando a un lado las cuestiones morales o estéticas. Si Camba elogia a Luisa Michel -la heroína de la Comuna- o a Kropotkin, no es por sus ideas sino por el apasionamiento con que las han vivido y el placer que han encontrado en ello. En ese intento de desmitificación está implícito el antidirigismo anarquista, negando así que deba profesarse "gratitud" a estas figuras ni, por descontado, idealizarlas . Volvemos a señalar la discrepancia de este planteamiento con el de aquéllos que, en la línea ética clásica, subordinan las pasiones a la razón y ésta a las exigencias solidarias.

3) Exaltación de la fuerza, la acción, la rebeldía, frente a la moderación y el conformismo reinantes. Precisamente ese énfasis en la acción es lo que atrajo a los nietzscheanos hacia el anarquismo (y posteriormente, al fascismo). No obstante hay que recordar el contraste que ello supone con la fe en la razón -y sus máximas expresiones, la ciencia y la

cultura- propia de la filosofía libertaria.

4) Crítica al cristianismo como rebajador de la dignidad humana. Prometeo frente a Cristo, rebeldía frente a resignación cristiana y mediocridad burguesa; se deifica al hombre y se glorifica al primer gran rebelde: Satanás. Los anarquistas destacan del mensaje de Nietzsche que "ataca particularmente al cristianismo (...) la más funesta manifestación del espíritu humano". (Urales había dicho, sin embargo, que la idea del superhombre y la del neocristianismo se corresponden).

Por su parte, los revolucionarios están encantados con que se les tilde de "satánicos", proclamándose "los nuevos y verdaderos ángeles rebeldes", coincidiendo así con la tradición romántica y los poetas "malditos":

"Proudhon, Bakunin, Lassalle, al igual que Baudelaire, Leopardi o Rimbaud, reciben culto en Satán, a la rebeldía, la libertad, la audacia, la superación del mundo vulgar. También los españoles reciben la herencia..." (131).

¿Cuál fue la reacción de los órganos de prensa anarquista ante la avalancha nietzscheana no-individualista?. De entrada, hay que apuntar la buena acogida que, en principio, dispensaron a la obra de Nietzsche, contribuyendo a difundirlo desde sus propias publicaciones, por lo que suponía de revulsivo en la intelectualidad española, dominada hasta entonces por una ideología conservadora y católica o, como mu-

cho, reformista. Los artículos de opinión revelan esa tendencia general que observábamos en determinados seguidores del filósofo alemán, dejando a un lado, por ahora, aquéllos a quienes inspira un profundo horror o todo lo contrario. En cualquier caso, el interés que provoca es enorme y ello se refleja, además de las apuntadas anteriormente, en otras revistas como La España Moderna, pionera en la traducción y divulgación de sus obras que, sin embargo, se muestra distante e incluso crítica, al comentarlas. La que mejor testimonia ese sentimiento de atracción/repulsión hacia Nietzsche es, nuevamente, La Revista Blanca que le incluye "entre sus dioses mayores" junto a Zola, Ibsen, Tolstoi, Kropotkin, Faure, Malato y un largo etcétera. La actitud global frente a Nietzsche de "estos defensores de la educación del pueblo en los ideales de la sociedad anarquista" es valorada por Sobejano como positiva, pues admiran en él "ante todo su individualismo y su inexorable crítica de las instituciones, de la autoridad y de las convenciones" (132). Sin embargo, no advierte que dicha revista fue decreciendo, poco a poco, en su entusiasmo y a partir de 1900 rechaza abiertamente algunas de sus doctrinas, manteniendo hasta el final una "ambigüedad respetuosa hacia el loco genial". Basta, para comprobarlo, mencionar dos textos pertenecientes al citado año. En uno de ellos, al comentar Humano, demasiado humano y Así hablaba Zaratustra, se las elogia "por su vita-

lismo, subjetivismo, negación de la metafísica y aún por su belleza formal". Al mismo tiempo, en una nota sobre la muerte de Nietzsche, podemos leer:

"Algunos le tuvieron por anarquista; no lo era, a nuestro entender (...). Nunca al coger la pluma se acordó de los esclavos (...). Bueno para demoler, apenas si sabía edificar... Nietzsche no pudo ser anarquista, porque le faltaba el sentimiento de la solidaridad humana" (133).

Los puntos de divergencia comenzaban a aflorar y, en definitiva, son dos concepciones del individualismo totalmente distintas las que producirán el enfrentamiento. Una proclama la igualdad y la necesidad de ser solidarios con el pueblo oprimido; la otra, es antisocial, desprecia a las masas y acaba por justificar la sociedad clasista, por lo cual "este tipo de individualismo... servirá para la crítica social o para la creación artística, pero desde el punto de vista de la reconstrucción anarquista... es, simplemente, reaccionario" (134).

c) Literatura obrerista o militante.

Hasta ahora hemos dejado entre paréntesis la literatura creada por los propios militantes anarquistas -tal vez como contrapunto a ese anarquismo literario tan voluble y pasajero. Se trata de la llamada "literatura obrera" u "obrerista" que merecería un estudio en pro-

fundidad, no tanto por la calidad de sus resultados como por constituir una de las claves del arraigo popular del anarquismo. Los autores de tales obras suelen ser anónimos y cultivan sin ningún temor todos los géneros literarios: cuento, novela, teatro, poesía, desdeñando normalmente cualquier refinamiento formal, preocupados como están por la revolución social más que por la artística. José Llunas, en el prólogo a la novela Justo Vives (1893) de A. Lorenzo, la definía de esta manera: "Podrá faltarle a la literatura obrerista la lucidez de la frase, la brillantez de las figuras, la cadencia de una prosa que despide notas de armonía..; más nada de esto es indispensable para convencer de la bondad de una causa, bastando un regular conocimiento de las principales reglas de Gramática para darse a entender bien a los que no han de juzgar nuestros trabajos literarios por la forma, sino por el fondo".

La crítica a los planteamientos esteticistas está implícita cuando continúa diciendo, en una especie de aviso para navegantes, que lo importante es,

"... la exposición y defensa de los ideales al calor de los cuales se exponen los males de la clase obrera y los remedios que se consideran oportunos para aliviar aquéllos y aun hacerlos desaparecer". Literatura obrerista será "todo lo que se escribe desde el punto de vista primordial de exponer los males que aquejan a la clase obrera y manifestar las ideas que a juicio del autor puedan rege

nerarla" (135).

La mayoría de los analistas destacan el "anacronismo" estético que caracteriza a la producción literaria obrerista, auténtica cenicienta en todos los estudios históricos y literarios emprendidos entre nosotros. Algunos sostienen asimismo que su circulación era muy restringida, ocupando espacios secundarios en periódicos y revistas, o que sus obras teatrales no fueron más que "flor de una velada" frente a la vigencia de los grandes escritores decimonónicos, que serán igualmente reivindicados en nuestro siglo, lo que constituye un ejemplo de fidelidad lectora -a la que no son ajenos los propios méritos de la literatura del siglo XIX- que Mainer interpreta del siguiente modo:

"por un lado, la explicable impermeabilidad proletaria a la moda minoritaria y, por otro, las mismas características de un mercado lector muy peculiar cuyos mitos se transmiten sacramentalmente insertos en una tradición familiar o de grupo y cuyos soportes materiales -libros y periódicos- tienen una vida mucho más dilatada que en otros medios sociales" (136).

Este tipo de literatura se apoyaba habitualmente en publicaciones que, como La Revista Blanca, tienen secciones dedicadas a ella en las que aparecen cuentos, poemas y novelas -estas últimas por capítulos- que luego se dedican a editar. Precisamente éste fue uno de los soportes básicos tanto para el mantenimien

to de las propias revistas como para la difusión de sus ideas: el lanzamiento de numerosas colecciones de novelas populares, en un claro intento de captar a un público "ávido" de conocimientos y en abierta competencia con otras series de novelas "rosa" o "erótica" que también proliferaron en aquellos años, tratando así de dar una respuesta revolucionaria a esa otra literatura de "baratillo", alienante y consumista. Todas estas colecciones de novelas cortas, cuyo estudio se desprecia normalmente -colocándoles el rótulo despectivo de infraliteratura o subliteratura-, cumplieron un papel fundamental, el fomentar la lectura entre las capas de la población con un nivel cultural medio-bajo, ya que en cierto modo se adaptaban a sus gustos y aspiraciones, elevando así el número de lectores potenciales que el creciente desarrollo urbano y la progresiva alfabetización, estaban reclamando.

Frente al anarquismo literario -intelectual y culto- dedicado a la búsqueda de una estética nueva, libre de trabas que lo anquilosen, esta literatura -prácticamente desnuda de pretensiones artísticas- tiene asignada una función muy concreta: la vulgarización de los ideales ácratas, de manera que facilite el triunfo de sus postulados revolucionarios.

Pese a la complicidad entre ambos movimientos, no se produce un trasvase de esas formas estéticas renovadoras hacia el campo de la

literatura militante. Sin embargo, a la inversa, adopción de las formas "populares" -que junto con la imitación de las tradicionales son práctica común entre los libertarios-, sí que habrá contaminaciones. Maeztu, Azorín, Dicenta o Camba escribieron cuentos "anarquistas", algunos de los cuales fueron recopilados bajo el sugestivo título de Dinamita cerebral, en los primeros años de nuestro siglo, junto a otros procedentes de "auténticos" anarquistas como A. Lorenzo o R. Mella (137). El estilo de estas obras refleja un descuido de la perfección formal dado que su valor radica en el mismo hecho de crearlas; poco importa que el producto final esté elaborado o no, si se consigue llegar a la gente, ni que un autor sea más o menos conocido: el arte es tarea común, al igual que la acción social.

Hasta aquí, el análisis, en cierto modo apresurado, de las relaciones entre anarquismo, literatura e individualismo en las postrimerías del siglo XIX y comienzos de éste. Hubo elementos suficientes para esbozar una estética anarquista, como proyecto utópico sólo realizable en una -también utópica- sociedad anarquista. Sus aportaciones en determinados períodos históricos fueron esperanzadoras y sus tendencias, plurales; por ello resulta casi imposible

"reducir a una alternativa concreta la honda huella recíproca de Arte y Anarquismo en las dos últimas décadas del XIX y la primera del XX: desde las exal

taciones de la creación artística colectiva hasta la afirmación del genio artístico individual (...), todo cupo y no sin polémicas ni lucidez, en la constitución del ideal libertario" (138).

Rotos los vínculos entre anarquismo e intelectuales, entre otras razones, por el progresivo aburguesamiento de los últimos al pasar a ocupar un status social más gratificante y la propia desintegración de la coherencia radical, puede darse por muerto -aunque quizá no enterrado- al anarquismo literario. También contribuyó a la ruptura el inicio de la vía electoral por parte de los socialistas, la configuración anarquista de una alternativa sindical y el abandono generalizado -tras los fracasos de 1902-1909- de los empujes revolucionarios.

Como concluye Clara E. Lida, "El anarquismo literario muere en medio del torbellino del siglo que empieza, mientras los escritores sueñan con un nuevo renacer, olvidados de nihilismos y destrucciones" (139). Lejos quedaban ya los tiempos de rebeldía social, pero este abandono no hizo mella en el espíritu libertario que, en cierto modo, lo esperaba; sus producciones -la literatura obrerista- siguieron leyéndose con avidez en campos, fábricas y talleres al mismo tiempo que servían como un arma más en su lucha por cambiar las estructuras sociales. Cuando la guerra civil española llegó a su término, todavía sonaban los ecos del Ro-

mancero libertario, testigo del reencuentro en tre anarquistas y artistas, defendiendo esta vez no sólo con la pluma, unâ causa común. Pero ésta ya es otra historia.

Al abordar este último apartado de nuestra investigación nos proponemos -tal como hicimos estudiando las aportaciones del anarquismo español a través de La Revista Blanca en su primera época- analizar los supuestos estéticos de dicha publicación cuando reaparece en 1923, aunque para evitar posibles reiteraciones, centrándonos prioritariamente en la labor desarrollada al respecto por Federica Montseny, quien, como hiciera Federico Urales en la etapa anterior, se erige en su más significativo representante, tanto por el número de artículos que llevan su firma como por la diversidad temática de los mismos, entre los que destacan precisamente los referidos a cuestiones artísticas.

Asimismo, el mencionado análisis va precedido de una introducción histórica a la España de los años veinte, que pretende dar una visión general del contexto social y cultural en el que reaparece La Revista Blanca, tanto para una mayor comprensión de las dificultades con las que se encontró -una dictadura siempre conlleva restricciones a la libertad- como para evaluar el interés de sus teorizaciones en torno a cuestiones artísticas, cuyo núcleo esencial lo constituye la crítica literaria. Ello nos dará oportunidad de observar, al mismo tiempo, que el progresivo distanciamiento entre anarquismo e intelectuales y artistas -con todo lo que ello significa- es un hecho consumado en esta segunda etapa.

3.- La Revista Blanca. Segunda época (1923-1936). Período analizado (1923-1929).

a) Contexto histórico de la España de los años veinte.

El período que vamos a estudiar comprende de los años situados entre 1923, fecha de la proclamación de la dictadura de Primo de Rivera, y enero de 1930, en que se ve obligado a dimitir.

El golpe de estado de Primo de Rivera, no constituye un cambio real -la institución monárquica se mantiene- sino que viene a ser una modificación en la forma de ejercicio del Poder, y el paso a esta nueva situación se produce de manera incruenta, sin una oposición decidida por parte de organizaciones políticas o sindicales que, por otra parte, carecían de fuerza para ejercerla. En esta situación se encontraban la C.N.T. o el incipiente partido comunista, no así la U.G.T. y el Partido Socialista que, sin embargo, se limitaron a levantar tímidamente la voz para después insistir en que era necesario actuar "dentro de los cauces legales".

Según Tuñón de Lara, al que seguimos en gran parte de esta aproximación histórica, está muy claro que, sustancialmente, el poder permanece en manos de los que lo habían ejercido hasta entonces y justifica su afirmación sobre la base de que "si había modificaciones en las élites encargadas de ejercerlo cotidianamente (el poder)... no había ningún cambio

esencial en cuanto a las relaciones entre las élites sociales y económicas y el Poder" (140).

En cuanto a las causas que propiciaron la "intervención" de Primo de Rivera, todos los analistas coinciden en señalar que la crisis se venía gestando desde hacía tiempo. Un dato que puede ser revelador: de 1917 a 1923 hubo trece cambios totales de gobierno y treinta crisis parciales. Los problemas económicos volvieron a agudizarse al finalizar la Primera Guerra Mundial, que había hecho concebir falsas esperanzas al enriquecerse el país -aparentemente- durante el conflicto. La industria y la agricultura no sólo se estancaron sino que en algunas áreas concretas sufrieron un retroceso.

El malestar social iba en aumento (concentración del proletariado urbano, paro) y las huelgas, las acciones violentas, eran cada vez más frecuentes; todo ello, unido a las reivindicaciones autonomistas de Cataluña y el País Vasco, convertían el país en terreno abonado para que los partidarios del "orden" exigieran una actuación enérgica por parte de las autoridades. Y por si esto fuera poco, España conoció en 1921 uno de sus mayores fracasos en política exterior con su desafortunada intervención en Marruecos, que provocaría El desastre de Annual. Esta fue la gota que colmó el vaso, causando el descrédito del ejército y del propio Rey que, al parecer, no fue ajeno a tal empresa. A pesar de que se reconquistara An-

nual en 1922, la situación parecía irreversible y el deterioro de la misma, hizo que la adhesión al golpe fuera prácticamente unánime. No sólo lo apoyaron el ejército y las fuerzas conservadoras -incluidas las eclesiásticas- sino también ciertos sectores de la izquierda (radicales de Lerroux, socialistas) y la Corona. Todos esperaban que los nuevos gobernantes trajeran profundas reformas sociales y políticas y éstos, para empezar, disolvieron las Cortes y suspendieron la Constitución de 1876.

Ciertamente, podría haberse optado por otro tipo de soluciones, pero había sectores demasiado interesados en mostrar la situación como caótica, cuando en ocasiones similares anteriores se habían intentado otras salidas. La elección de 1923 y no de 1917 o 1920 es interpretada por J. Casassas en los siguientes términos, después de abundar en causas parecidas a las mencionadas:

"Por otra parte, no pueden olvidarse hechos como la consolidación soviética tras la finalización de la guerra civil, las coincidentes ocupaciones de fábricas en la Italia del Norte, la nueva estrategia revolucionaria del sindicalismo francés o el aumento general del índice huelguístico en el conjunto de Europa occidental. El pánico frente a la nueva ola revolucionaria europea hacía impensable la pervivencia de un Estado débil (...), de una atomización de la representación política y de una situación en la que no existiera ninguna vía de comunicación (rotas por el caciquismo) entre sectores vitales de la sociedad y el poder" (141).

. La Dictadura de Primo de Rivera.

El golpe militar se produjo el 12 de Septiembre de 1923. Primero se forma un Directorio Militar que dura dos años y al que se sumarán nueve personas civiles en diciembre de 1925, cuando el poder se ha consolidado lo suficiente para no temer que pudiera producirse una vuelta al parlamentarismo. El régimen de Primo de Rivera consiguió una serie de éxitos iniciales, resolviendo a nivel externo la quesción de Marruecos y adoptando medidas económicas que permitieron el desarrollo de la industria, realización de obras públicas, etc., beneficiosas, en principio, para el país. A ello no fue ajena la prosperidad registrada mundialmente, de la que España también participó. La renta nacional aumentó, aunque en realidad sólo supuso el enriquecimiento de unos pocos, y sin embargo, la agricultura siguió estancada, fracasaron los intentos de una reforma agraria por la oposición de los terratenientes a los que se hallaba estrechamente vinculado el dictador y con los que debía contar por su adhesión al régimen. También fracasó la reforma administrativa así como la tributaria (proyectada por Calvo Sotelo, ministro de Hacienda) que pretendía una distribución más justa de los impuestos. Se mantuvo la censura de prensa, no de libros, y la manipulación electoralista.

Respecto a los partidos y organizaciones sindicales la dictadura sostuvo una posición

muy clara: apoyo a la U.G.T. y al partido socialista, disolución de la C.N.T. y persecución del Partido Comunista a pesar de la escasa fuerza de este último. El anarcosindicalismo habíase convertido en el protagonista principal de las luchas de la clase obrera a partir de la creación de la C.N.T. en octubre de 1910, cuyo primer congreso se celebró en 1911 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Allí se encontraban representados treinta mil miembros pertenecientes a trescientos cincuenta grupos sindicales. Ya entonces el temor a este sindicato, por su defensa de la huelga general, hizo que inmediatamente fuera suspendido en Barcelona y otras ciudades. Comienza a reorganizarse a partir de 1914 en que la Primera Guerra Mundial lo divide entre pacifistas y aliancistas, y cuando llega 1917 se encuentra preparado para actuar seriamente.

En vísperas del golpe militar la situación era la siguiente:

"A finales de 1921, la crisis en el seno del socialismo era ya evidente (...). Por su parte, la C.N.T. diezmada en sus filas dirigentes con la represión y el terrorismo, abocada a fuertes disensiones internas entre anarquistas puros y sindicalistas "moderados" sobre la estrategia a seguir, con la competencia ejercida por los paraoficiales y patronales Sindicatos Libres (...), y la agresividad patronal colaborando con los poderes locales y el ejército vió descender considerablemente su capacidad de convocatoria y de presión a tra-

vés de la huelga" (142).

Existe una visión algo apocalíptica de la responsabilidad que cupo al anarcosindicalismo en el advenimiento de la dictadura. Esta es la que aporta por ejemplo J. Maurín (143). Después de señalar que "el anarcosindicalismo trocado en formidable movimiento de masas en 1919 y 1920, había de sucumbir a sus propias contradicciones", le acusa de desviarse de sus propósitos, entregándose a la práctica del terrorismo que, aunque obra de minorías, provocó la aparición, según este autor, del terrorismo policíaco-patronal (período de Martínez Anido y Arlegui). Entiende que esto implicaba también hacer el juego a la burguesía a la que se ofrecía así la oportunidad de deshacer la organización sindical y además inutilizar el movimiento obrero para que no obstaculizara el triunfo de la dictadura.

Sobre la falsa identificación entre sindicalismo y terrorismo es terriblemente ilustrativo un texto del propio Primo de Rivera que explica por sí mismo el espíritu que animaría la génesis de la dictadura:

"Emanan de mi mando como Capitán General de Valencia en el año 1920 mis primeras sugerencias últimas sobre la necesidad de intervenir en la política española por procedimientos distintos de los habituales (...). A los pocos días de tomar posesión de aquella Capitanía General (...) conocí el caso de que al alcalde de un pequeño pueblo próximo a la capital, Catarroja, lo habían asesinado a

traición, al tomar un tranvía, unos sindicalistas de matiz comunista revolucionario, porque el muerto llevaba fama de autoridad firme (...) puestos de acuerdo el secretario del Gobierno Civil, el Coronel de la Guardia Civil y yo, tomamos algunas medidas que fueron para Valencia como mano de santo, pues con ellas acabaron los atentados terroristas" (144).

Ese mismo año -1920- hubo un conato de alianza entre los dos grandes sindicatos, U.G.T. y C.N.T. con el que se intentaba de alguna manera llevar a este último al terreno político, pues todo ello habría de culminar en una serie de pactos de tipo electoral con socialistas y republicanos. La C.N.T. no tuvo ocasión -por el momento- de ceder a las tentaciones ya que el proyecto se vino abajo a consecuencia de los asesinatos de Layret y Seguí y la represión, protagonizada por Martínez Anido una vez más. A partir de la implantación de la dictadura, comenzó de manera abierta la lucha contra el separatismo y la represión de las organizaciones obreras, especialmente, como hemos dicho, el anarcosindicalismo, con lo que la estructura de la C.N.T., bastante debilitada desde 1922, quedó seriamente dañada. En realidad la C.N.T., adelantándose a los planes del dictador se autodisolvió, afiliándose a los Sindicatos Libres que, creados por Primo de Rivera, comenzaron a funcionar por entonces. No obstante, su disolución fue un mero simulacro ya que "la estructura sindical permaneció intacta. La clausura de

todos los centros libertarios y la supresión de su prensa en 1924 indujeron a actuar clandestinamente" (145).

El anarquismo llega, pues, a 1923 "casi sin aliento" y Primo de Rivera no tiene más que darle el golpe de gracia. Después de una etapa de letargo, en la que numerosos cuadros fueron detenidos y desapareció prácticamente como estructura orgánica, se constituye la F.A.I. (1927), clandestinamente, en un pueblo cercano a Valencia. Esta fracción "extremista" pretende controlar a la C.N.T. (146) y se producen diferencias (1929) a propósito de su colaboración con los movimientos republicanos, por lo que la línea de separación entre anarquistas "puros" y sindicalistas será cada vez mayor. En 1930 volverá a la legalidad, manteniendo su actividad conspiratoria.

Entre tanto ¿qué había sucedido con el resto de grupos que se oponían o controlaban el poder?. Los avances en el ámbito económico tendieron a la concentración del poder en manos de una minoría, favoreciendo a las grandes empresas y a la alta burguesía; fueron precisamente estas mismas élites las que en 1929

"Vislumbran que los gobernantes están 'gastados' y el poder debilitado. Se trata entonces de producir otro cambio en la forma del Poder para conservar su esencialidad. Sociológicamente, ese es todo el sentido de los gobiernos de Berenguer y Aznar, que se tradujo en la obstinación por devolverle su donce

llez a la asenderada y un tanto anacrónica Constitución de 1876..." (147).

En 1924 Primo de Rivera había creado el partido Unión Patriótica, en el que algunos han querido encontrar una réplica del fascio italiano, pero con el que, según Tuñón de Lara, nada tenía que ver. Sobre las posibles concomitancias entre la dictadura de Primo de Rivera y la Italia de Mussolini, se manifiesta también Casassas, concluyendo que "varios fueron los factores que frustraron la consolidación fascistizante del nuevo régimen" (148). Dicho partido, que no sobreviviría a la dictadura, estaba formado fundamentalmente por caciques, propietarios o comerciantes y carecía de auténtica base social. Los partidos clásicos que no fueron declarados ilegales, aunque sí denostados, acabarían muriendo por sus propios fracasos: partido conservador, partido liberal, que en 1930 no resucitan sino que movilizan a las élites -oligarquía- para defender al régimen. La excepción quizá la constituya la Lliga que conectaba con amplias capas de la población, pese a pertenecer sus jefes a la oligarquía. En Cataluña, además de la Lliga, existe un conglomerado de grupos nacionalistas y regionalistas que, poco a poco, van negando legitimidad al poder y en 1931 formarán Esquerra Republicana de Catalunya, con auténtica base popular; en el País Vasco, el Partido Nacionalista consigue aguantar y cuando llegue 1930 contará con todos sus cuadros e influencias en distin-

tos medios sociales.

Paulatinamente, van surgiendo formaciones políticas de matiz republicano que no llegan a cuajar: en 1925 Azaña funda la Acción Política que se convertirá en el partido de Acción Republicana; 1926, fundación de Alianza Republicana en la que está el grupo Giral-Azaña, republicanos catalanes, radicales, intelectuales y clases medias en general no pertenecientes a ninguna organización. Más significativo tal vez sea observar las firmas que respaldaban esta iniciativa (Manifiesto de 1926), entre las que estaban: Leopoldo Alas, V. Blasco Ibáñez, A. Machado, G. Marañón, E. Ortega y Gasset, nombres suficientemente conocidos como para no necesitar más comentarios.

Tuñón de Lara considera que los socialistas merecen mención aparte. Ya hemos señalado su actitud no beligerante, que les permite llegar a 1930 como un partido totalmente estructurado. No obstante, hubo divergencias entre "colaboracionistas" (Largo Caballero) y "oposicionistas" (Indalecio Prieto y Fernando de los Ríos) pero hasta 1929 no participan en las conspiraciones (149).

La presión de todos estos grupos será cada vez mayor, sumándose a ellos la Federación Universitaria Española (FUE) que, junto con los intelectuales (Unamuno, Valle, Giner de los Ríos, Marañón), las Universidades, el Ateneo de Madrid, los Colegios de Abogados, etc., influye

ron en lo sucedido entre 1928 y 1931. Todos ellos protagonizaron campañas contra la dictadura, reclamando la vuelta a la legalidad constitucional y el restablecimiento de las libertades públicas.

Los supuestos defensores del régimen también empezaban a cansarse y la verdad es que, si como se ha dicho, la dictadura en 1923 no tuvo más que "llamar a la puerta", también es cierto que rápidamente se convirtió en un huésped incómodo, al que todos deseaban perder de vista. La situación de interinidad se alargaba más de lo previsto, demasiado. A partir de 1926 en que alcanza su máxima popularidad, la estrella del dictador empezó a declinar -ya en 1928 las críticas provenían de diversos sectores- y en enero de 1930 se vió obligado a dimitir, a petición de Alfonso XIII.

"Si Primo de Rivera se hubiese retirado en 1925, terminada con éxito la guerra de Marruecos, habría pasado a la historia como uno de los salvadores de España. Pero de hecho su poder descansaba sobre una absoluta contradicción. España necesitaba reformas radicales y él tenía que gobernar apoyado por las dos fuerzas más reaccionarias del país: el ejército y la iglesia" (150).

En cuanto estos últimos -ejército e iglesia- le retiraran su apoyo se quedaría completamente solo. Ya en 1926 hubo un intento de rebelión militar, posteriormente lo hizo el arma de Caballería y en 1929 se produjo un complot también fracasado, pero todo ello muestra que

el malestar iba en aumento. Hasta tal punto esto era así que, a principios de 1930, los altos jefes militares, en contestación a una consulta de Primo de Rivera, manifestaron su adhesión a la Corona, lo que equivalía a negarle su ayuda en caso de conflicto con el trono. Por otra parte, también había provocado la animadversión de ciertos sectores de la iglesia catalana y vasca por su actitud frente al nacionalismo, llegando incluso a enemistarse con la Santa Sede al defender imprudentemente las prerrogativas del poder civil, con lo cual el apoyo de la iglesia al régimen fue cada vez menor. Y, en definitiva, así como el bienestar existente en Europa contribuyó a la consolidación de la dictadura, también la crisis económica mundial del 29 precipitaría su desaparición.

En resumen, puede hablarse de dos períodos claramente diferenciados, separados por una etapa intermedia:

1923-1925. Primo de Rivera cosecha grandes éxitos, cuenta con el apoyo explícito de las fuerzas conservadoras y la oposición permanece a la expectativa.

1926-1928. Etapa de transición en la que comenzará a haber problemas.

1929-1930. Situaciones conflictivas con los estudiantes, los astilleros y con todos aquellos que, de alguna manera, se sienten desplazados dentro de la propia estructura del poder.

La dictadura carecía de un auténtico programa de gobierno y 1930 será el año clave de la ruptura del consenso, que culminará con el apoyo establecido entre los "verdaderos poderes de hecho" en el llamado "Pacto de San Sebastián" (agosto de ese mismo año), formándose un Comité ejecutivo con poderes de decisión -primer paso de un contragobierno larvado- que llega a un acuerdo con las fuerzas socialistas y anarcosindicalistas. Sus pretensiones eran palmarias y así lo declaran: formación de un gobierno provisional, con miras al establecimiento de "la República sobre la base de la soberanía nacional y representada por una asamblea constituyente" (151).

Dimitido Primo de Rivera, se encarga de sustituirlo el general Dámaso Berenguer, al tiempo que todos se ponían de acuerdo para reclamar Cortes Constituyentes que decidieran sobre la continuación de la monarquía o su sustitución por la república. Durante los meses siguientes se suceden una serie de conflictos, entre los que destacan las huelgas obreras llevadas a cabo entre septiembre y noviembre de 1930 y el pronunciamiento de Jaca, con el que algunos militares republicanos pretendían adelantarse a los acontecimientos, siendo fusilados sus jefes Galán y García Hernández (diciembre de 1930). La situación parece dominada una vez más, pero los enfrentamientos son constantes. El rey juega su última baza con un gobierno de

base más amplia, presidido por el almirante Aznar con la colaboración de la Lliga y los liberales. Este gobierno sólo acepta la convocatoria de elecciones municipales, aunque todo el mundo sabía lo que iban a significar sus resultados:

"... monárquicos y republicanos, salvo raras excepciones... acaban por aceptar que la fuente de legitimidad del Poder no ha de ser otra que la decisión de la voluntad nacional a través del sufragio universal (...) esta aceptación implícita (y a veces explícita) realzó la importancia de una consulta electoral, la del 12 de abril, que según la letra de su convocatoria, no iba más allá de las elecciones de regidores municipales. Todo estaba en juego y nadie se engañaba" (152).

O, lo que es lo mismo, "la suerte estaba echada" y el 14 de abril de 1931 se proclama la II República en Eibar.

. La postura de los intelectuales.

La reacción de los intelectuales frente a la dictadura, en los primeros momentos, fue de tipo individual; es entonces cuando muy pocos, Unamuno por ejemplo, se manifiestan claramente en contra, y otros como Ortega, desde las páginas de El Sol, se limitan a tomar nota de lo sucedido: "Si el movimiento militar ha querido identificarse con la opinión pública y ser plenamente popular, justo es reconocer que

lo ha conseguido por entero" (153).

Frente a Tuñón de Lara, que considera la actitud de los intelectuales -salvo contadas excepciones- excesivamente tibia, Villacorta entiende que, desde el primer momento, la intlectualidad en cuanto grupo social se encuentra atrapada en una contradicción: por un lado, su rechazo del régimen impuesto que suspende las más elementales libertades (censura férrea, cortapisas a la prensa, a la libertad de expresión, etc.) y, a la vez, su incapacidad para elaborar una alternativa coherente y clara que desembocara en el restablecimiento de la democracia.

El fondo común a la rebeldía intelectual de estos años lo constituye, en opinión del último autor mencionado,

"la negativa a comulgar con sistemas de transgresión del derecho y de gobierno arbitrario, la recurrente argumentación de que lo que había fracasado no era el constitucionalismo y la democracia, sino su secuestro por una clase política oligárquica y caciquil, pero esto no entrañaba en principio acuerdo alguno sobre lo que habría de ser el contrapuesto estado de derecho y de gobierno democrático. De hecho cristalizó en una vaga ilusión, republicana esta vez, tan equívoca y tan fugaz como la despertada, sin duda alguna, ocho años antes por la propia dictadura de Primo de Rivera" (154).

Son muchos los nombres a destacar: Leopoldo Alas, Clarín, Blasco Ibáñez, Jiménez de

Asua, A. Machado, etc., pero su fuerza queda mermada inicialmente dado el carácter individual de sus propuestas. Es decir, no pertenecen en general a grupos políticos, al menos en este período, y todo lo más que hacen es firmar manifiestos como el de 1926 o el suscrito por Blasco Ibáñez, Unamuno y Eduardo Ortega y Gasset, del que habla éste último en España encadenada. La verdad sobre la dictadura. En este texto expone una serie de arbitrariedades y atropellos cometidos por la dictadura, que llevó a cabo diversas ejecuciones injustas desde todo punto de vista, utilizando los nombres de estos tres intelectuales como presuntos instigadores de un proyecto revolucionario para derrocar al régimen. En los últimos párrafos leemos:

"Por nuestra parte, consideramos legítimo cuanto se haga para derrocar una dictadura que nos envilece y nos degrada ante el mundo, y cuando creamos contar con medios adecuados para tal fin, ocuparemos sin alardes, pero sin titubeos, nuestro puesto (...).

Ahora cumplimos con la obligación del momento, protestando con la máxima energía de la muerte de unos inocentes; ... España demanda el regularse, como todos los pueblos modernos, por la sincera y espontánea expresión de la mayoría nacional" (155).

En este período se detectan dos influencias en el ámbito intelectual no contrapuestas, pero que marcarán caminos distintos: la de Unamuno y la de José Ortega y Gasset; el primero

canalizará las protestas de la incipiente oposición al régimen y también la estudiantil; el segundo, orientará el "elitismo", característico sobre todo de un sector intelectual, a partir de los años 30. No está de más recordar que precisamente en 1930 aparece una de las obras fundamentales de este pensador, La rebelión de las masas que, desde 1925, venía publicándose en forma de folletón.

Una de las publicaciones más críticas desde el primer momento frente a la dictadura, fue la revista España, dirigida en aquel entonces por Azaña y que en 1924 desaparece. El Ateneo madrileño también constituyó una pesadilla para el Directorio, el cual pretendió inmiscuirse en su funcionamiento, controlando sus discusiones y suspendiendo provisionalmente sus actividades a raíz de la intervención del ex-diputado republicano Rodrigo Soriano, al que desterró a las Islas Canarias. Coincidiendo con estos sucesos, se publica en Nosotros, revista bonaerense, una carta de Unamuno en la que expone su opinión crítica respecto a la situación que está viviendo el país, provocando las iras del dictador, que decreta al mismo tiempo su confinamiento en Canarias. Escribía Unamuno:

"Las serenas regiones de la doctrina, son para debatir doctrina, pero cuando se trata de combatir actos arbitrarios e injustos, tropelías tiránicas del poder, entonces es noble, santo y justo lo que usted llama insulto (...) No profunda tristeza, sino profunda vergüenza debería darles a ustedes los que forman este

triste directorio, que no es poder pues nada puede (...) profunda vergüenza de colaborar con los degenerados tiranuelos (...). Los que aceptaron los cargos de comparsa que ustedes ocupan después de aquel vergonzoso manifiesto del 12 de septiembre de 1923, baldón de España, no merecen el respeto de los ciudadanos dignos y honrados (...)" (156).

El confinamiento de Unamuno fue un grave error -uno más- de los cometidos por Primo de Rivera, pues aquél no sólo era reconocido como un gran literato sino que su figura, a nivel mundial, era considerada como la más representativa de la intelectualidad española. Al ensañarse con Unamuno -se le despojó de sus cargos de vice-rector y decano de la Facultad de Filosofía y Letras de Salamanca, con suspensión de empleo y sueldo de su cátedra- no se estaba atacando a un hombre sino a alguien que resumía en su persona todos los anhelos de un sector que sentía como propias las heridas que se le infringían. Las protestas se multiplicaron, especialmente en Francia y Argentina. Casassas recoge como síntesis y ejemplo del eco despertado, las palabras del poeta D'Annunzio, pronunciadas como adhesión a los actos que tuvieron lugar en Francia,

"La España luminosa de nuestros sueños se nos aparece hoy como una pobre aldea apagada (...). Y, sin embargo, no podemos dejar de sonreír al considerar a ese soldadote zafio, que hace gracias y que cocea, cruzando su sable de madera pintada con la sutil y formidable pluma del gran escritor" (157).

Así comenzaba el periplo testimonial de Unamuno, incapaz de soportar silenciosamente tanto desatino y

"que tanta importancia tendría en el despertar de la conciencia de oposición al régimen y de la rebeldía estudiantil. Era un intelectual especialmente dotado para ello por su individualismo (...) y por su prestigio (...). En efecto, desde su refugio en Francia (...) Unamuno dirigirá espiritualmente todo el movimiento de oposición al régimen, no tanto por su efectivo liderazgo (...), cuando por ser, en una situación de poder monolítico, el pretexto, el "caso" de la dictadura, el conflicto por excelencia donde se aunaban muy diversos descontentos" (158).

El comportamiento de la dictadura con Unamuno, revela el temor -y el desprecio- que sentían hacia todo lo que tuviera alguna relación con el mundo de las ideas, con la intelectualidad. Existen numerosos testimonios de la forma especial que tomaba el término "intelectual" en labios de algunos gobernantes y, especialmente, de los militares, que más bien parecían escupirlo. El ejemplo del tristemente célebre general Martínez Anido, entonces subsecretario de la gobernación (al que Unamuno describe como "un perfecto bruto"), contestando a los vocales de la junta del Ateneo de Madrid, que habían ido a protestar por la clausura de éste y la deportación de Unamuno, es una muestra significativa del respeto que les merecían. En su opinión, Primo de Rivera había adoptado medidas demasiado suaves: "Yo cortaré varias cabezas de intelectua-

les para que no molesten más". Y "si yo pudiera realizar mi programa, Unamuno no llegaría vivo a Fuerteventura. ¡A mi me tienen sin cuidado los intelectuales!" (159).

Paralelamente, se ha ido gestando un movimiento de orientación elitista dentro del mundo de la cultura que tiene como principal protagonista a José Ortega y Gasset, cuyo liderazgo se convertirá también en indiscutible a partir de los años treinta. La instauración de la república registrará nuevamente un momento de optimismo de cara a las realizaciones del gobierno, confiando en su progresismo. Tal vez por ello, la mayoría de los intelectuales del momento acepta el magisterio de Ortega que pretende, según Tuñón de Lara, que sean estos grupos minoritarios, formados por gente "selecta", quienes orienten los destinos del país. Y, en esa misma línea, este historiador no cree que su participación en la vida pública -incluso integrándose en partidos- tenga mucho que ver con la comprensión de los problemas sociales y las luchas obreras. Pero tampoco se tratará de intelectuales "asociales" en su mayoría, como algunos de fines de siglo, sino que "la concepción elitista de la cultura es, al fin y al cabo, su manera de reaccionar frente a la problemática social de la contemporaneidad" (160).

Realmente, la influencia de Ortega, tal como apunta G.G. Brown, entre otros, comienza a perfilarse alrededor de 1913, momento de la fundación de la Liga para la Educación Política Es-

pañola. Ante la incapacidad de los gobernantes para dar solución a los problemas socioeconómicos del país, cada vez se va imponiendo más, en opinión de los intelectuales, la idea de que están llamados a construir una nueva España. Es to queda expuesto, implícita o explícitamente, en su toma de posición frente a los conflictos sociales, agrietándose cada vez más la brecha abierta en lo que se ha denominado "las dos Españas".

"Aunque Ortega deploraba esta división en compartimentos estancos, estaba lejos de ser un demócrata y la solución que proponía no era otra que la de que los demás sectores renunciaran a sus intereses en conflicto y dejaran que el grupo al que pertenecía el escritor -los intelectuales- dirigiera la vida de todos. Esta idea ejerció un fuerte y tenaz atractivo sobre los escritores españoles hasta 1931 e incluso más allá de esta fecha. No solamente ensayistas como Ortega y Ramiro de Maeztu, sino también escritores como Unamuno y Pérez de Ayala, dedicaron gran parte de sus energías a desempeñar una actividad política, con el objetivo inmediato de transformar la opinión pública y encauzar los acontecimientos políticos, suponiendo a menudo que ellos iban a ser los arquitectos unánimemente reconocidos de una nueva España" (161).

Lástima que un grupo de soldados, también se sintiera llamado a "dirigir los destinos de la Patria" y pusiera manos a la obra inmediatamente, sin esperar a que nadie se lo pidiera.

• Panorama artístico-cultural.

El ambiente cultural que se respira en España durante la dictadura de Primo de Rivera es -pese a la censura y las cortapisas impuestas desde el poder- de gran creatividad y, como hemos visto, las críticas al régimen se producen sin graves perjuicios, en el sentido de que literatos e intelectuales siempre encuentran un medio, aunque sea con dificultades, para expresar su opinión respecto a los acontecimientos que están acaeciendo.

En el campo específicamente literario, destacan numerosas figuras -junto a las ya mencionadas anteriormente- por su influencia sobre el resto de la sociedad. Puede decirse que si bien el período comprendido entre 1923 y 1930 está salpicado de sucesos ignominiosos y, en cualquier caso, el poder se ejerce de forma tiránica, dictatorial, no son los escritores quienes sufren más directamente las consecuencias de ello. Pese a la oposición abierta de la mayoría de artistas e intelectuales, Primo de Rivera les permitió manifestarse dentro de unos límites lo suficientemente amplios como para que, comparado con cualquier otro dictador moderno, resulte benigno. En ningún momento se está tratando de justificar su conducta (recordemos el caso de Unamuno o de Valle Inclán, cuya obra La Hija del Capitán, dura sátira contra el ejército, fue recogida por la policía en 1927 cuando se publicó y brevemente encarce-

lado su autor en 1929), pero lo cierto es que, bien por debilidad o por miedo, esas decisiones eran revocadas casi inmediatamente: Unamuno pudo haber vuelto a España al poco tiempo de ser confinado, y Valle Inclán, sin dar ninguna muestra de arrepentimiento, no tardó en recuperar la libertad. Todo ello permite señalar que:

"Para la literatura fue más importante el hecho de que si bien Primo de Rivera reaccionó ante lo que consideraba ofensa a su honor personal o de militar, intervino muy poco en la considerable libertad artística que existía antes de su golpe de estado (...) de hecho, si podían encontrar un editor, casi siempre les era posible tratar con libertad los temas más controvertidos, y hablar claramente de la indecencia, en todas las acepciones de la palabra, de la vida española contemporánea" (162).

En fin, las actitudes oficiales sobre el control de las artes, por motivos morales o religiosos, fue de gran tolerancia -a diferencia por ejemplo de lo que sucedía a finales del siglo diecinueve y los años inmediatamente posteriores- y también los comentarios sarcásticos sobre las instituciones fueron más o menos permitidos. No obstante, el clero podía intervenir prohibiendo a sus fieles determinadas lecturas o los sectores más conservadores rechazar ciertas obras por su carácter subversivo o de "mal gusto".

El pesimismo que venía arrastrando una gran parte de la literatura desde 1898 (tópico excesivamente trillado si se quiere, pero real)

permanece vivo en los años veinte. En las postrimerías del siglo XIX, algunos escritores -los llamados "modernistas"- habían adoptado una actitud bohemia, aparentemente frívola, que denunciaba también a su modo el enorme sin sabor con que vivían los acontecimientos. Todos sienten que los valores del racionalismo y el cientifismo, que habían venido a sustituir a los tradicionales, se derrumban a su vez. Y buscan nuevas salidas que permitan seguir creyendo en algo, ya que el dios progreso se había manifestado también efímero y vulnerable.

Así pues, un ingrediente básico de la literatura española en este primer tercio del siglo veinte, es su permanencia en ese "talante desesperado", angustioso, que caracteriza la creación poética de un Antonio Machado o un Juan Ramón Jiménez.

Por otra parte, ya no intentan reconciliar arte y vida, no creen posible que uno transforme la otra y, en consecuencia, pretenden convertir la actividad artística en una alternativa a esa existencia a todas luces insatisfactoria.

Si a finales del siglo diecinueve -gracias a la confianza en el progreso y en la ciencia- el arte recurre al realismo, donde se retrata de forma insobornable, pretendidamente objetiva, la realidad circundante -proponiendo un orden social diferente- ahora, la pérdida de credibilidad "cientifista" viene acompañada

de un considerable desinterés por el arte representativo. Este hecho se da en toda Europa y en todas las artes, pero no se ve correspondido por una nueva sensibilidad estética en lo que se refiere al público, lo cual será decisivo, por ejemplo, para el desarrollo del teatro español del siglo veinte (163). La actividad teatral permanece inmune a las corrientes europeas, la innovación y la experimentación son "rara avis", ya que el teatro "comercial", burgués, monopoliza este campo, negando el pan y la sal a las tendencias orientadas hacia un teatro experimental y minoritario.

Otro factor, ajeno esta vez a cuestiones filosóficas, contribuirá al alejamiento de técnicas representativas en el arte literario: la difusión del cine, después de la primera guerra mundial. La influencia más destacable de este último sobre la literatura, será el desplazamiento que produce hacia otras formas expresivas alejadas de la representación, ya que este nuevo arte se encontraba particularmente habilitado para cumplir dicha función, convirtiendo en algo superfluo "la literatura narrativa de carácter representativo". El arte literario ya no tenía por qué contar historias y copiar la vida. Sin embargo, el cine de esta época no se limita a ser realista, directores vanguardistas como R. Clair y L. Buñuel o las películas de Ch. Chaplin, B. Keaton, etc., ejercen su influencia en la literatura al reflejar "el absurdo de la vida moderna de un modo sumamente lúcido e ima-

ginativo", esto incluso afectó a la creación de F.G. Lorca o R. Alberti y también se ve tal influencia en los críticos de Revista de Occidente así como en el último Valle Inclán (164).

Nunca se ha negado la importancia de la forma en el arte, del cómo, aún aceptando que la experiencia, el contacto con la vida real, constituyan el material del arte. Pero el énfasis que se pone en ello -frente al tono objetivo, de observación, predominante en la segunda mitad del diecinueve- es lo que tratan de poner de relieve en este período. Se insiste en "hacer literatura", a pesar del escaso refrendo que ello suponga en los posibles receptores. Los artistas españoles se apoderan del espíritu de la vanguardia europea, tras la euforia vivida durante la guerra mundial, como respuesta a esa realidad incierta en la que se encuentran inmersos, junto con los demás grupos sociales, a raíz de la crisis del capitalismo español de los primeros años 20.

Tal vez la frase de Ortega, consciente de la escisión que suponía ese acercamiento a las vanguardias del momento, sea el diagnóstico más acertado. "A mi juicio, lo característico del arte nuevo, desde el punto de vista sociológico, es que divide al público en dos clases de hombres: los que lo entienden y los que no lo entienden" (165). Y, desde luego, no hace nada por superar esta dicotomía.

Así es como se puede explicar -sin que

ello signifique justificarlo- el giro de autores "comprometidos" con su entorno desde posturas ácratas o socialistas a fines del siglo diecinueve, que en estos años adoptan una actitud "esteticista" o más o menos prudente, renegando, en algunos casos, de su pasado. Aunque sean bastante distintos podríamos recordar el cambio operado en Azorín, Maeztu, Baroja e incluso en el mismo Unamuno; también Juan Ramón Jiménez hizo sus pinitos en poesía social, para luego decantarse por una poesía pura; el único que escapa a esa división entre una etapa juvenil progresista y otra de madurez más o menos conservadora es Valle Inclán que "se caracterizó por la peculiar excentricidad de ser conservador en su juventud y tener ideas avanzadas en su vejez" (166).

A esta nueva forma de entender la escritura la llama Brown adoptar un "sentido reverencial de la literatura", entendiendo que la creación de esta época proporciona pocos datos que nos informen de lo que estaba sucediendo en la sociedad, lo cual constituye, desde su punto de vista, "el mayor título de gloria de su literatura". Ello contribuye a una mayor calidad de las obras que realizan y por esa razón no duda en afirmar que,

"Lo mejor de este período es obra de escritores muy cultos y de una aguda sensibilidad estética, en quienes la experiencia cultural era tan importante para su arte como sus propias vivencias personales, ya que eran más conscientes

de las grandes tradiciones literarias antiguas y modernas, españolas y extranjeras, de lo que lo fueron los escritores españoles a lo largo de tres siglos" (167).

En la novela, la técnica o el tratamiento "naturalista" es sustituido por el "impresionista" y la tan cacareada y discutida deshumanización del arte hay que entenderla en el sentido de restar importancia a los aspectos narrativos y descriptivos de la literatura. Si la vida es absurda, todavía lo es más dedicarse a copiarla. También la novela se verá afectada por el subjetivismo imperante, decantándose por el "perspectivismo" que, en definitiva, venía a ser la introducción del punto de vista del autor en el relato. Lo cierto es que la popularidad de este género literario es enorme y ello se traduce en el conocimiento de autores extranjeros, versiones castellanas de sus obras, etc.

Sin embargo, los mismos hechos que para diversos autores -y quizás también para la propia literatura- contribuyen al florecimiento en esta etapa de grandes escritores, son evaluados de forma bastante negativa por publicaciones como La Revista Blanca, situada en las antípodas de tales planteamientos. Si ya en su primera etapa, las críticas al modernismo, simbolismo, etc., eran frecuentes, calificándolos de "decadentes", en esta segunda, los ataques se dirigen al surrealismo, dadaísmo, ultraísmo, etc. como formas amorales y antisociales de hacer literatura -de espaldas a los problemas del en

torno-y dirigidas a un sector muy restringido de la sociedad, postulados que, de ninguna manera, los anarquistas podían compartir.

Basta comparar la conclusión a la que llega Brown con un texto, tomado al azar, de La Revista Blanca. Escribe Brown:

"...lo que hace del siglo XX, hasta el es tallido de la guerra civil, sea un brillante período para las letras españolas es lo que en último término constituye la grandeza de cualquier gran era de la historia de la literatura: un número sus tancial de escritores cuya obra merece una atención perdurable y atrae una respuesta también perdurable, precisamente porque desafía y trasciende toda explica ción y definición limitada a las circun stancias en las que se originó esa litera tura" (168).

Y en el nº 8 de La Revista Blanca, parece responderle Federica Montseny:

"Pero ¿en qué consiste la estética en la literatura? Ardua pregunta, que las actuales tendencias modernistas no podrán contestar.

Y no podrán contestarla, porque la es tética literaria ha desaparecido, subs tituída por esta locura decadentista que llaman originalidad y de la que no nos libramos ni los anarquistas (...).

Por originalidad la juventud intelectual de Europa se llama futurista, cubista, simbolista y dadaísta, último es labón de la cadena de la originalidad (...).

¡Lo triste es que este grito de renovación (...) no va enlazado al grito de renovación social! (...).

Crear nuevo literariamente, también es necesario, pero no obligatorio, ni mucho menos única finalidad, (...). No ha de ser fin sino medio. Medio educativo y de purador.

Y si le quitamos a la literatura su aspecto educativo y depurador, quedará convertida o en un pasatiempo, o en un oficio sin espiritualidad ni ningún valor de orden moral" (169).

Las diferencias entre ambos puntos de vista son abismales y se acentúan hasta el grado de impedir que La Revista Blanca en esta segunda época acepte -o busque- la colaboración de escritores de prestigio, como sí ocurrió en la etapa anterior. En aquel momento sus planteamientos eran compartidos por gente no declaradamente anarquista e incluso sus teorías reflejaban en cierta medida las corrientes estéticas vigentes. En esta ocasión, se ha quedado sola y su voz apenas alcanza a oírse más allá de aquéllos que ya están convencidos de antemano; aunque sean muchos, su influencia en el ámbito cultural es escasa.

Conviene recordar que éstos son los años en que aparece la generación del 27 -a la que por cierto, La Revista Blanca ignora ¿por desconocimiento?- y coinciden con el período de madurez de noventayochistas y modernistas, dos claves fundamentales de la literatura española, sin olvidar la proliferación de revistas, en las que confluirán las nuevas tendencias artísticas (pictóricas y literarias), y, extraordinariamente receptivas a las corrientes de vanguard

dia existentes en Europa, por las que se dejaron deslumbrar a veces, al aceptar su implantación de manera ecléctica e indiscriminada. Mencionaremos, a título de referencia, dos de las más importantes: Revista de Occidente (1923) y La Gaceta Literaria (1927), por no aludir a las numerosas revistas de signo ultraísta que irán sucediéndose rápidamente: Ultra (1919), Horizonte (1922), Indice (1923), etc.

En estos años, la poesía acentúa más, si cabe, esa vuelta del arte hacia sí mismo, sin que hallemos entre las obras poéticas de este período atisbos de lo que podríamos llamar con un término ya acuñado "poesía social". Los poetas también han perdido -si alguna vez la tuvieron- esa confianza en cambiar la vida, y su afán renovador se centra en la búsqueda de nuevas formas estilísticas que satisfagan sus aspiraciones de romper con el pasado. Su talante distanciado comenzará a cambiar con el impacto de los años treinta, que exigían el decantarse por una propuesta progresista -vinculada a los sectores revolucionarios- o una permanencia en sus "torres de marfil" que, evidentemente, significaba algo muy distinto.

El Ultraísmo, que había hecho su aparición en la escena cultural española en 1918 con un gran despliegue de medios y una actividad desenfrenada, ha pasado a la historia, tras sus últimos coletazos en 1925 (última revista ultraísta, Plural, con dos números) como "el

primer modelo de grupo propugnador de lo nuevo tal y como no se había producido hasta ahora en España" (170). A este movimiento, pese a sus excesos y lo cuestionable de sus aportaciones, hay que reconocerle la difusión de los diferentes "ismos" europeos: cubismo, dadaísmo, surrealismo y la acotación de un espacio para las vanguardias, en este país.

No es éste el lugar adecuado para intentar dar una definición del término "vanguardia" con la complejidad que ello exigiría y porque nos alejaría del propósito de esta introducción: dar un panorama general de la situación cultural en la que se inserta La Revista Blanca. No obstante, por cuestiones operativas y por su carácter abierto, adoptaremos la propuesta de J. Brihuela, que diferencia entre "actividad artística crítica" y "actividad artística acrítica", advirtiendo que no siempre el término vanguardia se refiere a la primera, lo cual

"Supone algún proyecto sustancial de modificación de la ideología dominante, ya sea en sus componentes específicamente artísticos o en los extraartísticos, ya sea un proyecto de simple modificación de algún sector de la ideología, ya entienda esto como trampolín de una modificación de radio más amplio" (171).

Hecha esta aclaración, indica que las consecuencias de la implantación de la dictadura fueron imperceptibles en la práctica artística de las vanguardias del momento, puesto que la crítica de éstas se plantea más bien como alter

nativa de los lenguajes artísticos dominantes pero nunca como enfrentamiento directo o total, que les llevara a vincularse con sectores de la sociedad, inmersos en procesos de lucha contra el estado de cosas existente. Estas medias tintas, serán uno de los aspectos más destacados de los movimientos artísticos comprendidos entre 1910 y 1930, fecha a partir de la cual la problemática va a ser muy distinta.

"Los movimientos de estas dos décadas constituyen, por tanto, al margen de la complejidad que puedan alcanzar sus mecanismos al entrar en fricción con el escenario social en que se desarrollan, una propuesta de modificación de la ideología burguesa desde plataformas burguesas (...)"(172).

Si se acepta este diagnóstico, no debe extrañar lo señalado anteriormente respecto al alejamiento entre anarquismo y vanguardias, puesto que los propósitos de aquél van mucho más allá del simple cuestionamiento del "lenguaje" artístico, vigente en una sociedad determinada. Su planteamiento es global y, por tanto, sus exigencias, mayores.

Existe una militancia múltiple de artistas, críticos, literatos e intelectuales, con lo cual los nombres se repiten en revistas, exposiciones o actos organizados por los grupos que van apareciendo en los que siempre se incluye algún nombre influyente que funciona a modo de reclamo. Por otra parte, aunque existen ciertas concomitancias entre las vanguardias li

teraria y artística, en esta última es difícil establecer unos límites y una clasificación que no sean arbitrarios, pues dentro de ella convivían diversas tendencias que habían comenzado a perfilarse a principios de siglo, enfrentadas a su vez con los modos de hacer tradicionales que continuaban siendo numerosos. Entre las aportaciones más significativas, es necesario aludir a la madrileña Residencia de Estudiantes y a la Revista de Occidente. La primera crea una Sociedad de Cursos y Conferencias (1924) trayendo en años sucesivos a gente como Mme. Curie, Einstein, Le Corbusier, Valery, Aragon, Marinetti, etc., con lo que contribuyó a la permanencia de esa élite que se había planteado formar desde su creación en 1914.

Respecto a Revista de Occidente dice Brihuega:

"El papel desempeñado por esta revista fue tan fundamental en todos los aspectos de la ideología y es, a la vez, tan conocido, que no vamos a insinuarlo siquiera como tema. Sólo diremos que en lo que se refiere a las artes plásticas, su contribución (tanto de la revista como de la editorial) fue también lo suficientemente importante como para que la vayamos anotando a lo largo de los años sucesivos" (173).

A ella se debe en gran parte la introducción del surrealismo en España, publicando el primer texto español sobre este movimiento en diciembre de 1924, con el título "El superrealismo", artículo de Fernando Vela. A partir de

ese momento, el surrealismo tomaría fuerza en nuestro país y este suceso, junto con la aparición en 1925 de dos textos fundamentales, van a orientar la actividad artística crítica de los años inmediatos. Las discusiones en torno al surrealismo harán que proliferen traducciones, noticias y tomas de postura de todo tipo, relacionadas con el movimiento francés.

Los textos a los que hacíamos alusión son: La deshumanización del arte, de J. Ortega y Gasset y Literaturas Europeas de Vanguardia, de G. de la Torre.

"El primero acuñaría, en lo que se refiere a las artes plásticas, gran parte de las constantes explícita o implícitamente utilizadas en los debates de los años treinta acerca del sentido y de las funciones de la actividad artística contemporánea. El segundo sería la primera visión panorámica de los ismos literarios contemporáneos que se producían en nuestro país" (174).

En 1927 el hecho más destacable lo constituye la salida a la calle de una nueva revista, La Gaceta Literaria, a la que Brihuega no duda en calificar como "la revista literaria más importante de la década de los veinte", ya que constituye una fuente imprescindible actualmente por la información que nos proporciona, incluida su propia derechización, sobre la evolución, tanto de las diferentes artes como de la ideología de ciertos sectores intelectuales, durante los últimos años de la dictadura. Dicha publicación, desplegó su actividad en diversos

frentes: fundó un cine-club (1928), en el que se proyectaban los films más vanguardistas, promovió una sala de exposiciones (1929) y, en definitiva, hasta 1932 en que desaparece, se convierte en

"... escenario de confrontaciones ideológicas fundamentales, difusora de todo tipo de corrientes culturales y propulsora de innumerables iniciativas (...). Gaceta fue uno de los órganos más potentes para la difusión y el afianzamiento de las directrices literarias que hemos visto empezar a gestarse en los últimos años, no sólo en lo referente a la llamada generación del 27, sino a todo el amplio espectro literario, nacional y extranjero, de la época" (175).

Tanto La Gaceta Literaria como Revista de Occidente, serán blanco preferido de los ataques de La Revista Blanca, que manifestará de manera irónica su desacuerdo con ellas. Sin embargo, saludó con entusiasmo la aparición de la versión castellana de El arte y la vida social, de Yuri Plejanov en 1929, que venía a desempolvar la vieja polémica entre partidarios del arte por el arte y los que postulan un arte "comprometido", demostración evidente de que el tema no estaba zanjado, ni muchísimo menos, tal como sería corroborado poco tiempo después.

El libro en cuestión,

"... intenta desvelar, desde distintos ángulos, la conexión entre el arte y los demás sectores de la ideología y la sociedad en general, pero, sobre todo, (...) un feroz ataque a la teoría

del arte por el arte. Con este libro quedaba además consagrada una oposición que serviría de base, a veces no muy coherentes, a los interminables debates de la década siguiente: arte realista-arte decadente. Lógicamente en el libro de Plejanov podremos rastrear algunos de los primeros argumentos defendidos por los partidarios de la primera opción" (176).

En ese sentido cabría pensar que lo que aparentaba ser un aferrarse al pasado por parte de La Revista Blanca, no era más que el mantenimiento, contra viento y marea, de una postura que se resistía a separar la Etica de la Estética, y que acabaría por prender con fuerza al llegar la República. Por otra parte, nos interesa matizar el análisis de Brihuega: de acuerdo con que el libro de Plejanov constituía una especie de "contrapunto", como él dice, al clima en que se desenvolvía la actividad artística del momento, pero no debió producir sorpresa alguna, en la medida en que el problema hacía casi un siglo que había comenzado a plantearse abiertamente, y el mismo Plejanov lo expone en el texto que estamos comentando.

Lo cierto es que el año 1930 marca el fin de una etapa y el comienzo de otra, tanto en lo que se refiere a la cultura como a la sociedad en su conjunto. Veinte años de vanguardia van a dar paso, en la década siguiente, a un debate, en absoluto banal, entre arte "puro" y arte "social", preguntándose, como ya lo hiciera Platón en otros términos, qué papel juegan el arte y

el artista en el mantenimiento del statu quo y sus posibilidades de actuar para transformarlo.

"... un grupo de nuestros intelectuales y artistas se lanzan durante casi dos décadas, y a través de las plataformas más variadas, a una verdadera cruzada de "iluminación" de una España artísticamente apolillada, teledirigidos, la mayor parte de las veces, por una desesperada búsqueda de auditorio. La historia de nuestras actitudes de vanguardia no puede incidir solamente sobre este conjunto de juegos florales entre lo viejo y lo nuevo. (...) Al terminar la década de los veinte, en nuestro país se están cuestionando, por primera vez de una manera explícita, las relaciones entre la sociedad y la producción artística desde unas perspectivas que rebasan los simples planteamientos del lenguaje" (177).

Toda esta actividad cultural se gesta al margen de la dictadura, es decir, Primo de Rivera y los suyos no son conscientes de la fuerza de estos movimientos artísticos que, poco a poco, irán radicalizándose hasta el punto de jugar un papel importante en el advenimiento de la República, época en cuyo análisis no entraremos, pues únicamente nos vamos a referir al período comprendido entre 1923 y 1929 al estudiar esta nueva singladura de La Revista Blanca. Por otro lado, esta somera aproximación histórica -de cuyo esquematismo somos conscientes- permitirá hacerse una cierta idea del contexto en que nace dicha publicación, toda vez que nuestro principal objetivo -investigar los temas relacionados con el arte y la estética- no es el del

historiador o el sociólogo, que se verían obligados a profundizar en cuestiones de otro tipo, que aquí simplemente quedan apuntadas.

b) Características generales.

Habida cuenta de la práctica desaparición del movimiento obrero organizado, bajo la dictadura -con la persecución especial a que se ve sometido el anarcosindicalismo- las publicaciones de orientación libertaria son escasas y de corta duración, llevando además una vida bastante agitada. Incluso antes de 1923 -como hemos señalado- la C.N.T. había perdido iniciativa, debilitada a consecuencia de las divisiones internas y fracasados los intentos de colaboración con la U.G.T. Cuando se proclamó la Dictadura, su llamamiento a la huelga general no fue secundado por esta última y al cabo de ocho meses la C.N.T. tuvo que volver a la clandestinidad.

"La mayor parte de los periódicos y revistas anarquistas fueron suprimidos; los centros y sedes del movimiento (...) clausurados y más de doscientos militantes destacados fueron encarcelados (...).

Durante el período de la dictadura de Primo de Rivera las posibilidades de una acción anarquista fueron muy limitadas. La C.N.T. pudo mantener su prestigio en tanto que verdadera organización revolucionaria, especialmente debido a la actitud de la U.G.T. y del Partido Socialista, inclinadas ambas organizaciones a pactar ciertos compromisos con el régimen de Primo de Rivera. El precio que la C.N.T. tuvo que pagar para preservar la pureza de su posición revolucionaria fue verse reducida a la impotencia y sufrir la persecución" (178).

Sin embargo, La Revista Blanca junto con Estudios (continuación de Generación Conscien-

te) constituyen una excepción. En el caso de la primera, es un hecho que consigue salvar todos los obstáculos y trabas legales, sin dejar de aparecer ni una sola vez hasta comenzada la guerra civil. Su publicación es quincenal hasta el año treinta y tres en que pasa a ser semanal (a partir del 15 de noviembre) y en todos los números encontramos anotado con caracteres tipográficos destacados lo siguiente: "El texto de este número ha sido sometido a la previa censura gubernativa". Una explicación posible para tal tolerancia podríamos hallarla, sobre todo, en la habilidad con que elude tratar directa o indirectamente, temas relacionados con la actualidad que está viviendo el país. La propaganda anarquista es clara y constante, pero referida a cuestiones históricas, a problemas doctrinales, enfrentamientos con otras posturas o publicaciones de tendencia similar, en ningún caso dirigidas a comentar cuestiones políticas candentes. La propia Federica Montseny -auténtica animadora de la publicación en esta segunda etapa- comenta al respecto:

"Es l'època en la qual, malgrat la Dictadura, els meus pares tornen a publicar "La Revista Blanca". Comença a sortir de nou, l'any 1923. Poc temps després, arriba la Dictadura. Però, malgrat tot, amb censura i sense censura, nosaltres surtim. I, en realitat, durant aquest període, les meves activitats són, sobretot literàries perquè no es podia fer cap altra cosa. Es quant escric novel·les, collaboro constantement a "La Revista Blanca" i quant tinc una activitat sindi

cal reduída, porque no podía ser d'altra manera" (179).

También es cierto que los nuevos gobernantes no debieron encontrar en ella ningún peligro como probable desencadenante de conflictividad social; una vez la C.N.T. ha sido prácticamente desarticulada y sus locales cerrados, en realidad poco se podía hacer desde las páginas de una revista que -si bien tenía una tirada considerable- no constituía un arma suficiente que aglutinara a los descontentos, con miras a socavar el orden establecido. Y el tiempo les daría la razón: si la Dictadura cayó fue por la presión de un conjunto de fuerzas sociales, entre las que efectivamente se encontraban los sindicatos que volvían a salir a la superficie, pero La Revista Blanca -en cuanto tal- no tuvo ninguna participación. Por otra parte, tampoco eran tan ilusos como para suponer que iban a jugar un papel relevante en el cambio de régimen, de modo que las alusiones claras a la Dictadura y a su negativa actuación, comienzan cuando ya está dando sus últimas bocanadas, es decir, cuando ya Primo de Rivera ha abandonado el poder y sus sucesores intentan -en vano- buscar una salida, adoptando planteamientos más "aperturistas". Naturalmente, los momentos en que la Dictadura está en su apogeo, se reflejan en la revista por la nula atención que presta -so pena de dejar de existir- a los problemas concretos. Cuando el gobierno baja la guardia (hacia 1926-27) y la gente en la calle

o en la prensa, comienza a manifestar su descontento, también se evidencia en el tono de sus comentarios, aunque sea a nivel abstracto y, desde luego, cuando el advenimiento de la república sea casi seguro, se definirá con mucha más claridad. Por ejemplo, así como en la primera época se preocuparon por la revisión del proceso de Montjuich, en ésta continúan haciendo campaña a favor de los presos por cuestiones sociales (con suscripciones de las que dan cuenta detallada en las páginas de la revista) y, una vez se confirma el triunfo republicano, pasan a exigir su liberación.

Por otra parte, interesa recordar que La Revista Blanca convive con las dos publicaciones más importantes de la época en el ámbito artístico y literario, Revista de Occidente, aparecida también en 1923, y La Gaceta Literaria, que lo hará en 1927. Entre la primera y estas últimas existe una gran diferencia, aunque, en principio, podría pensarse que no ha lugar a la comparación: sus contenidos son distintos, su orientación también, e igualmente, el público al que se dirigen. Pero es necesario hacer hincapié en la coincidencia cronológica, dado que La Revista Blanca tiene un extenso apartado dedicado a cuestiones artísticas y, al mismo tiempo, desde sus páginas las críticas a las revistas de vanguardia son casi habituales y, especialmente, a quienes se adjudican la representatividad de la intelec-

tualidad española; los ataques, eso sí en páginas secundarias y con escasas líneas, a Ortega y Gasset y a La Gaceta "Funeraria" -como ellos la llaman- en la figura de su director Giménez Caballero también se dan con asiduidad. El comentario con el que subrayan el nacimiento de La Gaceta, explica por sí solo el valor que le otorgan:

"El suegro del señor Urgoiti (...) acaba de echar a la calle un periódico enorme que presenta al público el más metafísico de los escritores.

En el nuevo periódico hay de todo, menos alma, menos pasión, menos idealidad. Irreprochablemente escrito, cualquier día aparecerá colgado en la cruz de algún cementerio (...).

Ya verán como nadie se dará cuenta de La Gaceta "Funeraria" (180).

Los nombres de Azorín, Gómez de la Serna, E. d'Ors, Maeztu y otros escritores que reciben el aplauso tanto de la crítica como de la prensa y el público burgueses, están continuamente en la picota, lo cual demuestra -pese a su alejarse de las corrientes artísticas vigentes en ese período- un reconocimiento tácito de la influencia cultural -y sus nefastas consecuencias en opinión de La Revista Blanca- ejercida por el círculo de artistas e intelectuales que giraban en torno a dichas publicaciones.

"En la actual literatura española se dan casos como no se habían dado nunca. Antes tenían fama en letras hombres que cuanto salía de su pluma nos daba

un conocimiento o una emoción. Ahora tienen fama en letras escritores que apenas se entienden y cuando se les comprende es porque se ha entendido una simpleza.

Tales son Ramiro de Maeztu, Eugenio d'Ors, "Azorín", Unamuno y hasta Ortega y Gasset. Pensamientos rebuscados, jero-glíficos, metafísicos, frases secas, literatura de salón, periodismo de diccionario. Cuanto echan fuera de su cacumen por la puerta de su pluma, les ha entrado antes por los ojos o se lo han imaginado para dejar boquiabiertos a los lectores" (181).

El único estudio sobre esta etapa de La Revista Blanca, que realiza una aproximación a sus postulados estéticos y siempre desde un punto de vista muy general -pues su interés va dirigido a una de sus colecciones y no a la propia revista-, es el de Marisa Siguan Boher, Literatura popular libertaria (1925-1938). Este texto, en el que analiza "La Novela Ideal", maneja una serie de datos, que hemos contrastado, y aunque a veces no son exactos, nos dan una idea bastante aproximada de su difusión y aceptación dentro del movimiento ácrata. En esta segunda época, alcanza una tirada de unos 12.000 ejemplares, contando con numerosos suscriptores, que en muchos casos se ocupaban de su distribución, lo cual ha sido considerado clave para el éxito de la publicación. En conjunto, afirma Siguan:

"Se dedicará ahora fundamentalmente a la divulgación cultural del ideal anarquista, a plantear una imagen de vida libre y comunitaria, sana y natural, los prin

principios morales en que se ha de basar, los pasos que han de conducir a ella" (182).

En realidad, si el término ahora pretende indicar la existencia de variaciones en su orientación, esto no es cierto, porque los principios doctrinales que sustenta son prácticamente idénticos a los de la etapa anterior -aunque adaptándolos a la sociedad de su tiempo- e intentando eludir un cierto dogmatismo que reconocen explícitamente haber mantenido, al mismo tiempo que apuestan por la integración de los postulados naturalistas e individualistas en el pensamiento anarquista:

"Claro está que las ideas que LA REVISTA BLANCA va a defender serán las mismas que defendió en su primera época; pero la igualdad económica en una sociedad sin gobierno, ha sufrido, desde entonces, una evolución y un cambio que es preciso consignar al emprender de nuevo la marcha.

Quando LA REVISTA BLANCA dejó de publicarse, la concepción que los anarquistas teníamos de la anarquía era un tanto autoritaria y lo eran también nuestros propios actos. Además, entonces, había muy pocos individualistas (...) y desde luego no existían vegetarianos y menos naturistas que se llamarán ácratas. Hoy, bastantes libertarios se dicen individualistas y no pocos que del régimen alimenticio y aun de las costumbres han hecho una doctrina, no hallan su marco ideal más que en la igualdad de bienes y en la desaparición de todo gobierno" (183).

En esta ocasión, es la insistencia de Federica Montseny a su padre la que permite que

aparezca de nuevo, tal como recuerda ella misma:

"S'hi va decidir, sobretot, per mi. Ell, durant tots aquells anys havia viscut en relació amb els companys, però no volia tenir més actuacions dintre del nostre moviment. (...) si la vam reeditar va ser gràcies a mi, perquè jo tenia inquietuts i ja havia escrit bastant aleshores. Amb un grup de companys vàrem fer una subscripció per fer-la reaparèixer, mentre jo continuava treballant a la redacció de la "Soli". No vaig parar fins que va tornar a sortir; d'alguna manera vaig actuar de detonador" (184).

Menciona a algunos de los que participaron en aquella aventura: Antonio Ojeda, fotógrafo profesional, Sánchez Rosa de Sevilla, maestro racionalista que había publicado La Gramática del obrero y otros libros de divulgación; Orobón Fernández, traductor de Nettlau, Felipe Alaiz, autor de Tipos españoles, Adrián del Valle, desde La Habana, dedicado a cuestiones literarias sobre todo, Germinal Esgleas, compañero de Federica y otros. Entre los extranjeros cita a M. Nettlau, historiador del anarquismo, R. Rocker, J. Grave, Ch. Malato y

"d'altres membres de la intel·lectualitat europea i americana anarquistes o simpatitzants del nostre moviment. De gent de l'Estat espanyol potser no n'hi havia gaire perquè era l'època de la Dictadura i molts procuraven "no mullar-se". Ho feien uns cuants..." (185).

En efecto, comparada con la primera etapa, la nómina de colaboradores españoles es

bastante menos brillante y éste es uno de los contrastes mayores entre ambas épocas. La práctica desvinculación de intelectuales y artistas al iniciar esta segunda andadura, explicaría la mínima representatividad de dicha publicación en el conjunto de la cultura española del momento (tanto oficial como vanguardista) y la falta de profundidad en bastantes de sus incursiones artístico-literarias; todo ello hará que su incidencia en la vida pública sea más reducida, lo mismo que su popularidad entre las clases no proletarias. Esta es una de las causas, en nuestra opinión, de la escasez de estudios sobre dicha publicación a la que coadyuvan otras dos mencionadas con anterioridad: el evidente retraimiento del anarquismo a nivel general -sólo en España es algo más que un lejano recuerdo- y la consideración de la dictadura primoriverista como una especie de transición, que no ha merecido investigaciones en profundidad hasta hace muy poco.

Estas son las razones que nos han impulsado a dedicarle un amplio espacio en nuestro trabajo: por una parte, se trata de una publicación que contiene interesantes aportaciones en el terreno del arte, pero prácticamente desconocida, y por otra, analizar los años comprendidos entre 1923 y 1929 -que a su vez coinciden con la permanencia en el gobierno de Primo de Rivera, dimitido en enero de 1930- es coherente y no supone ruptura alguna, puesto que -como ya hemos comentado- es precisamente el momento en

el que los artículos de tipo literario y las cuestiones de Estética ocupan un mayor espacio en la revista que, a partir de los años treinta, se decantará por cuestiones políticas más abiertamente.

Sobre las concepciones ideológicas subyacentes a su salida de nuevo, no pretenden engañar a nadie, afirmando sin más preámbulo, en el primer número,

"Esta Revista defenderá la constitución de una sociedad sin gobernantes y sin propietarios, estimando que el orden y el desconcierto reinante, y que, al parecer, hace necesaria la autoridad para mantener el orden, nace del injusto reparto que de los bienes naturales se ha hecho (...).

Quitemos, los anarquistas, todos los obstáculos que a la sociedad libre se oponen, que son las jerarquías económicas, políticas y religiosas, aunque todas sean hijas de la primera, y después cada individuo que piense y obre como le dé la gana, sin pretender encasillarnos dentro de una doctrina, que es decir, norma, límite, cerco; autoridad al fin (...).

Son nuestros propósitos los de todo amante de la justicia que viva en un mundo de injusticias y sobre todo que viva en España.

Perseguimos la libertad de los presos y condenados con ocasión de las luchas sociales (...).

Nos proponemos (...) esclarecer la confusión de principios que reina en el campo socialista, en general, compuesto, en nuestra opinión, de comunistas, socialistas y anarquistas en sus diferentes objetivos (...). Nos proponemos, ade

más, unir en un sólo anhelo de liberación humana, a cuantos perseguimos la constitución de una sociedad sin Poder alguno, prescindiendo de adjetivos, sectas y de capillas" (186).

. Similitudes y diferencias con respecto a la primera época.

Existen ciertas diferencias "formales" como para que insistamos en analizar únicamente la etapa de los años veinte: observamos un claro predominio de la letra impresa justo hasta finales de 1929; a partir de ese momento se efectúan cambios sustanciales que afectan tanto a la portada -desde 1925 llevaba imágenes alegóricas (la Libertad, la Justicia- que ahora se rá más directamente propagandística y algunas de las cuales son de J. Renau (187), como a las páginas interiores, introduciendo en torno a 1932-33 fotografías "ejemplares", documentos gráficos y reproducciones de cuadros. Estas novedades no significan en absoluto que su orientación crítico-artística sea distinta, como lo demuestra las obras escogidas -en la línea naturalista y figurativa- que nos dan la medida de sus postulados estéticos: los últimos "ismos" sólo captan su atención para ser rechazados. Mencionaremos algunas de estas pinturas: "Nieves", de Julio Romero de Torres (nº 243, 1 julio 1933), "El mercado de Peces de Dublín", de Walter Osborne (nº 244, 15 julio, 1933) o "Trata de blancas", de Joaquín Sorolla (nº 246, 15 agosto 1933); todas ellas van acompañadas de

una pequeña glosa, en la que suelen aprovechar para explicitar su significado "social". Por ejemplo, el cuadro de Sorolla -uno de los pintores que aparecen con más frecuencia- mencionado más arriba, suscita el siguiente comentario:

"... 'Trata de blancas'. Vagón sórdido de tercera en un ferrocarril obscuro. Y estas cuatro muchachas, arrancadas, con engaño, de sus pueblos, a las que la innoble celestina lleva hacia la capital, vendidas ya a cien asquerosos apetitos. Duermen ellas, tristes, (...) ignorantes, sin embargo, de la suerte infame que les espera. Creen ir a ganar su vida en Madrid o en Barcelona, de sirvientas. Es una lejana mancebía en un puerto de mar, lo que las aguarda. Allí se hundirán por siempre más sus vidas inocentes y pobres" (188).

Una vez señalada la continuidad mantenida a lo largo de sus 388 números (desde el 1 de junio de 1923 al 15 de agosto de 1936, cuyo primer artículo es muy revelador "La militancia del día 19 de julio y la revolución social en marcha"), abordaremos directamente el análisis de los 158 primeros y -tal como hicimos al referirnos a la primera época- centrándonos en los artículos relacionados con cuestiones artísticas, sin ningún afán exhaustivo, y haciendo hincapié en los aspectos que diferencian ambas etapas.

De entrada, advertimos que su formato continúa siendo el mismo y también su denominación, destacando el título -LA REVISTA BLANCA-

al que sigue "publicación quincenal", manteniendo la anterior división de "Ciencia, Sociología y Arte". En un principio, el sumario va igualmente en la portada, enmarcado con frases como "Lector: sea cual fuera tu condición y sexo, no dejes de leer esta revista" o "Lo que aquí veas contrario a tus opiniones, aquí mismo puedes refutarlo", e incluso "Hay un derecho que debería ser consubstancial a la vida del hombre: el de ser libre y el ser dichoso" (189).

Tras los años de ostracismo en que habían vivido los Montseny a partir de 1905, en que desaparece La Revista Blanca, acaban recalando en Barcelona, alrededor de 1913, no sin antes pasar por un nuevo proceso F. Urales -esta vez por difamación- que provoca su destierro de Madrid. Transcurrirá algún tiempo hasta que se produzca su "rehabilitación", en la que juega un papel decisivo el que vuelva a publicarse la mencionada revista, que primero se editará en Sardañola, C/ San Martín nº 3 (Barcelona) y desde noviembre de 1924, en la misma ciudad condal, calle Escornalbou (antes Guinardó) nº 37.

"La recuperació de la influència en el medi llibertari y el relatiu ascens econòmic de la família havia d'anar lligat a la reaparició de "La Revista Blanca", en una segona època (...) animat Urales especialment per la seva filla de divuit anys Frederica Montseny" (190).

Este es otro de los rasgos más destacados y sobre el que habremos de extendernos más ade-

lante: toda la familia colabora asiduamente en esta empresa, pero Federica es su principal soporte, tanto por el número de artículos publicados -su firma aparece en la práctica totalidad de los ejemplares- como por la diversidad temática de los mismos: individualismo, natu-rismo, feminismo y -con un peso específico considerable- crítica literario/filosófica, acti-vidad que cederá el paso a cuestiones más "ur-gentes" cuando se inicie la década de los 30, coincidiendo con el tono general que adopta la revista.

Las tres vertientes sobre las que gira su contenido responden efectivamente a sus in-tereses científicos, sociológicos y artísticos: en todos los números encontramos algún artículo de divulgación científica -fieles a su creencia en las posibilidades que ésta ofrece para avan-zar en el camino del progreso- y cuestiones re-lativas al anarquismo desde distintas perspectivas: su implantación en esos momentos, su futu-ro, traducciones de sus máximos representantes, y problemas que siempre son polémicos: relacio-nes y/o diferencias con el individualismo -Nietz-sche sigue centrando las discusiones al respec-to-, el sindicalismo y el socialismo. Sus "dio-ses mayores" -como decía Alvarez Junco refirién-dose a los anarquistas en la coyuntura del cam-bio de siglo- siguen siendo en el aspecto doc-trinario-ideológico, Kropotkin, Bakunin, Loren-zo, Malatesta, Grave, Pi y Margall, Luisa Michel

-la "Virgen Roja"- algunos de los cuales, ya mayores, continúan aportando su colaboración, sin renunciar a cuanto defendieron en su juventud. En el terreno literario sucede algo muy semejante: Tolstoi, Zola, Ibsen, France, junto con los clásicos griegos son mencionados a menudo y en un tono favorable. Entre los españoles: Gener gana puntos, I. Iglesias está bien considerado lo mismo que Dicenta y Pérez Galdós; mientras que Blasco Ibáñez y Baroja permanecen en la cuerda floja, J. Ortega y Gasset, Azorín, Maeztu, d'Ors o Gómez de la Serna son objeto de críticas despiadadas. Refiriéndose a la posibilidad de que los intelectuales deban tener opiniones propias sobre la política, escriben con sorna:

"¿Han de ser políticos esos señores? ¿No han de serlo?. Que nos lo digan pronto los interesados, si no tememos morirnos de incertidumbre; pero, entre tanto, no nosotros creemos que lo que importa, también, es saber si los intelectuales han de ser machos o hembras. Porque, sin sexo no se puede hacer nada (...).

Uno lee a Azorín y a d'Ors y a Maeztu, y si no supiéramos que llevan pantalones, no sabríamos si el autor es macho o hembra.

Ideas, ideas es lo que hace falta para ser político en el sentido de influir en la vida de los pueblos, y los intelectuales, en su mayoría, no tienen más ideas que las de vivir de sus plumas, y claro, para vivir de sus plumas, no pueden tener sexo, porque han de ir por el mundo con las ideas castradas" (191).

. Intereses temáticos.

Con el fin de observar la diversidad temática de que hace acopio esta revista, reproducimos, a modo de ejemplo, el sumario del nº 24, 15 mayo 1924:

- "El hombre y la tierra" (continuación):
E. Reclús.
- "Los problemas de la postrevolución"
(VIII): L.F.
- "La élite y las multitudes": F. Montseny.
- "Crónica argentina: Del ambiente ideológico": P. Quirole.
- "Efemérides del pueblo": S. Gustavo.
- "Las elecciones en Francia, en Alemania y guerra que viene": A. Delaville.
- "Las vidas agitadas: Camoens": G. Blas de Santillana.
- "El arte literario francés": J. Descleuze.
- "El problema del amor": Brand.
- "El alma del hombre": G. Leval.
- "De la ciudad": S. Palacio.
- "El último Quijote" (novela de F. Urales)
(continuación).
- "La unidad moral de la izquierda socialista". A.

"Comentarios".

"El sindicalismo frente al momento": A. Miguel.

"Notas administrativas".

Su preocupación cultural se refleja en la cantidad de artículos referidos a cuestiones artísticas -especialmente literarias- que se mueven en dos niveles no siempre diferenciables: uno, al hilo del cual elaboran reflexiones estéticas generales que nos dan una idea de lo que entiende por Estética, la relación que establecen entre arte y sociedad, corrientes artísticas preferidas, etc., y otro nivel, el de la crítica a obras y autores concretos, con abundantes datos sobre sus vidas, gustos, ideas, comentarios en los que con relativa frecuencia se desbordan los límites habituales de la crítica de arte, en el sentido de que los valores propiamente artísticos pasan a un segundo plano o, en el caso de enjuiciarlos, se hace más hincapié en el plano del contenido que en el de la expresión.

Junto a las anteriores, secciones fijas como "La literatura española" a cargo de Augusto de Moncada que hasta 1927 irá alternando con "El arte literario francés", por Jacques Descleuze, si bien la primera desaparece a partir del mencionado año, la otra continuará mientras dure la revista, aunque su periodicidad ya no sea constante; un apartado de "Lectu

ras" o "Libros", firmado siempre por F. Montseny, en el que se da cuenta de las últimas novedades, relatos, novelas seriadas, y la publicación durante varios años de "Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX", de Georges Brandés (comienza el 1 de mayo de 1929) -que la revista considera todo un acontecimiento- completan los contenidos relacionados especificamente con el ámbito artístico. La mención por nuestra parte de la obra de Brandés no es meramente anecdótica ni constituye una aportación más, a juzgar por la importancia que reviste en opinión de sus editores -La Re-vista Blanca-, dedicando numerosos artículos a darle publicidad y a comentar el esfuerzo que supone para ellos, aunque lo que destacan por encima de todo es su satisfacción.

"Se trata de una obra monumental, cuya publicación emprendemos, merced a nuestro optimismo y confiando en vivir, nosotros y LA REVISTA BLANCA, el tiempo necesario para darle fin (...).

Todo el pensamiento literario y filosófico del siglo pasado desfila por esta obra que podemos calificar ampliamente de grandiosa, crítica y divulgación de las ideas artísticas y morales que alumbró al mundo un siglo de fecundidad del pensamiento. Aparte los pensadores de nuestras ideas, Georges Brandés y Pi y Margall son por nosotros los más amados.

(...)

Y aquellos que sientan como libertarios el orgullo de esta obra netamente libertaria, podrán tener la satisfacción moral de que haya sido esta publicación

la que ha enriquecido el acervo de la literatura en lengua hispana con la traducción de una obra universal" (192).

La mirada nostálgica al pasado del arte y del pensamiento será una constante en los postulados de la revista en su segunda etapa, fijación que si bien en el terreno ideológico puede estimarse positiva, no resulta tan clara en el de la estética, donde dicha "fidelidad" se convierte en un peligro evidente: la permanencia en una determinada poética puede conducir al inmovilismo y a la pérdida de sensibilidad para captar las nuevas formas artísticas en su auténtica dimensión.

No adelantemos opiniones que resultarán prematuras y volvamos a los contenidos de nuestra publicación. Cuenta con otras secciones, entre las que se encuentran "Las vidas agitadas", firmada en su mayor parte por D. Abad de Santillana, valiosa desde el punto de vista artístico por cuanto aparecen en ella las biografías de Leonardo da Vinci (nº 17, 1 febrero 1924), Miguel Angel (nº 20, 15 marzo 1924), Dante (nº 22, 15 abril 1924), Quevedo (nº 65, 1 febrero 1926), Petrarca (nº 75, 1 julio 1926), etc. Y lo mismo sucede con la denominada "Divulgaciones históricas", cuyo autor es M. Soriano de Numancia, que al describir la vida y la obra de diferentes figuras -preferentemente clásicas- proporciona datos interesantes respecto a sus propios criterios artísticos. Entre ellas están: "Gener, filósofo y literato" (nº 33, 1 oc

tubre 1924); "Sófocles y sus dramas trágicos" (nº 37, 1 diciembre 1924); "Aristóteles, su vida y sus poesías" (nº 44, 15 marzo 1925); "Píndaro y sus odas literarias" (nº 61, 1 diciembre 1925); "Herodoto y su obra" (nº 85, 1 diciembre 1926)...

Por no hablar de los artículos dedicados a la educación y la cultura en general -que también contienen referencias de gran utilidad- como "Educación libertaria", de Un rebelde audaz (nº 22, 15 abril 1924); "Alrededor de la cultura", de Juan Jover (nº 9, 1 octubre 1923); "Autogobierno y educación", de Luigi Fabbrì (nº 91, 1 marzo 1927); "Estado y cultura" (I), de Rudolf Rocker (nº 141, 1 abril 1929); "El libro de la vida", de Soledad Gustavo (nº 147, 1 julio 1929).

Con tan prolija enumeración, no pretendemos más que apuntar la complejidad que supone abordar dicho material e indicar que es imposible trabajar con todos los artículos que indirectamente hacen referencias a cuestiones artísticas, por lo tanto, sólo utilizaremos los que incluimos en el primer apartado, es decir, aquéllos que hemos clasificado como teórico/críticos dentro del campo de la Estética.

Por si fuera poco, ahora lleva a cabo una actividad editorial más intensa aún que la desarrollada en su etapa anterior: además de publicar El luchador semanalmente y El mundo al día, revista monográfica mensual, se dedi-

can a editar novelas largas y libros fundamenta-
les del anarquismo, algunos de los cuales fue-
ron apareciendo por capítulos en la propia re-
vista o reproducidos fragmentariamente, de modo
que la publicidad estaba asegurada. Entre ellos,
encontramos con frecuencia obras de F. Urales
(Renacer, Los Hijos del Amor, El último Quijote
o Sembrando flores) y de F. Montseny (La Victo-
ria, El hijo de Clara o La Indomable) junto a
Eliseo Reclús. La vida de un santo justo y re-
belde, de Max Nettlau, Los Deportados de Char-
les Malato o la Etica de P. Kropotkin.

En 1925 comienzan a publicar La Novela
Ideal -colección que habría de proporcionar in-
finitas satisfacciones a sus promotores- y de
cuyo éxito no cabe la menor duda -incluso fue
traducida al ruso- apareciendo cerca de seis-
cientos títulos hasta 1938 y en la que colabo-
raron los Montseny asiduamente así como gran
número de las firmas habituales de la revista.
Aparecían dos novelitas por semana, que eran
anunciadas previamente con un gran despliegue
publicitario, en la propia Revista Blanca que
contribuyó en gran medida a la difusión entre
sus simpatizantes.

"E hija predilecta, que ha sabido soste-
ner y honrar a su madre es La Novela
Ideal. Empezamos a publicarla con un in-
tento de atracción de las mujeres y de
la juventud, conscientes de la labor
que entre ambos núcleos debe realizarse
(...). Hoy La Novela Ideal es casi la
base, modestísima y simpática, de esta

editorial levantada sobre la abnegación y el esfuerzo de todos" (193).

A dicha colección se sumarán La Novela Libre y La Voluntad y un intento frustrado de publicar un periódico, Tierra y Libertad, proyecto para el que llegaron a contar con abundantes originales, pero que nunca pudieron llevar a feliz término.

. Difusión e importancia.

Los lectores proceden fundamentalmente de las clases populares y proclives al pensamiento anarquista, aunque tratan de ampliar su radio de influencia hacia otros sectores, pues entienden que sus ideales pueden ser abrazados por todos aquellos que persigan la justicia, la igualdad y la libertad, con independencia de la clase social a la que pertenezcan. Al mismo tiempo, insisten en la oportunidad de abrirse hacia diarios "avanzados" y "prensa burguesa de vanguardias", lo cual "armonizará nuestras posibilidades con la necesidad que hay de que esta Revista rebase lo más posible el círculo obrero y libertario" (194). Proclaman el carácter no clasista del anarquismo y justifican sus reservas frente a ciertos intelectuales -hecho que reconocen abiertamente- por el oportunismo manifiesto de estos últimos, que son los que han propiciado la ruptura, pasando a instalarse cómodamente en la sociedad burguesa.

Precisamente, refiriéndose a la falta de

apoyo que encuentran para salir adelante -aun que resarcidos por el hecho de que el Ayuntamiento de Madrid haya decidido adquirir la colección completa de la revista- escriben:

"Ello nos compensa, en parte del disgusto que nos producen las dificultades que al desarrollo de nuestras publicaciones se oponen en otras esferas y ... que no hayamos podido suplir con elementos españoles las firmas de Pompeyo Giner, Francisco Giner de los Ríos (...), Pedro Dorado y Rafael Urbano. Es tanta la cobardía de nuestros intelectuales que no hemos podido encontrar sustituto al crítico literario que teníamos en Madrid, Augusto de Moncada, ausente de España" (195).

La Revista Blanca, "la más universal que se publica en el mundo por los temas que trata y las firmas que los discuten", cuenta con corresponsales literarios, artísticos y científicos en Viena, Roma, Berlín, Madrid, París, Londres, Buenos Aires... y, ocasionalmente, les envían crónicas desde Bulgaria o Rumania, manteniendo correspondencia e intercambios con cantidad de revistas y periódicos tanto extranjeros como españoles. Por ejemplo, en el apartado "Papel recibido", de un número cualquiera encontramos los siguientes: Hispania (publicado, en castellano, Nueva York); Bezvlastie, periódico anarco-comunista (órgano de los anarquistas rusos en Argentina, publicado en ruso); El Despertar Marítimo, de Vigo; L'En-dehors, de Orleans (Francia); La liberigo, revista mensual, órgano de los anarquistas japoneses (Tokio); La

Batalla Popular, órgano de los estudiantes libertarios chinos, haciéndose eco asimismo de folletos como el de M. Nettleau, "Fernando Pelloumer y el sindicalismo", o el de L. Galeani, "Contro la Guerra, contro la Pace, per la Rivoluzione Sociale" (196).

Sin embargo, sus relaciones con ciertos órganos de difusión fueron algo conflictivas. Siendo que otras publicaciones -Vértice por ejemplo- corrieron peor suerte, no es extraño que se mostraran indignadas por lo que consideraban un trato discriminatorio y atribuyeran el visto bueno de los censores a La Revista Blanca a algo más que a sus propios méritos. Sin embargo, esta última considera que la mayoría de las críticas -por supuesto infundadas- proceden de personas molestas únicamente porque no publican sus escritos y pretenden hacerles competencia desleal, valiéndose de artimañas y golpes bajos. Su respuesta a quienes les niegan el pan y la sal, es ésta:

"... nos tiene sin cuidado que se publiquen, dos, cuatro o cien revistas más o menos eclécticas y avanzadas (...). Pero lo que no debemos ni podemos tolerar (...) es que para propagar las nuevas publicaciones se desacredite a las que ya se publican...

Repetimos que no nos importa que se echen a la calle más Revistas, pero sí diremos que si en España se hubiese publicado una que se llamase neta y francamente anarquista y fuese, además, moral y seriamente libertaria, LA REVISTA BLANCA no hubiese tenido segunda época.

Y no la hubiese tenido porque, los que la fundamos, no somos intelectuales, o sea: ninguna herramienta nos produce titerera.

(...)

Por esto no tenemos necesidad de hacer chanchullos (...) ni de engañar a los que sienten afán por saber. En fin, no tenemos necesidad de ser intelectuales sin reunir condiciones para ello" (197).

Las críticas les duelen por partir de quienes dicen estar en el mismo barco y, paradójicamente, les acusan de hacer un negocio "fabuloso" tanto con la revista como con los libros que editan: afirmación carente de cualquier base real y con la que no hacen más que repetir la historia sucedida en la primera época, aunque entonces el infundio salió de los periódicos de extrema derecha y algunos, llamados amigos, acabaron creyéndolo. Ahora, los motivos son los mismos pero no quienes están detrás. ¿Razones?:

"La principal y casi la única, es la de que nos hacemos ricos. La iniciativa de esta grandísima acusación partió de gente que, habiendo intentado, varias veces, publicar periódicos, revistas y libros, no lo ha conseguido, y, como nosotros lo hemos logrado, no obstante serles inferiores en talento y en ilustración, de ahí la enemiga que por nosotros sienten. A los dichos secundan algunos que tuvieron la desgracia de enviarnos novelas o artículos que no hemos publicado por falta de espacio o porque las cuartillas no fueron de nuestro agrado" (198).

Ellos mismos, explican las causas que,

en su opinión, han permitido a La Revista Blanca seguir publicándose, sin renunciar ni un ápice a sus propósitos y sin exigencias de ningún tipo:

"Ha habido en España un cambio de procedimientos políticos sin que nosotros hayamos mentido ni ocultado nuestras ideas.

A raíz del cambio político de que hablamos, muchos ánimos se achicaron bajando la venta como consecuencia de dicho achicamiento de aquellos periódicos cuya posesión podía suponerse peligrosa.

LA REVISTA BLANCA no ha visto reducida su tirada.

¿Qué significa lo expresado?. Que ni la cultura se asusta de las ideas anarquistas cuando se exponen razonadamente, ni nosotros de la censura, ni la gente que sustenta un ideal a conciencia se asusta de nada" (199).

Y celebrado el primer aniversario de la revista, consideran que el éxito se debe tanto a su amenidad como al hecho de defender un ideal -el libertario- que se estaba desviando de su auténtico camino, "saliendo al encuentro de ese sindicalismo equívoco que asomaba en algunas propagandas, congresos y conferencias", pero sobre todo, gracias a la ayuda prestada por "la mayoría obrera intelectualizada" que ha contribuido a extender su lectura.

Como se habrá podido advertir, en esta ocasión la principal fuente de que disponemos para averiguar el grado de implantación alcanzado por La Revista Blanca en esta segunda época nos la proporciona ella misma, cuyos edito-

res son conscientes del handicap que supone no contar entre sus colaboradores con las grandes figuras que les apoyaron en su primera etapa. Dicha inquietud es palpable por la cantidad de veces que aluden a ello, lamentando la desaparición en el ámbito internacional de gente como L. Tolstoi, P. Kropotkin, E. Reclús, E. Zola u O. Mirbeau y, entre los españoles, las de F. Pi y Margall, F. Giner de los Ríos, F. Támara o A. Lorenzo, a quienes recuerdan en el número con el que hacen su presentación, dudando de sus posibilidades de éxito.

"Sin tanta inteligencia y sabiduría como se apagó para las letras que descubren nuevos mundos morales ¿será posible que el octavo tomo de La Revista Blanca y los que le puedan seguir no desmerezca de los siete que lleva publicados?. Mucho tememos que no lo sea (...).

¡Sabían tanto los que fueron! ¡Amaban tanto además!

Pero optimistas y esperanzados siempre, después de medir y de reconocer la pequeñez de los que han quedado ante la grandeza de los que se fueron (...) abrimos nuestra alma a la esperanza y creemos que los grandes huecos que dejaron los muertos, se llenerán, ya que no con aquel talento y aquella ilustración, con esta voluntad y esta modestia que son también un saber y una virtud" (200).

¿Intelectuales y vanguardias en el anarcosindicalismo?. No, gracias.

La reaparición de La Revista Blanca no puede desligarse del componente sindical con

que ahora juega el anarquismo, es decir, los medios de que va a valerse esta ideología para conseguir sus propósitos liberadores pasan en estos momentos por dos frentes: el cultural -al igual que en la etapa anterior- y el trabajo dentro del sindicato -léase la C.N.T.-. El anarcosindicalismo se ofrece pues como una solución global a los problemas sociales.

"La amplitud del interés cultural de los anarquistas de la época está determinada por la importancia que éstos conceden a la lucha ideológica, a la pugna por lograr la concienciación de las masas, primer paso para obtener su emancipación. Conscientes del retraso cultural en que estaba sumido el país (escogerán como instrumento de lucha la edición de revistas culturales y novelas (...)). Los anarquistas entienden que la labor cultural emancipadora es una finalidad básica de los sindicatos junto a la acción directa encaminada a mejorar las condiciones de trabajo. A esta decisión responden los Ateneos Libertarios, el movimiento cultural popular que intenta impulsar la cultura del pueblo" (201).

Esta será otra de las cuestiones que les hará desconfiar de los intelectuales metidos a sindicalistas y "politizando" una organización con reivindicaciones muy concretas, cuestionando su condición de asalariados: este sí que es un problema de "clases".

"Así como los ideales no pueden ser de clase, porque no se proponen la mejora de una parte de la humanidad, sino de toda, así el sindicalismo ha de ser de clase necesariamente porque persigue la mejora de la clase obrera.

(...)

De ahí que los intelectuales, abogados, médicos o catedráticos que (...) ingresan en las Federaciones obreras y desempeñan cargos en sus comités, son gente intrusa por sus ideas y sus propósitos; perjudican a las mismas Sociedades obreras que dicen defender. Su sitio está en los partidos socialista, ácrata o demócrata, y no en los sindicatos obreros.

(...)

Los intelectuales, llámense anarquistas, socialistas, comunistas o republicanos, dentro de las Sociedades obreras, representan una inmoralidad" (202).

Otra diferencia básica con respecto a la etapa anterior es que el distanciamiento entre el anarquismo español y los intelectuales de la época, se ha convertido en una guerra abierta, al menos por parte de los que escriben en La Revista Blanca. Según Urales, quienes deploran la "traición" de los intelectuales, cometen un error, pues el mismo hecho de convertirse en "traidores" (de venderse) les descalifica como tales. El problema, en su opinión, no está en el pensamiento sino en la actitud -es una cuestión ética- en el uso que se hace del saber. Desde el momento en que uno pone precio a sus conocimientos abandona su independencia y entra en el campo profesional, como el que vive de cualquier otro trabajo. El auténtico intelectual, crea "de una manera inconsciente y desinteresada", asemejándose su actitud a la del artista que también corre el riesgo de prostituirse:

"La condición de vivir de su pluma, esto es, creando ideas, narraciones, hechos fábulas, teorías, es una condición muy semejante a la del músico que siente la imagen y a la del pintor que la ve. El intelectual la concibe y la manifiesta, no en sonidos ni en colores, sino en pensamientos.

Pero tales intelectuales pueden ser divididos en dos clases. Una, los que producen para vivir. Otra, los que producen porque una fuerza interior les obliga a ello, sin tener en cuenta los beneficios que de su obra habrán de sacar y sin proponerse sacar provecho alguno" (203).

Los profesionales de la pluma -como Maeztu que siempre fue un "escritor a sueldo" al igual que otros muchos- se ponen conscientemente al servicio del Poder mientras los intelectuales de verdad, son críticos por definición, jamás piensan en "agradar al poderoso", sino que sufren persecución por sustentar opiniones contrarias al sistema, incluyendo entre ellos a quienes se niegan al sometimiento, aunque no sepan expresar sus ideas de forma adecuada.

"Como no se trata solamente de la concepción y defensa de un ideal de vida superior, sino también de la posesión de aquel ideal superior de vida, hemos de estimar intelectuales aun a los que, sin saber escribir correctamente, ni pensar cual un raciocinio sometido a la lógica de los fenómenos naturales, tienen mentalidad de intelectual, puesto que por ella son perseguidos, como los grandes renovadores de la inteligencia. Una mentalidad que, aunque sea refleja, es también de activa oposición a los Poderes reinantes" (204).

Los artistas que creen estar en la vanguardia, palabra con la que intentan ponerse a salvo de cualquier crítica negativa -cuando lo que denota en realidad es una carencia absoluta de talento o de ideas y un mucho de pedantería- son denostados continuamente. La reproducción de un poema, "Con el sol", debido a Dalí, -cuya pertenencia al género humano ponen en entredicho- no ofrece ninguna duda sobre su opinión acerca del vanguardismo artístico.

"Pero el record de la vanguardia, como si dijéramos del poco sexo y de la mucha sandez, lo ha batido un señor catalán, director, según se maldice, de la Gasetta de les Arts y que firma Salvador Dalí, como podía firmar Cerdo Cagaseco".

El poema en cuestión acaba así:

"Cuando hace sol, hago bonitos castillos
con corchos pintados de rojo.

Con plumas de colores.

Con saliva.

Con los pelos de las orejas de mi familia.

Con el vómito de los felices animalitos.

Con los hermosos marcos de los cuadros
artísticos.

Con los excrementos de los cantantes, de los bailantes, de las cabras, de los aficionados a la grisantema, de las bestias secas" (205).

La línea oficial de la revista está representada también por Federica Montseny, la cual considera que no basta con escribir obras "populistas" para ser un escritor de izquierdas y que la influencia de los intelectuales en el movimiento obrero -en especial su acercamiento al sindicalismo- es producto más bien de una acti-

tud interesada que de un deseo sincero de contribuir a la emancipación de las clases trabajadoras. El arribismo se ha convertido en moneda común entre las nuevas generaciones -que han hecho del intelectualismo un oficio deshonesto- y cuya aproximación al pueblo, salvo contadas excepciones, no tiene nada que ver con una identificación con sus ideales: son la ambición o la necesidad de promocionarse las que les impelen a ello.

"... y donde se encuentra más agudizado este mal de falta de humanidad y universalismo es entre los intelectuales españoles.

(...)

La mayoría de los intelectuales de ahora y particularmente la juventud que escribe en España, no conocen ni conciben ningún ideal.

Han oído hablar de reivindicaciones y de proletariado. Han visto las formidables organizaciones obreras. Les ha parecido comprender que en ellas había falta de plumas y figuras vistosas. Y convencidos de que las sociedades proletarias son un magnífico y pródigo campo que explotar, emprenden con entusiasmo la tarea de hacer novelas en donde hay ídolos rojos y artículos en que se habla de obrerismo" (206).

Ante tanta confusión, prefiere la franqueza de aquellos otros convencidos de pertenecer a una casta superior -viviendo por tanto de espaldas a las preocupaciones sociales- a quienes "revolotean alrededor del sindicalismo", convertidos al obrerismo para ir escalando pues

tos y, una vez lo consiguen, olvidan para siempre sus aspiraciones liberadoras. Por ello finaliza su artículo,

"...rogando -inútilmente claro está- a estos jóvenes, ungidos de amor al proletariado y dispuestos a llevarlo al... Parlamento que ya que quieren hacer novelas sociales y artículos disolventes, no pisen tanto los talones a Octavio Mirbeau, a Emilio Zola (...), ni se vacíen el cerebro para depositarlo en sus obras, convertido en bombas, pistolas, atentados y largas divagaciones filosóficas para acabar sentando la original premisa de que el proletariado es el factor que substituirá a la burguesía" (207).

c) Planteamientos estéticos.

La concepción del arte propugnada por La Revista Blanca en esta segunda época gira sobre dos ejes fundamentales, fácilmente reconocibles puesto que, en esencia, se corresponden con aquéllos sustentados en la anterior: el arte ha de tener una proyección social -es decir, funcionar como arma concienciadora y didáctica- y en cuanto a sus características intrínsecas, la forma deberá ser clara y sencilla -de manera que facilite su comprensión- y en su contenido prevalecerán las cualidades emocionales y expresivas, lejos de cualquier planteamiento intelectualista y, mucho menos, pesimista, rechazando asimismo las desviaciones partidistas.

Su teoría del arte queda expuesta sucintamente al anunciar las intenciones con que han creado la colección de La Novela Ideal, que ofrecen al público

"con el propósito de interesarle, por medio del sentimiento y la emoción en las luchas para instituir una sociedad sin amos ni esclavos, sin gobernantes ni gobernados.

(...)

No queremos novelas rojas, ni modernistas, ni eclécticas.

Queremos novelas que expongan, bella y claramente, episodios de las vidas luchadoras en pos de una sociedad libertaria.

No queremos divagaciones literarias que llenen páginas y nada digan. Quere

mos ideas y sentimientos, mezclados con actos heroicos, que eleven el espíritu y fortalezcan la acción.

No queremos novelas deprimentes ni es calofriantes. Queremos novelas optimistas, que llenen de esperanza el alma; limpias, serenas, fuertes, con alguna maldición y alguna lágrima" (208).

No encontramos un rechazo tajante de la categoría de belleza, pero cuando manejan esta noción, precisan que debe ir unida a otro tipo de valores y, si hubiera que establecer una jerarquía entre las diferentes formas que puede adoptar lo bello -encarnado en el arte, la naturaleza o el ser humano-, este último tipo ocuparía el primer lugar, seguido de la belleza natural y la artística, aunque en realidad haya una continuidad entre ellas, de tal manera que si se rompe el equilibrio, alguna sale perjudicada. Así pues, mantiene el principio de que la belleza del hombre es prioritaria ya que el arte existe gracias a él:

" Ante todo, sobre todo, la belleza del humano ser (...).

Mientras haya hombres habra obras de arte (...).

El hombre es superior a la obra, pues to que la crea. Sinfonía de sonidos, de piedras o de colores, el primero la concibe (...), le da forma, vida y belleza en la maravilla de su ser, y a tal grado llega su superioridad, que casi nunca la totalidad de exteriorización corresponde a la totalidad de la concepción o de la sensación interior" (209).

. Arte/Naturaleza

El artista y su obra deben inspirarse en la naturaleza para potenciar el acercamiento entre Arte y Vida. En algunos momentos se exige que sea una reproducción fiel de los objetos que nos circundan con la intención de que sea expresión al mismo tiempo de la verdad, de modo que la unión Arte/Naturaleza/Verdad vuelve a ser asumida, siendo los sentidos que nos recogen esa percepción del mundo exterior para darle forma.

"Considerado desde este punto de vista, el Arte deberá tender siempre a ser un fiel interpretador de la vida; a impedir que se mutilen o exageren irracionalmente aquellas fuentes de inspiración que deben mantener al hombre en un natural equilibrio entre sus obras y el modelo que para realizarlas haya escogido.

Así, reproduciendo plásticamente la Vida, el arte será el más fiel propagador de la verdad" (210).

Para demostrar la veracidad de sus argumentos, el autor compara las realizaciones del pueblo griego -estéticamente refinado- cuyas obras eran perfectas en su factura y provocaban una sensación de serenidad al ser contempladas, con el arte de los pueblos cristianos, que eliminan la fe en la vida con su insistencia en el dolor y cuyas obras, faltas de luz, despiertan los sentimientos más bajos. En ellas, el artista no recoge lo que sus ojos captan y será necesario esperar hasta el Rena

. Arte/Naturaleza

El artista y su obra deben inspirarse en la naturaleza para potenciar el acercamiento entre Arte y Vida. En algunos momentos se exige que sea una reproducción fiel de los objetos que nos circundan con la intención de que sea expresión al mismo tiempo de la verdad, de modo que la unión Arte/Naturaleza/Verdad vuelve a ser asumida, siendo los sentidos quienes recogen esa percepción del mundo exterior para darle forma.

"Considerado desde este punto de vista, el Arte deberá tender siempre a ser un fiel interpretador de la vida; a impedir que se mutilen o exageren irracionalmente aquellas fuentes de inspiración que deben mantener al hombre en un natural equilibrio entre sus obras y el modelo que para realizarlas haya escogido.

Así, reproduciendo plásticamente la Vida, el arte será el más fiel propagador de la verdad" (210).

Para demostrar la veracidad de sus argumentos, el autor compara las realizaciones del pueblo griego -estéticamente refinado- cuyas obras eran perfectas en su factura y provocaban una sensación de serenidad al ser contempladas, con el arte de los pueblos cristianos, que eliminan la fe en la vida con su insistencia en el dolor y cuyas obras, faltas de luz, despiertan los sentimientos más bajos. En ellas, el artista no recoge lo que sus ojos captan y será necesario esperar hasta el Rena

cimiento, que al retornar a la "naturalidad", reconciliará el arte con la vida.

Según lo expuesto hasta ahora, el arte no existiría sin el hombre ni si la Naturaleza no se ofreciera en toda su amplitud como algo susceptible de experiencia estética -por sí misma- y como materia-sujeto para la creación: es la necesidad de perpetuar la belleza natural lo que impulsa el acto creador, de modo que si la materialización de ese deseo no se corresponde con el modelo que lo inspiró, el objeto es destruido:

"Y el artista, no pudiendo contener en su interior las energías que ha removido la aparición sublime (...) plasma en la blancura de la tela o en la piedra informe las figuras que inundaron de luz a sus ojos insaciables.

(...)

Así diremos que la obra del artista es la concreción del proceso cósmico que antes hemos aludido; ella representa el fin, la culminación de las diversas causas que acabamos de describir: La Naturaleza sirviendo de modelo; el espíritu del artista (...) que recoge los admirables modelos naturales y los materiales donde son interpretados los motivos de inspiración" (211).

Pero un artista que se limite -como hace la mayoría- a conseguir obras de excelente factura técnica, sin más pretensión que alcanzar el aplauso del público, no conseguirá, en opinión de los libertarios, cumplir el objetivo principal que asignan al arte: remover to-

dos los obstáculos que se oponen a la igualdad entre los individuos. Y por más perfecta que sea la obra, si no muestra la injusticia social e incita a los desposeídos a conquistar todas las bellezas que el arte le muestra pero la realidad le niega, jamás será válida desde su punto de vista.

"Nosotros, el arte, hoy, únicamente podemos concebirlo como un medio de enseñanza revolucionaria (...). Queremos decir con esto, que el artista, por más genial que sea, no debe situarse fuera de la ley común (...) y si bien el arte, ahora, es patrimonio de solamente unas cuantas individualidades privilegiadas (...) no es menos cierto que nuestra alimentación la hacemos a base de trigo y no de arte...

(...)

Y nos gustaría ver al artista, abandonando un momento el cincel por la pluma del escritor, defender con energía el derecho del pueblo a semejarse a los dioses que salen artísticamente perfectos de sus manos" (212).

En efecto, están a favor de un arte colectivo y no elitista, que es el que potencian los artistas inmersos en sus problemas estéticos, dejando para otros la penosa tarea de cambiar las estructuras sociales. El creador ha de tener horizontes más amplios que el de materializar sus ideas innovadoras en el ámbito artístico y ello lo conseguiría si decidiera mezclarse con sus semejantes. Para tranquilizar su conciencia, no basta con que se dedique a reproducir con mayor o menor exactitud la Na-



turalaleza, ésta -cuya belleza podemos experimentar más intensamente en contacto directo con ella- también puede presentarse idealizada, mostrando sólo aquello que place a los sentidos.

"Grandes consecuencias sociales se derivarían, sin ninguna duda, de la incorporación de estos obradores de yerta estética a las plebeyas actividades utilitarias, por cuanto el espíritu de justicia saldría ganando con el conocimiento exacto, por el artista, del sentir inquieto de las capas laboriosas descontentas de su suerte; (...).

A nosotros, que queremos la Revolución con todas sus lógicas consecuencias, y, entre éstas, la contribución de cada uno a la producción esencial, poco nos preocupa la obra artística que se limite a ser, sencillamente, fiel fotografía de la naturaleza para adorno de salones" (213).

. "Vanguardismos" versus vanguardia moral

Así pues, siguen apostando por un arte vitalista y por la unidad armónica entre sentimiento y razón, a través de la Naturaleza y éste es el criterio fundamental para valorar una obra positiva o negativamente, junto al hecho de que contenga una dimensión ética. En consecuencia, la auténtica vanguardia no la constituyen los dilettantes -quienes únicamente se preocupan de cuestiones estilísticas- los cuales tienen a gala escribir "frases vacías de toda idea", sino aquellos literatos que están en la vanguardia moral -los primeros en com

prender la necesidad de transformar la sociedad- pero sin ningún afán redentorista:

"Hay ahora, como hubo antaño, como habrá siempre, una vanguardia moral. Una vanguardia que la constituyen los que se ponen espontánea y naturalmente a la cabeza de las ideas, los problemas y las inquietudes del mundo (...).

Sienten en sí mismos la creación de la Naturaleza, continuamente fecunda y siempre poderosa (...). En ellos el arte, la literatura, no son más o son nada menos que los medios estéticos de expresar los anhelos (...) del corazón y del pensamiento.

Esta es la vanguardia moral, la verdadera. Y con ella ¿qué tienen que ver el vanguardismo literario (...) y esta juventud intelectual española de sexo indefinido?" (214).

El permanente afán de originalidad que constatan en los nuevos ismos literarios -caracterizados por su ininteligibilidad- incapaces de llegar a captar el interés de las masas, es producto, en gran medida, del elemento narcisista predominante en la personalidad de los escritores que comienzan. Este hecho es denunciado por el crítico de "El arte literario francés" en uno de sus comentarios, observando que algo ha tenido que ver en ello el individualismo nietzscheano, entendido éste de manera muy peculiar.

"Un individualismo descoyuntado y pervertido, al traerlo al terreno posibilista de la literatura actual. En particular, véase en el narcisismo la mano pecadora de Federico Nietzsche, (...).

Los narcisistas son jóvenes. Los apóstoles del narcisismo se llaman, entre otros, Paul Morand, Jean Cocteau (...).

Porque el narcisismo es el culto de la egolatría, la adoración personal (...).

Enamorados de su belleza, escriben para mirarse en el espejo de sus libros" (215).

Entre las nuevas tendencias artísticas es el futurismo, en opinión de Federica Montseny, el que mejor encarna ese deseo -en principio le gítimo- de ser originales a cualquier precio, porque supone una apertura hacia formas estilísticas superadoras del pasado, que dieron sus frutos en las grandes realizaciones del arte griego y renacentista. Nada que oponer, pues, a la búsqueda de la belleza en lugares distintos a los que caracterizaron la armonía clásica, ya que adoptando fórmulas que rompen con las normas establecidas, se están poniendo las bases para una revolución de mayor envergadura, aunque, "introducir en el arte todas las ideas modernas y disolventes" sólo puede hacerlo "un gran artista". Sin embargo, una vez expuestas las posibilidades del futurismo, descubre que éste,

"... no es más que una salpicadura del anarquismo en sus diferentes manifestaciones, pero sin la responsabilidad moral y el sacrificio generoso que necesita la anarquía.

Alrededor del futurismo se agrupa la intelectualidad joven, incapaz, por esta cobardía moral que lo invade todo, de agruparse alrededor del anarquismo, idealidad plena y completa, aunque pe-

ligrosa.

(...)

La anarquía es un ideal de abnegación y de universalismo (...). El anarquismo requiere un renunciamiento absoluto de todo privilegio (...). El futurismo es una idealidad cómoda, de moda y de costumbres muy siglo veinte" (216).

No menos grave es la enfermedad del "pirandellismo", la cual está causando estragos mayores que el propio dadaísmo: si Pirandello ya resulta incomprensible, "más con algún destello de genio", sus imitadores elevan a categoría estética la vaciedad más absoluta.

¿Y qué decir de la "filoxera d'annunziana", plaga que amenaza con extenderse por nuestro país, después de haber destrozado la literatura italiana?. El crítico se siente tentado de sacar a relucir el militarismo y el elemento fascistoide existentes en d'Annunzio, pero comprende que esto desvirtuaría el análisis objetivo de su obra literaria que -si tiempo ha contuvo algo valioso- actualmente es pura sonoridad, "una bella forma concentrada en el vacío". Su conclusión es la siguiente:

"Su mérito principal o el único, es la forma literaria con que reviste los insulsos maniqués de sus no-ideas. El estilo d'annunziano es realmente deslumbrador, todo fosforescencias, oropeles, fuegos de artificio (...). ¡Escribir, escribir y no decir nada! Esto es ciertamente el colmo del arte por el arte. ¡Pero es un arte de charlatanes!" (217).

Si sus críticas van dirigidas a diagnosticar estas "enfermedades" literarias -narcisismo, futurismo, pirandellismo, etc.- es porque permanecen fieles a sus postulados iniciales: de cualquier obra de arte ha de desprenderse un "mensaje" social que, a su vez, apunta hacia la futura sociedad anarquista, es decir, rechazar el estado de cosas existente, contemplando la posibilidad de un porvenir distinto y mejor. Entonces, no es tanto el estilo lo que les importa -aunque de nuevo se inclinan hacia el realismo- como el que detrás de una determinada poética exista o no un "ideal".

. Arte popular, no proletario

Encontramos reivindicado igualmente, otro principio básico de la estética anarquista y de La Revista Blanca en su primera etapa: el arte debe ser popular y una de las condiciones indispensables para ello, es que abandone su encierro en palacios y museos para reintegrarse al entorno. La querencia que sienten los artistas por esos lugares "sagrados", revela su falta de libertad, así como, la necesidad de que sean los críticos y especialistas quienes celebren su talento, es una muestra de servilismo. Si fueran realmente independientes, destruirían casi todas las obras que cuelgan mudas de las paredes, saldrían al aire libre e instalarían la estética en la vida cotidiana, dedicándose a realizar creaciones más urgentes:

"¡Ah! si los pintores y los escultores fuesen libres, no tendrían necesidad de encerrarse en los salones. Tendrían que reconstruir nuestras ciudades, demoliendo primeramente esos innobles cubos de piedra donde se han amontonado los seres humanos en una horrorosa promiscuidad (...). Quemarían todas esas barracas de los misérrimos tiempos en un inmenso y delicioso fuego, y me imagino que, en el museo de las obras que se conservan, no dejarían gran cosa de las pretendidas obras de arte de nuestros días" (218).

La sociedad de clases es la principal responsable de la división en el seno del propio arte y con su abolición no sólo desaparecerá la distinción entre arte popular y arte elitista -pasando este último a constituir la totalidad del mismo- sino que cualquier actividad podrá considerarse artística. Mientras tanto, habrá que contentarse con afirmar la existencia de dicha condición en ciertas manifestaciones creativas espontáneas que -no debiendo nada a las instituciones o a los burócratas de turno- son producto de una auténtica libertad, al contrario de lo que sucede con el artista profesional, el cual ha de responder a exigencias y presiones de todo tipo, especialmente económicas:

"En nuestros tiempos de celosos monopolios (...) en ocasiones de entusiasmo público, se ven obras realmente bellas nacer de un movimiento de arranque popular (...). Tal concierto improvisado, tal escena de teatro representada en un arranque de fraternidad, deja recuerdos

imborrables, (...).

En nuestra sociedad, estando dividida en clases enemigas, el arte ha llegado a ser necesariamente falso, puesto que participa de los intereses hostiles (...). Por otra parte, el dinero que los artistas han de procurarse ante todo, vicia lo que queda de arte en los unos y en los otros; en sus obras, la sinceridad y la naturalidad debe ceder el sitio a la habilidad..." (219).

Apuntando en esa misma dirección, es saludada con entusiasmo la iniciativa de un grupo de artistas que bajo el lema "sin jefes, ni subjefes, sin crítica oficial ni oficiosa, por el arte libre", ha decidido prescindir del museo y montar una exposición en los bulevares parisinos, donde sus obras pueden cumplir una función social -inquietar o estremecer al espectador- situándose junto al pueblo. Sin embargo, la muestra en sí misma, resulta decepcionante, porque el articulista sólo ha visto "colores vivos, suaves tonalidades, puestas de sol melancólicas" y, sobre todo, "mujeres en mil poses diferentes". Todo ello muy bello, pero no han pintado la realidad -tal vez porque no la quieren ver- la miseria y la injusticia que palpitan en la calle: vagabundos, obreros perseguidos por la policía, mujeres durmiendo bajo los soportales... no aparecen por ninguna parte:

"No saben nada, no han visto nada de la vida que hormiguea y bulle (...) en la que la sociedad descarga su ira y su odio de una manera implacable y vengativa.

Tenéis que reconocerlo, artistas, (...)

el carácter del siglo, su tragedia será, por mucho que se oculte y se soslaye, la lucha social que hay entablada cara a cara, hace cinco lustros, entre el capital y el trabajo (...).

Fuera de esto, o al lado de esto, todo lo que se haga tendrá un valor limitado, estrecho o mezquino" (220).

No obstante, puesto que desean un arte único aunque por supuesto "expresen las aspiraciones de la clase obrera", están en contra de la creación de una literatura proletaria, para oponerla a la literatura burguesa. Si entienden el anarquismo como un ideal que está más allá de la lucha de clases, es lógico que su concepción de arte pretenda incluir todas las producciones, pues ello significaría que se han suprimido las diferencias entre los hombres. El handicap con el que parten los escritores obreros para participar en dicha tarea, es su escasa preparación intelectual, lo cual hace que la expresión de sus ideas -la forma en la obra- deje mucho que desear; sin embargo, el fondo, que junto con aquélla constituye una unidad, está al alcance de todos:

"La literatura de origen proletario carece, forzosamente, de forma, de belleza, de estilo.

(...)

Por antítesis, la literatura proletaria vino sin duda a levantarse frente a la burguesa; (...). Como revulsivo, como réplica, como venganza, no está mal (...). Pero no deseo el nacimiento de una literatura proletaria, preten-

diendo la anulación de la literatura restante (...). Por el contrario, quisiera la supresión de esa doble clasificación de la literatura, que diese lugar al nacimiento de una literatura única, que supiera levantar el vuelo por encima de esas rivalidades (...) que buscan una bifurcación estéril". (221).

. A vueltas con el realismo y la cuestión social.

Si bien todos los colaboradores de La Revista Blanca coinciden en afirmar la función social del arte, las opiniones respecto a las posibilidades del realismo para asumir dicha función, no son unánimes. En general, advierten un "decaimiento espiritual" en la época, achacable, más que nada, al hecho de que el arte ha dejado de ser una fuerza revolucionaria tal como lo fue en otros tiempos, y la causa principal de ello es la "derrota total de la literatura".

Los novelistas actuales, parecen más bien "gacetilleros", empeñados en narrar trivialidades, cuando tendrían que comportarse como "videntes": no limitarse a describir lo que sucede sino indicar cómo debería ser, misión que no cumplen ni el realismo ni el utopismo. "La realidad se vive, no es menester leerla; la utopía, como tal, es quimérica y sobre quimeras no se puede ni se debe fundamentar nada". Existe una zona intermedia que la novela debe iluminar, "ha de ser futurista", pero de un "futurismo al alcance de la mano" (222).

Es una interpretación un tanto rudimentaria del futurismo lo que nos ofrece el articulista, según el cual, ese mundo futuro al que necesariamente debe apuntar la novela, tendrá que dejar la puerta abierta a la esperanza, comprometiéndose el autor a reflejar la cuestión social -suponerle neutral es completamente estúpido- pues no hablar de ésta implica cobardía o mediocridad. Siguen fieles, pues, a sus postulados de un arte socialmente útil:

"El novelista no olvidará al hacer sus creaciones, que hay una parte de la humanidad oprimida y avasallada (...), no ocultará que (...) gran parte del género humano come poco y mal, no callará que hay códigos absurdos que sojuzgan las conciencias (...).

Si, de la cuestión social ha de hablar el novelista, asunto pródigo, filón inagotable, ahí es donde está el arte escondido porque es donde convergen en negro turbión todas las pasiones del hombre" (223).

El valor revolucionario de un artista reside precisamente en el aliento liberador que la lectura de su obra producirá, y esto no significa en absoluto restringir el campo de su inspiración, sino abrirlo al máximo.

Sin embargo, la negación del realismo como poética susceptible de realizar una labor crítica respecto a la sociedad existente, es contestada por otro colaborador de la revista, para el que es imprescindible -si queremos que la novela "llegue a nosotros como un soplo de

vida y de rebelión"- que sea realista. La emoción suscitada por las obras de Zola -frente al intelectualismo de un Anatole France- constituye una prueba más que suficiente de los valores del realismo.

"¿Hay algo más hermoso que la obra de Zola? Zola es brutal en su realismo, pero sus obras (...) producen siempre un tumulto de sensaciones, de sentimientos que nos conducen siempre a la protesta, a la indignación (...).

Anatole France, cerebral, forjador inteligente, más filósofo que Zola (...), será borrado en la posteridad más pronto que el autor de Trabajo. Y es que Zola es más realista que France" (224).

Por otra parte, considera que el rechazo de la novela utópica, sin más, es excesivo, pues obras "utopistas" -como las de Julio Verne- en un día no muy lejano se convertirán en realistas; aunque lo más importante, en su opinión, no es utilizar una u otra denominación, sino observar lo que hay en el fondo de cualquier arte: escultura, pintura y música también han de reflejar la vida y las aspiraciones de la humanidad, de modo que los criterios de contenido prevalecen, una vez más, sobre los formales:

"La forma huele a aristocracia, a burguesía, a gente mal educada que todos los vicios cubre con ella. Hay que buscar el fondo de toda obra, el corazón de cada obra. Es ahí donde palpita la vida, donde surgen las rebeliones. Si no existe esto, no existe nada.

¿Cómo ha de ser la novela?. Ya lo he dicho. Debe ser de todas las formas, de

todas las maneras. Sólo hemos de procurar que no olvide la cruel realidad y que no pierda de vista el porvenir...". (225).

Refiriéndose precisamente a los dos escritores mencionados más arriba, Federica Montseny insiste en las diferencias entre ambos -decantándose por Zola- pese a reconocer la superioridad literaria de France. Este último fue un escritor de "élite", profundo, pero inaccesible a los humildes por ser demasiado intelectual, demasiado frío, mientras Zola supo captar el interés de las masas porque -aún siendo un escritor menor- "sabía cautivar, apasionar (...) el alma pródiga y tremenda de las multitudes". Y se plantea la cuestión en los siguientes términos: ¿qué tiene más valor?, es decir, ¿qué es más útil para la vida y decisivo para el porvenir? ¿hacer pensar a los pensadores o hacer rebelarse a los esclavos?.

Aun ciñéndose a esta pregunta -y dando la razón a la sabiduría popular- no queda claro el fracaso de France entre la gente, pues éste también defendió -por ejemplo, en el caso Dreyfus- la causa de la justicia. En el país vecino el divorcio entre la élite y el pueblo es siempre accidental y, en lo que atañe a France, se produce más bien por su carencia de "ideas determinadas de reivindicación y de dignificación general", razón por la cual no ayuda a las multitudes,

"ni a sacudir el yugo de lo pretérito ni

a preparar lo futuro, por cuanto él, para el mañana, no tiene ningún proyecto ni ningún ideal. Y en este presente que se necesita aprovechar, los esclavos no tienen tiempo para pensar profunda y de puradamente, sino para rebelarse. Qué-danle a Anatole sólo los sabios, los intelectuales o los desocupados con espiritualidad" (226).

Y en la presentación de ese proyecto para el porvenir, el pesimismo también queda descartado, dudando, por tanto, de las cualidades de una obra ensimismada en ahondar la herida del sufrimiento. Llevado hasta sus últimas consecuencias, el realismo de Zola se transforma en nihilismo, al no contener una propuesta positiva que convierta el retrato del dolor humano en un triunfo de la Vida sobre la Muerte. Dicho pesimismo es consecuencia, entre otras cosas, del afán de originalidad que ha invadido a la gente nueva, y las obras literarias que no dan ese paso, consistente en impulsar la renovación de la humanidad con ideas liberadoras, son estériles: se quedan en la mera denuncia, pues la literatura no puede estar llena de "sombras, llagas y tragedias" que son "rémora del cristianismo" si no apostar por un futuro mejor.

"El realismo de Zola y el desmenuzamiento prodigioso y admirable de los grandes literatos rusos, que recogían la vida, cruel, helada y espinosa como ahora es, causó estragos en la literatura. Digo estragos porque, llevados los que tras ellos vinieron, del acostumbrado afán de originalidad, superaron exageradamente las tendencias y donde había vida cruda

pusieron ya desolación.

Y esto no ha de ser, (...) y precisa que se revise la literatura; que en ella triunfen las tendencias vitales (...) que se imponga la elevada moral de la Naturaleza sobre las monstruosidades sociales y humanas, que en ella haya un valor informativo (...) una gran confianza en el mañana.

Porque la literatura es un factor, y de los más importantes, que intervienen en la liberación y regeneración universales" (227).

Si nos centramos en el ámbito literario español, puede decirse que el teatro social dejó de existir con la muerte de Dicenta y Galdós y, sin embargo, todo el mundo -público y crítico- está empeñado en descubrir la "cuestión social" en cuantas obras teatrales aparecen sobre los escenarios. Esta obsesión -común a todos los países- no responde más que al deseo de hacer pasar por buenas, obras que realmente no lo son, pues no basta para ser consideradas como tales con describir situaciones injustas, sino sacar a la luz las causas que las producen: lo demás, es mera palabrería.

Eso no significa que España carezca de literatos valiosos, o haya quedado atrás en la evolución del pensamiento. La literatura española ofrece buenas muestras -tanto entre los novelistas como entre los dramaturgos- "de tendencia izquierdista". Desde tal perspectiva -única que merece interés para el autor encargado de la sección "La literatura española"- cabría diferenciar

dos vertientes: la analítica y la impresionista, representada la primera por Galdós y Baroja y la segunda por Dicenta -literatos todos ellos que permanecen vigentes- y, con un valor similar pero sin haber creado escuela, Blasco Ibáñez y Benavente. Las dos tendencias mencionadas, poseen una misma afinidad ideológica, pero les diferencia la psicología de sus autores que -pese a no ser explicitada en la obra- es la que les confiere un carácter singular.

"En resumen y personificando en Galdós, Pío Baroja y Dicenta los susodichos nervios iniciales de la literatura española, Galdós y Pío Baroja son más profundos, más fuertes literariamente, pero en cambio, Dicenta es más entusiasta y más humano.

(...)

Por otra parte, si bien existen algunos novelistas y dramaturgos que dan un sabor rebelde a sus obras, no hacen más que continuar las tendencias de los que he citado y que creo bastan para convencernos de que España merecería mejores atenciones de las que obtiene, ya que en ella penetraron con gran profusión, las ideas modernas, que chocan con una serie de factores retrógrados ajenos a la educación moral del intelecto humano" (228).

Otros autores, partiendo del reconocimiento de la decadencia general del teatro -los escritores noveles no tienen nada que ofrecer- admiten que puede influir en ello la competencia del cine -arte que irrumpe con fuerza- o la del teatro ligero, pero las razones de fondo estriban en que ya no es un arte que exprese las pasiones comunes

a la humanidad: el amor, los celos y el espíritu de justicia. Todos los hombres pueden verse reflejados en el Juan José de Dicenta, el Hamlet de Shakespeare, o el personaje principal de Un enemigo del pueblo de Ibsen. "Estas obras no morirán nunca; serán más jóvenes cuantos más días les pasen". Sin embargo, el humorismo de Arniches o el teatro costumbrista de un Muñoz Seca o de los Alvarez Quintero es "fugaz, anodino, sin brizna".

La crisis del panorama teatral español es un síntoma de la que vive la sociedad capitalista, la cual únicamente busca el divertimento y obliga al artista a producir obras mediocres.

"Con las costumbres y sus modismos, se ríe; con las pasiones y sus consecuencias, se piensa. El teatro que hace pensar avergüenza al que lleva aviesa vereda y le inspira deseos de enmienda; al pueblo le hace pensar en la justicia y que haga porque sea igual para todos.

(...)

La crisis actual del teatro es la decadencia de la sociedad burguesa que (...) ha sometido de tal manera con su yugo férreo a los hombres, que no hay uno sólo que disponga de la necesaria libertad para reproducir sus sentires artísticos. Y un artista sometido es un artista a medias, medianías, por lo tanto, han de ser sus obras" (229).

. Anarquismo individualista y/o solidario.

La dicotomía entre anarquismo individualista y solidario, zanjada en la primera época

de La Revista Blanca a favor del segundo -con el consiguiente alejamiento de intelectuales y artistas de los planteamientos ácratas- es planteada esta ocasión, desde una óptica distinta.

Para generar un pensamiento auténticamente revolucionario, hay que ir contra corriente -huir de cualquier gregarismo- y eso sólo lo pueden conseguir hombres cuya independencia intelectual esté fuera de toda duda. El siglo XIX, afirma Federica Montseny -frente a Gorki que no cree en la posibilidad de su existencia- fue pródigo en personalidades independientes. Ibsen, sin ir más lejos, era un "individualista solitario" al que hubiera disgustado profundamente la parafernalia montada en torno a su centenario, cuya conmemoración oficial por parte de la gente "bien" es una muestra evidente de su desconocimiento y de que ya no se le teme. Estudiando su figura junto a la de Lenin, resultan totalmente opuestos, porque el primero se pone voluntariamente contra el conjunto -es la negación del mesianismo- mientras el segundo se siente llamado a dirigir a las masas, para él, las individualidades no existen.

El problema es que los hombres independientes constituyen un escollo insalvable, incluso para los fines de una revolución, en la que la multitud actúa muchas veces ciegamente, sin pensar, obedeciendo los dictados del salvador de turno y cuyo triunfo depende, en última instancia, de las cualidades del timonel.

"Cuando el mundo responda a la visión ibseniana, las revoluciones desaparecerán (...).

Un mundo de hombres ibsenianos es una Humanidad compuesta de humanos, (...) un mundo de hombres independientes, de individuos desplazados del conjunto (...) con una vida particular y una idea particular, un mundo de células asociadas entre sí, no un bloque empujado hacia cualquier fin por la fuerza motriz del hombre de cualquier momento. Y un mundo así contemplará las revoluciones con el mismo horror con que hoy empiezan a mirarse las guerras" (230).

Estas personalidades individuales, adoptan posiciones extemporáneas, son hombres desplazados, "flores adelantadas a la primavera del mundo", plantas exóticas que mueren por falta de ambiente. Constituyen lo que Federica Montseny denomina hombre-cumbre, frente al hombre-medio, el cual intenta reducir al anterior a la medida común; pese a la oposición de dichas "almas medias" aquéllos consiguen abrirse paso y dejan un legado a la humanidad que nadie puede negar: ahí están los nombres de Miguel Angel, Cervantes, Beethoven, "solitarios por esencia y excelencia" o los de Cristo, Sócrates, Bruno o Servet, sacrificados, no tanto por su independencia de criterio sino por algo que los mediocres no pueden soportar: por intentar que el mundo se pusiera a su altura con lo que, en definitiva, está aceptando la existencia del genio, en términos que se apresura a aclarar. Estos hombres -en cierto modo sobre humanos- no son superiores al resto, aunque su

condición de adelantados les convierta en incómodos y, por tanto, la incomprensión reine a su alrededor. Todo ello, les hace destacar sobre el conjunto, pero, puntualiza Federica Montseny:

"Al decir sobre el conjunto no indico una desigualdad natural, de la que podría arrancar una base de desigualdades políticas y económicas. Digo sobre el conjunto, porque sobre el conjunto está colocada toda aspiración, toda concepción particular que se adelante a las aspiraciones y a las concepciones generales. No es una desigualdad: es una diferencia, que hasta ahora ha significado la muerte airada del hombre que recibió en la cuna el beso de luz de la predestinación".
(231).

Cuando las ideas del hombre-cumbre cuajan, dan lugar a la aparición de diversos movimientos artísticos y/o sociales, que dejan atrás las conquistas de sus predecesores: el romanticismo fue superado por el realismo y éste, a su vez, debe dejar paso a nuevas ideas, casi siempre mal recibidas por la mayoría. Actualmente, se vive un período transitorio -difícil por su complejidad- que trata de enlazar el conjunto y el individuo, el idealismo romántico y el idealismo ibseniano. Estableciendo una analogía entre la vida y una representación teatral, puede decirse que:

"El período romántico es el período de las multitudes. Actuaba de actor en el teatro humano la abstracción multitud. El simbolismo, inaugurado y culminado en Ibsen, arrojó sobre la escena un personaje nuevo, sugestivo y raro: el Hombre.

(...) Nosotros estamos en el entreacto

de una gran obra (...).

En este entreacto (...) debemos buscar el personaje intermedio, el del momento, el puente salvador entre el conjunto y el individuo (...).

¿Y dónde encontraremos a nuestro personaje? (...).

Basta de metáforas: el tipo transitorio director del momento (...) ha de ser un hombre de multitudes que dirija las multitudes no hacia una meta por él impuesta, sino a la conquista de sí mismas, (...) que les muestre el ideal y les deje la libertad de adaptarlo a sus aspiraciones y necesidades sucesivas" (232).

Al hilo de estas reflexiones, se reproduce la vieja polémica entre nietzscheísmo y tolstoísmo con motivo de la celebración del centenario de Tolstoi. Dichas conmemoraciones -como comentá**ba**mos a propósito de Ibsen- suelen tener un carácter de integración póstuma, pues el peligro latente que representa un pensamiento revolucionario, desaparece al dejar de existir su portavoz y, es entonces cuando las mediocridades de la época corren prestas a ensalzar sus virtudes, "por eso, cuando muere un genio, todos los innumerables enemigos que agrupó son los que mejor entonan los cantos y las alabanzas" y, cuantos más años pasan, aumenta el derroche de adjetivos favorables y, cuanto más indómito fue el personaje, "mayor el estruendo y el comercio alrededor de su nombre".

Algo semejante está sucediendo con Tolstoi -dejando entre paréntesis su obra literaria que Federica Montseny no considera genial pero

sí inteligente- cuya doctrina social es la que ha hecho furor entre los exégetas, descafeinando hasta límites increíbles al fundador del anarquismo cristiano, para sustituir a este revolucionario pacífico por un "Tolstoi amanerado, para uso y usufructo de damas de la Beneficencia y clérigos socialistas".

No les ha bastado con otras reconversiones -travestir a Haendel y Beethoven de músicos de Iglesia, oficializar a Ibsen, aburguesar el romanticismo, etc.- también tenían que tergiversar las ideas renovadoras; por ello, es necesario retomar opiniones más fiables como la de Kropotkin -que por cierto desconfiaba tanto de Tolstoi como de Stirner o Nietzsche- y rescatar cuanto hubo de valioso en estos hombres, cuya influencia fue enriquecedora para el anarquismo, aunque no siempre se correspondiera con resultados positivos. El tolstoísmo, en concreto, hizo bastante daño a las ideas anarquistas, sirviendo como una especie de opio o "adormidera social", pero en la pugna entre anarquismo solidario e individualista, no cabe otorgar a ninguno el papel de vencedor.

"Si Nietzsche y Stirner produjeron una crisis de egolatría, una relajación del sentimiento solidario, una exacerbación del egoísmo individual, Tolstoi produjo una disminución de impulso, un descenso en la energía combativa, y una crisis de la acción militante contra los poderes constituidos y las clases usufructuadoras de la dirección social" (233).

Estos dos polos extremos de la vanguardia social pueden constituir el germen de una nueva moral si se consigue unir la noción de superhombre nietzscheana al ideal de justicia y la de Stirner con el sentimiento de solidaridad, para entrelazarlas con la teoría de la no violencia tolstoiana, "buscando el equilibrio entre la acción social y la acción individual, entre Tolstoy, el nuevo cristiano, y Nietzsche el Anticristo".

. Recapitulación.

A modo de recapitulación podríamos decir que la reflexión en torno al arte de los colaboradores de La Revista Blanca muy rara vez se sitúa en el terreno estrictamente teórico, en el sentido de que apenas elaboran una Filosofía del arte o una Estética sino que suelen moverse en el ámbito estético/crítico, descendiendo inmediatamente hacia los problemas concretos: comentarios de obras literarias, corrientes artísticas o autores determinados.

No obstante, aparece un intento protagonizado por Federica Montseny, tratando de especificar en qué consiste la "estética" identificándola -ya que es indefinible- con la "sensación de belleza", "lo bello es lo que más sensación de belleza da", de modo que dicha sensación es producto del agrado que experimenta el receptor, lo cual le lleva a deducir que "la belleza existe fuera del orden material, o mejor dicho, no moral".

En definitiva, la belleza de las cosas y de las personas no depende de la existencia en ellas de una serie de cualidades objetivas, si no de la percepción humana, que las juzga estéticas o no, poniendo en juego todos sus sentidos. En el desarrollo de su exposición utiliza el término estético/a como un valor adscribible a algo, nunca en el sentido general de teoría y extiende su aplicación a campos más amplios que el de la naturaleza o el hecho artístico, por ejemplo al de la ética, estableciendo un paralelismo entre estética moral y belleza de una idea, así que el anarquismo sería una "idea estética".

En el terreno artístico, la literatura, arte ideo-sensorial, carente de una existencia física que la convierta en estética en virtud de sus cualidades sensibles, es bella y moral, ya que "gracias a ella se cultivan los sentimientos y evolucionan las ideas". En opinión de Federica Montseny, su belleza consiste en mezclar sabiamente elementos tales como justeza de expresión, elegancia del lenguaje, argumento sugestivo -Flaubert sería su representante más genuino-, pero los jóvenes literatos, obsesionados con ser originales a toda costa, producen una literatura artificiosa e incoherente -a la que se han apuntado los sucesivos movimientos de vanguardia- y detrás de la cual no hay ninguna idea generosa, revolucionaria socialmente.

"La originalidad, una originalidad falsa y desequilibrada lo ha invadido todo.

"¡No parecerse a nada de lo creado! ¡Construir una nueva literatura y un nuevo arte!" es el grito de batalla de estos nuevos jóvenes, incapaces de brillar con luz propia (...).

Pero, como dije en otro artículo (...), es mucho más sencillo alistarse a una idealidad, o mejor dicho, excentricidad (...) que el jugarse la vida y la libertad en defensa de aspiraciones humanas" (234).

Los cubistas pintan "cuadros inverosímiles" y el dadaísmo constituye un "retroceso a la nada, al balbuceo de la inteligencia del hombre" y con tantas extravagancias difícilmente podrá construirse un nuevo arte que venga a sustituir al anterior. Por todo ello, ha desaparecido la belleza en el arte y la sensación estética subsecuente, siendo lo más grave que el anarquismo también se haya contaminado por el virus de la originalidad artística. Los ideales ácratas son por fuerza innovadores: "crear una nueva sociedad y una nueva vida", basadas en la más absoluta libertad, pero la novedad en el arte -aún siendo precisa- no es obligatoria ni suficiente, y mucho menos, el fin que deba perseguir el creador; éste, ha de comprender el carácter de medio que desempeña el arte, cuya función es fundamentalmente didáctica.

"La literatura, eficaz auxiliar de todos los ideales, (...) fuente generosa de ideas, cultivación estética y agradable del sentimiento, ha de conservar su alta misión educadora y su amable relacionabilidad espiritual, siendo, como ha sido, como sería sin esta manía innovadora que quiere destrozarla, como será, a pe-

sar de todo, el amparo de las aspiraciones humanas" (235).

Por otra parte, considerar el realismo como la poética más adecuada para denunciar las injusticias sociales así como la apreciación de los valores de contenido por encima de los formales, no significa que postulen un arte dirigista, lo cual implicaría la negación de la individualidad creadora. No se trata, pues, de hacer un arte proletario para oponerlo al burgués o elitista, sino de comprometerse con la realidad social, valiéndose de medios artísticos, con lo que la literatura de "combate" queda desterrada. La utilización del realismo, entendido en un sentido muy amplio, supone, por una parte, una mayor accesibilidad para los lectores -facilitando por tanto su concienciación- y responde, por otra, a criterios de índole moral expresando, con un lenguaje coloquial y crudo, la lucha por una sociedad mejor. En conclusión,

"...se aceptan como modelos positivos una serie de artistas por el sólo hecho de describir la realidad social de una forma que hoy llamaríamos comprometida. No aceptan los anarquistas el concepto de "arte de clase" dado que tienen una visión general y "moral" del arte como bella expresión de la naturaleza armónica o como lucha por la armonía.

(...)

Con ello queda determinada una voluntad de libertad artística acorde con los planeamientos libertarios y el rechazo a una literatura "roja" definida como tal la de la escuela del realismo socialista. Es decir, se entiende el arte como algo vivo

que impulse, por los buenos sentimientos que expone, a la lucha por la sociedad que protagonizan sus héroes: la sociedad libertaria. La unión Naturaleza-Vida-Ideal es total..." (236).

d) Arte y Feminismo. Federica Montseny.

Si bien todo el clan familiar participó en la tarea de sacar adelante La Revista Blanca, existen razones suficientes como para dedicar un apartado a Federica Montseny: es la autora más prolífica de dicha publicación en lo que respecta a artículos de índole literaria y, al mismo tiempo, es en esta etapa cuando da sus primeros pasos -y desgraciadamente los últimos- en el mundo de la creación. De estos años son sus novelas más ambiciosas así como una larga serie de títulos aparecidos en las colecciones de La Novela Ideal, La Novela Libre o la colección Voluntad.

Existe un número considerable de ensayos y libros que se han ocupado de la actividad de Federica Montseny como escritora, pero haciendo hincapié normalmente en sus artículos de tipo político o en su particular visión del feminismo, olvidando, sin embargo, una vertiente que estimamos indispensable para la valoración de su obra en profundidad: nos referimos tanto a su producción literaria como a sus aportaciones en el ámbito de la crítica y de la teoría estética, realizadas fundamentalmente a través de La Revista Blanca, donde también se publicaron fragmentos de sus novelas -que dieron lugar por cierto a una jugosa controversia- de la cual daremos cuenta brevemente.

Así pues, si bien apenas hay testimonios que nos hablen de la importancia que pudo tener La Revista Blanca en cuanto tal, contamos con da

tos suficientes como para corroborar que la aportación de Federica Montseny en el ámbito cultural de la época fue esencial.

J. Joll asegura que entre los anarquistas españoles fue "la única... auténticamente intelectual" (237) mientras que para M. Siguan -tras destacar que La Revista Blanca consiguió publicarse durante más largo tiempo que ninguna otra de sus coetáneas- es Federica Montseny, entre los miembros de su familia, "quien alcanzará mayor relieve dentro del movimiento tanto cultural como político del anarquismo" hasta el punto de relevar en la práctica a su padre en la dirección de la revista y "escribir desde muy joven artículos sobre la emancipación de la mujer, la literatura y su función liberadora, crítica literaria y, a medida que avanza la conflictividad, acerca de la situación política española" (238). Y éste es el juicio que le merece a P. Gabriel:

"Frederica Montseny s'afermà com a escriptora a través quasi exclusivament de "La Revista Blanca", el 1923-30. Hi escriví molt i sempre en aquests anys sobre temes amb connotacions literàries o filosòfiques. (...) Ella omplí les pàgines parlant de feminisme, individualisme, naturisme, idealisme, eclecticisme o de naturalisme. A part d'unes regulars ressenyes bibliogràfiques, en els seus articles comentà sovint l'obra d'escriptors literaris o filòsofs, com és ara Verdaguer, Rusinyol, Pompeo Gener o Ignasi Iglèsies, Nietzsche (...) Brandes o Pi i Margall, Bakunin (...), Vargas Vila, Blasco Ibàñez o Tolstoi. A notar que intentà un Brevísimo ensayo para una antología de escritores españoles de izquier-

da (1930) o que plantejà La mujer, problema del hombre (1926-27).

També entorn de "La Revista Blanca" es produí la publicació en aquests anys de la major parte de les seves novel·les y novel·letes: La Victoria (1925) i El hijo de Clara (1927); Florecimiento, Las Santas... etc., fins a trenta-i-quatre títols de "La Novela Ideal" entre 1925 y 1931.

Aquesta total dedicació literària no devia alterar-se fins a la proclamació de la segona república" (239).

Antes de entrar en el estudio de sus artículos y novelas, habría que mencionar su pasión por la lectura -ampliada después a la escritura y a toda su vida- para hacernos una idea aproximada de cuáles fueron sus principales influencias. De formación autodidacta -aunque realizara algunos estudios y pasara por la Facultad de Filosofía y Letras de Barcelona como "oyente"- su autor preferido era Bakunin, al que siguieron Kropotkin y todos los demás teóricos anarquistas. Federica Montseny reconoce que el ambiente en el que creció propiciaba la lectura -sus padres poseían una nutrida biblioteca- y la reflexión, pero en ningún caso estaba dirigido a convertirla en anarquista:

"Però la meva cultura ha estat molt eclèctica: des dels russos, Dostoievski, Andréiev, Txèkhov, fins als francesos: Victor Hugo, Anatole France, Zola... Un autor que em va influir força va ser Raul Roland. Quant als espanyols, Galdós, de qui ho he llegit gairebé tot, Baroja, etc." (...)

Aquest es un punt una miqueta estrany

i complicat. Per eixemple, ja he dit que els meus pares mai, mai no es van proposar de fer de mi una anarquista. Vaig tenir una llibertat absoluta de lectures; vaig llegir una barbaritat" (240).

. Creación literaria.

Su primera obra, una novelita titulada Horas trágicas (1922), escrita cuando contaba unos diecisiete años, refleja -ingenua pero sinceramente- su temprana preocupación por las cuestiones sociales; en ella "Explicava (...) l'assassinat d'un obrer, conegut per les seves idees, que era mort només perquè li trobaven segelles de cotització sindical a la butxaca" (241). A esta obra seguirán La Victoria (1925), El hijo de Clara (1927), continuación de la anterior -cuyo personaje central es una mujer que se rebela contra una sociedad celosa de perpetuar su sumisión al varón- y La Indomable (1928). La polémica será el denominador común sobre el que giren las opiniones vertidas en torno a estas novelas "feministas" que intentan dar una nueva imagen de las mujeres, dispuestas a cualquier sacrificio con tal de conseguir su emancipación. El anuncio de La Victoria insertado a pie de página en la contraportada de La Revista Blanca, rezaba así:

"Es esta novela de Federica Montseny la de una mujer que defiende su derecho a ser socialmente igual a los hombres con voluntad, talento e independencia; igual en este orden social y en un orden superior futuro. El lector encuentra en esta novela todas las razones morales que una

mujer puede alegar, protestando de la esclavitud que ahora sufre y de la que, al fin, con una heroica victoria sobre sí misma, consigue emanciparse" (242).

La Revista Blanca cuenta con un apartado específico "Libros de mujeres", comentado por Federica Montseny, aunque no es ella la única en ocuparse del feminismo: éste es uno de los temas prioritarios entre sus colaboradores, y objeto de frecuentes discusiones en los medios libertarios de la época. La publicación de obras literarias escritas por mujeres, provoca casi siempre comentarios favorables, llegando incluso a hablar de la "novela feminista" como un género más en el que habría que distinguir entre: aquellas obras procedentes de escritores/as burgueses que "han convertido el feminismo en un sport" -como las de Pardo Bazán-, simple pasatiempo de gente acomodada, y la novela feminista "no adulterada", como La Victoria de F. Montseny que constituye "un símbolo, una bandera" y a las que, en última instancia, se les otorga una función similar a la asignada al arte en su totalidad, pero realizando su tarea libertadora entre las integrantes del sexo femenino, luchando por su dignidad como seres humanos.

"La novela feminista, poco comprendida por escritores y por públicos, está llamada a extenderse y hacer una gran labor. Ella puede levantar el espíritu esclavizado de las menos ignorantes, una dignidad simbólica en las más inteligentes.

La misión de la novela, en general es enseñar, educar, poner de relieve las injusticias existentes en cualquier orden (...). El arte por el arte se convierte en medianía si no llevamos a él los impulsos de la vida, las ansias emergentes de la época. Todo arte debe ser demoledor y humano, rebelde y constructivo. Si no es así ¿para qué lo queremos?" (243).

Dado que sus postulados generales respecto al arte coinciden, en gran medida, con los del resto de colaboradores de la revista, al examinar la aportación de Federica Montseny nos centraremos en aquellos trabajos que, sin dejar de estar relacionados con la Estética, apuntan una vertiente que los demás autores apenas tocan: las relaciones entre arte y feminismo. Pese a las frecuentes afirmaciones de Federica Montseny -negando que haya sido nunca feminista- la verdad es que su producción literaria, bastantes de sus artículos, e incluso la significación que otorga al hecho de que cada vez sean más las mujeres que trabajan en el terreno artístico, desmienten sus palabras, y demuestran que ésta, es una de las cuestiones que más le preocupaba.

Profesa una admiración sin límites por las mujeres "forjadoras de la Historia", anónimas o protagonistas de sucesos conocidos, entre las que destaca -aparte de su propia madre- Luisa Michel, heroína de la Comuna y la española Teresa Claramunt, cuyas biografías se propone escribir algún día, o Cristina de Suecia, "la reina sabia, rebelde y aventurera" que causó no poco revuelo en-

tre sus contemporáneos, impulsada por el deseo de una sociedad mejor y una gran inquietud intelectual, luchando contra la incultura y la opresión dominantes en la época, convencida de que "la ignorancia es la que perpetua la iniquidad".

"Muy pronto se reveló en ella lo que habrá de ser reflejo de toda su vida. A Cristina se debieron las primeras escuelas que hubo en Suecia.

Altiva y casi cruel con los poderosos, decía en plena corte, 'El talento lo es todo. El nacimiento nada. La vida da a todos por igual. La sociedad es la que establece las desigualdades. Si entre el pueblo hay canalla, más la hay entre vosotros' (244).

La cuestión del feminismo aparece en cuantas entrevistas se le han hecho y donde responde invariablemente: "nosotros no somos feministas" "porque es estúpido establecer un compartimento estanco entre hombres y mujeres". La idea -muy extendida por cierto- de que la lucha por la emancipación de la mujer es inseparable de la lucha por la liberación de todos, es la que le hace renegar de los planteamientos feministas:

"Hay mujeres, como hay hombres, que honran a la especie por la excelcitud de su pensamiento, por la nobleza y la dignidad de su carácter. Hay mujeres, como hay hombres, que saben compartir el dolor de los demás (...). Pero al lado de esta calidad excepcional, que honra al sexo y a la humanidad, ¡cuántas mujeres encontraremos tan detestables, tan odiosas como los más odiosos y detestables de los hombres!

(...)

Consideramos que la emancipación de la mujer está íntimamente ligada a la verdadera emancipación del hombre. Por eso nos basta con llamarnos anarquistas". (245).

No obstante, Federica Montseny comprendió desde el primer momento que, para hacerse oír y respetar había que pisar fuerte, por lo cual reivindica con decisión -como si de ella misma se tratara- el comportamiento de su criatura, Clara, defendiéndola de sus acusadores -generalmente hombres y además anarquistas- que la critican por su supuesta incapacidad amatoria o por sus aires de intelectual. La autora se identifica con el personaje -aunque trate de distanciarse- y los problemas que aparecen en la ficción novelesca son los que viven cotidianamente las mujeres de la época; la creación literaria sigue siendo en sus manos -como en las de sus compañeros- un medio para concienciar, en este caso a las mujeres, de las necesarias transformaciones individuales y colectivas, por ello no tiene reparo alguno en participar en la polémica:

"... Resulta verdaderamente curioso que un crítico burgués no tenga nada que oponer a una figura de mujer tan radical como Clara, diciendo de ella que "como abstracción, como idealización de lo que puede ser una mujer moderna (...) no cabe duda de que la protagonista de La Victoria es un soberbio ejemplo" y en cambio haya camaradas que hasta vean en ella la propug-nadora de una existencia inarmónica y no saben si, biológicamente, también anormal" (246).

Federica Montseny se enfrenta al problema

de los sexos, sin renunciar a su condición de mujer ni presentar a Clara como la perfección suma -sus defectos la hacen más humana- pero las críticas que acepta han de provenir de las propias mujeres, pues ningún hombre -ni siquiera el de ideas más avanzadas- es capaz de asumir que el papel de aquéllas no es precisamente el de "descanso del guerrero". El anarquismo supone un avance considerable, pero ahí están Proudhon o Nietzsche "odiadores impenitentes de las mujeres" para constatar sus insuficiencias, a los que vino a unirse, dentro del pensamiento libertario español, Vargas Vila y "el sarampión vargasvilista que le siguió":

"En la parte de las teorías avanzadas que se refiere a la mujer quedan aún muchas reminiscencias del pasado.

(...)

Frente a estos tres nombres, grandes a pesar de su error los dos primeros, pequeño siempre a pesar de sus pocos aciertos y de cuanto digan en su honor, el tercero, se le levantaron infinidad de anarquistas gloriosos, que defendieron y defienden con entusiasmo a la mujer, aunque -justo y necesario es decirlo- antes bien defendían y defienden en ella al "eterno femenino" que no a un ser gemelo en necesidades y en aspiraciones y sin otra diferencia frente a la vida que la del sexo" (247).

Las mujeres como colectivo todavía salen peor paradas en su análisis, ya que Federica Montseny parte de la constatación de un hecho evidente: las españolas -en su inmensa mayoría- son las principales enemigas de su sexo y del pensamiento progresista. Son muchos siglos de educación cas-

trante y edulcorada los que han ido interiorizando, como para lograr borrar sus consecuencias con la celeridad deseada. Precisamente la mujer, "bestia de placer" o máquina incubadora de hijos" -ignorante y semianalfabeta- es la encargada por la sociedad para instruir a las nuevas generaciones; y un ser crecido en la esclavitud sólo puede ejercer una influencia negativa, transmitiendo sus prejuicios y su miedo a cualquier transformación, a cuantos están a su alrededor:

"La mujer, por causas fácilmente explicables, de las que el imperativo sexual es de las principales, es, inconscientemente, el eje del mundo. Su influencia sobre el hombre, desde la infancia hasta la edad madura, resulta considerable (...). Y, como es natural, esclava, ha esclavizado, embrutecida, ha embrutecido; debilitada por leyes y morales, sólo ha pensado en debilitar a su tirano que, mientras con una mano la encadenaba, con la otra cedía a todos sus caprichos y habilidades de gata mimosa" (248).

Por otra parte, reconoce astutamente que con La Victoria ha tendido una trampa a los hombres y éstos han caído en ella: casi ninguno de searía por compañera a una mujer tan conflictiva como la que Federica Montseny ha dibujado, "confieso que esa opinión es la que deseaba que provocase mi obra...".

Abundan los juicios a favor y en contra, siendo mayoría los primeros, lo cual convierte a La Revista Blanca en una tribuna abierta desde la que cualquiera puede expresarse libremente

te. La discusión seguirá con las demás obras de Federica Montseny, siempre centrándose en los problemas que enlazan con las preocupaciones anarquistas más amplias, sin que las críticas desatadas en torno a estas novelas aludan prácticamente a cuestiones formales -cuyos fallos serían permisibles. Otra mujer, que considera la obra original y valiente, defiende sus valores,

"... porque viene a corroborar nuestras tesis (individualista-anarquista) sobre el libre amor y la comprensión mutua.

Es además revolucionaria, pues es a la vez demoledora y constructora. (...) Como todas las producciones noveles, no negaré que tenga sus defectos de forma, pero nosotros no damos valor positivo a la forma; para mí todo el valor de una producción reside en el fondo; la idea que lo ha motivado: he aquí lo esencial, lo que determina mi admiración o mi desprecio. Y el fondo de esta novela es sencillamente magistral (...).

Y, además, la creadora de la obra ¿no habrá puesto en el tipo de protagonista de la misma toda la fuerza de sus convicciones?" (249).

Lo cierto es que Federica Montseny ha obtenido escaso relieve como literata, y siempre que se la cita es aludiendo a su trabajo dentro del movimiento anarquista, a su condición de ministra de la II República, durante unos meses, en plena guerra civil -cargo cuya aceptación fue sonada por diversos motivos- e incluso a sus dotes de oradora, pero nunca se ha analizado su producción literaria, salvo en la vertien

te política. Este olvido nos parece a todas luces injusto, pero es imputable también a la propia Federica, que siempre ha guardado silencio al respecto o le resta importancia cuando se le pregunta acerca de ello y renunció a explotar sus aptitudes literarias cuando la situación del país requería una mayor atención, hacia los problemas que se estaban viviendo. En esa constancia y dedicación por defender sus ideales, hace hincapié C. Alcalde, cuando descubre en ella a "la gran escritora ignorada" cuyo genio literario fue truncado por los acontecimientos:

"Federica Montseny ha sido demasiado responsable en su compromiso con los vencidos y en exceso despreocupada por difundir su propia obra literaria. De no haber existido la guerra civil, la situación crispada de los meses que la precedieron y en interminable exilio, Federica Montseny sería reconocida por los hombres y mujeres que aún no hayan nacido después de su muerte, como, más allá de su poder de conductora de masas, una de las escritoras testimoniales más fecundas de la otra España" (250).

Al repasar la producción anterior a los años de la guerra -a partir de la cual su obra adopta un carácter más combativo si cabe- podemos observar un estilo claro, vehemente y directo -en ocasiones excesivamente poético- pero, en cualquier caso, coherente con sus propósitos de hacer del arte algo vital -enraizado en el contexto del que surge- y accesible a los que más necesitados están de cultura. Nunca abando-

nará la pluma ni su ferviente deseo de que el ideal libertario consiga prender en toda la humanidad:

"A medida en que una penetra en su vida y en su obra, llama cada vez más la atención, (...) la cadencia musical de su voz escrita, que la intensa actividad política en sus mítines y en sus discursos. Sólo una gran escritora, una gran fluidora de la palabra podía pronunciar semejantes vibrantes discursos que movilizaron durante la guerra a las masas. Intentar reducir a Federica Montseny sólo a la activista, a la líder sindical, a la anarquista fanática y a la "faísta" violenta es un craso error que la historia está cometiendo (...). En ninguna entrevista, en escasísimos escritos sobre sí misma, publicados desde 1930 a 1983, se ha detenido nunca a analizar y a reflexionar sobre su propia obra literaria". (251).

. Artículos de índole artístico/feminista.

A continuación, pasaremos al estudio de sus artículos en La Revista Blanca que abordan la relación entre arte y feminismo o bien -en términos que le agradarían más a ella- el problema del arte en relación con la mujer.

Federica Montseny estima mucho más rico el feminismo que trata de afirmarse a través de una actividad no estrictamente política, para adentrarse en un terreno, el artístico, que -como la inmensa mayoría- ha sido feudo inexpugnable del sexo masculino. Es decir, frente a otras propues

tas que llaman a las mujeres a organizarse para luchar contra los privilegios de los hombres -a enfrentarse en definitiva con quienes tradicionalmente han sido causa de su opresión- piensa que la conquista de la libertad por parte de la mujer pasa por la emancipación de la humanidad entera. En el ámbito artístico cada vez es mayor el número de mujeres que consiguen abrirse camino, sin estridencias, pero valerosamente. Y no duda en señalar el triunfo que ello supone para las ideas feministas, oponiendo al feminismo estrecho -de acción política e ideológica- el feminismo de amplios horizontes, que protagonizan las vanguardias literarias y artísticas, formadas por mujeres:

"No seré yo quién afirme que este feminismo cuente con muchas mujeres y que en todas sea avanzado y consciente. Pero él abre al sexo nuestro el camino de las reivindicaciones, no de sexo ni de clase, sino de humanidad e incluye al movimiento femenino en el movimiento general humano.

Señalada victoria para nosotras, las feministas que lo somos por ser mujeres y no convirtiendo al sexo en partido político, es la que nos alcanza mediante el triunfo de Odette Paulbert, una joven pintora francesa de veintiún años, a la que se ha concedido el primer premio de Roma de pintura, suprema consagración en el arte" (252).

El mentís a su no-feminismo nos lo proporcionan las razones que esgrime para destacar la importancia de este hecho: supone una inversión total de los valores tradicionales asignados a

la mujer y ni siquiera se plantea si objetivamente ha sido una decisión acertada, es decir, basada en las cualidades existentes en la obra premiada:

"Odette Paulbert ha conquistado su premio en buena lid, modestamente, con unos cuadros cuyo fondo no me interesa porque lo interesante para mí es ese triunfo femenino, mil veces más honroso que el triunfo en unas elecciones.

El arte, como la literatura expresión del pensamiento y modalidad artística, es uno de los caminos que no estuvieron abiertos para la mujer. El hombre no consideró muy seductora a una fém^aina paletá en ristre y le faltaba poco por considerarse deshonrosa para una mujer una mancha de pintura en su vestido, como una de tinta en dedos que podían estar acribillados a pinchazos o echados a perder por la lejía, pero no podían profanar los utensilios inmanentes, durante mucho tiempo, a la personalidad del hombre". (253).

No es un ánimo revanchista el que inspira su entusiasmo sino la ambición de restablecer el equilibrio, porque a esta mujer y a las que le precedieron -Concepción Arenal, "George Sand", Rosalía de Castro, Luisa Michel...- seguirán otras muchas que contribuirán al advenimiento de una sociedad nueva. Todavía son minoría -vanguardia- pero tarde o temprano su energía se transmitirá al resto, consiguiendo salir de la penumbra "para imponerse como espléndida realidad".

El que Federica Montseny no sugiera en ningún momento que ese tipo de feminismo pueda surgir del propio movimiento anarcosindicalista,

ni de las mujeres pertenecientes a la clase obrera -aun destacando que están mejor preparadas que las de clase media- hace plausible la interpretación de M. Nash para quien "de su postura sobre el mismo parece deducirse que creía que el grado de cultura y educación para llegar a una posición esclarecida sobre el feminismo sólo podría encontrarse entre las mujeres intelectuales" (254).

La crítica literaria también es aprovechada por Federica Montseny para insistir en la necesaria unidad de las mujeres por encima de cuestiones ideológicas pues ninguna opción política -socialista o anarquista- recoge en su totalidad las reivindicaciones feministas, aunque por supuesto reconoce que para ella el anarquismo estaría más cerca de conseguirlo. De ningún modo habría que caer en la "feminocracia" y para evitarlo apela al sentido de responsabilidad de las mujeres concienciadas, en las que el radicalismo social debe ser un componente más en la lucha por sus derechos. Por ello apunta en su comentario:

"No obstante, no consisten los libros de María Lacerda de Moura y de María Cambrils en la sola refutación a las frases de Bombarda y Moebius. La tarea es más extensa y más ardua, más generosa y más resuelta. En realidad, la mejor réplica a quien nos negó toda posibilidad de elevación y a quien declaró a la mujer desprovista de pensamiento, está en la riqueza de concepciones y en la belleza y diversidad de aspectos con que esas dos mujeres dan un mentís a las

afirmaciones masculinas. Y al margen de la réplica, se discuten y se abarcan problemas de orden general humano, magnas cuestiones que interesan por igual a los dos sexos, y en ello se demuestra, si no lo estuviera hasta la saciedad, que el despertar y la liberación de la mujer no significará jamás una inversión de los sexos, ni un simple cambio de hegemonía" (255).

Si bien su anhelo por proclamar la igualdad entre los sexos se refleja en la obra literaria de Federica Montseny y en los artículos consagrados a cuestiones artísticas, donde mejor podemos observar su honda preocupación por el tema es en aquellos otros que tratan la cuestión directamente y, en especial, en la serie denominada "La mujer, problema del hombre", aparecidos igualmente en La Revista Blanca.

Federica Montseny niega -frente algunos que encuentran en la desigualdad entre los sexos una fuente de atracción mutua- que las mujeres se sientan a gusto en su condición actual, aunque "pueden aspirar a la esclavitud la mayoría de las mujeres, educadas para esclavas, y sin más aspiración que una jaula de oro que dore su esclavitud", pero tampoco acepta las tesis que defienden el comunismo amoroso: también en esta cuestión la posibilidad de elección es fundamental, pues el amor tampoco puede reducirse a una mera satisfacción fisiológica:

"Entre las mujeres pseudoanarquistas está à la page un desprejuicio terriblemente burgués: la falta de dignidad y de estima de sí mismas. (...)

En el amor también existe paladar. Ha de existir necesariamente. Para mí, no hay abominación superior a la camaradería amorosa, no hay retroceso ni peor solución al problema del amor que ese "todas para todos, todos para todas". Entre ese todos y todas habrá siempre unos y unas que, siendo agradables para unos o unas, serán desagradables para nosotros. En la mesa, unos manjares que serán deliciosos para unos, a otros les causarán náuseas. Y una comida refrita, averiada, babeada por quién sabe cuantas bocas, levantará nuestro estómago. Así también en el amor" (256).

M. Nash observa (257) una cierta contradicción en los planteamientos de Federica Montseny, al constatar que, por una parte, niega la existencia de un problema específico de la mujer -remitiendo su liberación a la de todos los seres humanos- y por otra, refiriéndose a la creación de una nueva personalidad, establece dos áreas bien delimitadas: el hombre debe dedicarse a desarrollar un nuevo tipo de hombre y la mujer, un nuevo tipo de mujer, denunciando al mismo tiempo la "milenaria intromisión masculina" en la vida de esta última, cuya acción ha de gozar de plena autonomía:

"¿Quiere decir esto exclusión del hombre en nuestra vida y separación de los problemas de ambos sexos?, de ninguna manera. Pero el hombre ha de mantenerse al margen de nuestras discusiones, cuando éstas sólo atañen al problema exclusivamente femenino. Es decir, cuando se trata de determinar las inquietudes, las nuevas modalidades, las nuevas formas de existencia moral y social femeninas". (258).

El amor, que Federica Montseny ve como "afinidad de las almas" pero también como "la forma amable y bella de perpetuarnos", es la clave, en su opinión, para resolver el problema, pero ha de ser un amor basado en la libertad e independencia recíprocas. La idea de amor libre que adquirió carta de naturaleza en los medios libertarios españoles por aquellos años -interesados en el tema porque entendían que era un instrumento básico para el perfeccionamiento humano- dió origen a ciertas tensiones y, en concreto, Federica Montseny no lo ve con buenos ojos:

"Tal como era corriente entre los anarquistas no se elaboró un concepto sistemático sobre la cuestión del amor libre. Abundaban concepciones que abarcaban desde "el amor plural" basada en las ideas de Han Ryner y la "camaradería amorosa" de Armand hasta el amor "heróico y romántico" de un Federico Urales. Federica Montseny rechazaba tanto las modalidades de camaradería amorosa como de amor plural (...). El punto fundamental de su rechazo (...) se centraba en el hecho de que un amor de este tipo constituiría la negación de la individualidad de la persona" (259).

Llega incluso a establecer un cierto paralelismo entre el amor libre y el matrimonio: aun que este último tenga aún mayores inconvenientes, "es la tumba del amor", el primero sigue perpetuando la subordinación de la mujer al hombre, "unión más penosa y más coaccionadora de la libertad femenina porque, al prescindir del beneplácito social, la deja en la debilidad de su

desorientación y del equívoco moral en que ambas morales le colocan, más a merced del varón"(260). La solución que propone está estrechamente unida a su propia concepción del anarquismo -dotada de un fuerte sentido individualista- lo cual le lleva a negar cualquier norma que regule las relaciones amorosas: "en el amor, como en el arte, la moral no puede existir ni existe", por supuesto, el núcleo familiar y el hogar deben desaparecer, pero también aboga por el "amor sin convivencia, amor mantenido perpetuamente en su grato período de primavera, renovado o no, según el gusto de cada uno" (261).

La maternidad, sin embargo, es apoyada por Federica Montseny, hasta el punto de considerar que ninguna mujer puede alcanzar su plenitud si no ha pasado por dicha experiencia y se niega en redondo a la socialización de los hijos, de cuya educación debe hacerse responsable la mujer, prioritariamente:

"A la maternidad habría de considerársela como una de las bellas artes. La madre ha de ser artista, un poeta de la forma y el sentimiento. Y el hijo la culminación artística, la obra legada a la posteridad, concepto verdaderamente augusto de la madre, que la colocaría en un plano sublime" (262).

Sus críticas al feminismo latino -el anglosajón es más avanzado- se fundamentan en que está basado en una idealidad atrasadísima y sus dirigentes son reflejo del reaccionarismo de la clase dominante. En realidad, su combate contra

las feministas de la época, es coherente con los postulados ácratas: el movimiento feminista se propone conseguir la igualdad a través de la actuación política, presiones al gobierno o, al go todavía peor desde el punto de vista anarquista: pretendiendo participar en los órganos de poder sin poner en cuestión las estructuras sociales.

Para las feministas españolas no existe la injusticia social, sólo quieren disfrutar de los privilegios de los varones -carecen pues de idea les y tienen otro defecto aún más grave: la falta de ética. Es un feminismo "cursi" y de vía es trecha, el de este país:

"Y no hay exageración no, en lo que estoy diciendo. No es una manía antifeminista lo que tantas veces me ha hecho tratar es te mismo tema. Por el contrario, es la amargura de la realidad la que pone deses peranza en mi pluma.

¡Gobernar!, he aquí toda la idealidad, toda la ética, todo el valor humano del feminismo, palabra sólo aplicable a las mujeres ricas, porque las pobres nunca han sido ni serán feministas, ni les deja rían serlo.

-Administraremos y gobernaremos mejor-
repiten estas mujeres, que no conciben
la posibilidad de vivir sin gobiernos"
(263).

. Contra Vargas Vila y a favor de la mujer.

Otro frente desde el que Federica Montseny lucha por defender los derechos de la mujer,

se encuentra en la enconada discusión sostenida en torno al escritor colombiano Vargas Vila, que concita todas sus iras por ser el máximo exponente de un machismo recalcitrante y vergonzoso. Esto no tendría excesiva importancia -hombres así hay a montones- si no fuera porque sus ideas han obtenido un eco considerable en los medios libertarios, cuyos simpatizantes han cometido la misma equivocación que otros muchos lectores. En ello abunda Mainer que -tras situar su obra en un terreno más bien ambiguo "oscila entre un cierto romanticismo huguesco, el satanismo modernista y el naturalismo social y confusamente libertario"- pasa a constatar, un tanto asombrado, que Vargas Vila logró un impacto enorme, "quizá el más considerable de los primeros veinte años de este siglo" (264).

Aunque nosotros no consideremos -como hace Mainer- que éste sea el aspecto más relevante de las colaboraciones de Federica Montseny en La Revista Blanca, sí que estimamos oportuno traerlo a colación por cuanto su intento de desenmascarar a Vargas Vila abre un debate en dicha publicación que pone sobre el tapete esta otra vertiente del pensamiento de Federica Montseny en el que se interrelacionan feminismo, literatura y anarquismo.

Cierto que en esta época se registra en La Revista Blanca un rápido abandono de la tolerancia a las "subversiones" modernistas pero precisamente no es en la discusión sobre Vargas

Vila, donde puede observarse con más detalle y, aunque Federica Montseny represente la línea oficial, contará con el apoyo de otras firmas cuya pertinencia a dicha orientación oficialista desconocemos.

Desde luego, ella es la primera en abrir fuego contra Vargas Vila, "hombre que ha hecho daños gravísimos en nuestro campo a causa de su anarquizamiento juvenil", del que le disgustan tanto su actitud con respecto a las mujeres como su actual crítica al anarquismo y trata por tanto de mostrar que sus coqueteos con las ideas libertarias en un momento dado, no fueron más que una pantalla con la que cubrió cuanto ahora sale a la superficie: su falta de talla moral -por no mencionar su escaso atractivo físico- y de ideales, carencias que el talento no puede su plir. Sus epígonos, atacados de "vargasvilismo", enfermedad contagiosa a la que "se ha de combatir sin tregua", acusan los síntomas de diversas maneras: o bien manejando frases despectivas para la mujer o atragantándose con las creaciones vargasvilistas en las que se dedica a "estudiar" a aquélla, pretendiendo hacer pasar por análisis objetivo, lo que no es más que una apreciación muy particular de un hombre despechado por su nu lo éxito entre las mujeres.

"Resumiendo diré que en el caso de Vargas Vila, si bien es distinto y más grave que los de Schopenhauer, Nietzsche, Strindberg, etc., (...) existe la condición des prestigiadora para él y conveniente para nosotras de que su excesiva volubilidad

ideológica y moral elástica no representa la más mínima garantía de autoridad, ya que un hombre que combate hoy todo lo que defendió ayer (...) no posee seriedad ninguna que asegure que en esto, como en lo otro, no cambiará de opinión.

Y gracias al salvador conservadurismo de última hora de Vargas Vila, el "vargavilismo" desarrollado alarmantemente entre nosotros, se curará, (...) quedando como señal -quiero esperarlo- un mayor respeto hacia la mujer..." (265).

Un gran conocedor de la obra de este autor -se ha leído prácticamente las sesenta obras que componen su producción- defiende su primera etapa, "tiene escritos unos diez y ocho volúmenes, antes de su abyecta claudicación, que son piquetas demolidoras contra la actual sociedad", cuya lectura no vacila en recomendar a los anarquistas, pero reconoce la razón que asiste a Federica Montseny al enfrentarse con el resto de sus libros, "cuando la reacción lo compró como a una mercenaria prostituta", momento a partir del cual, empieza su obra desmoralizadora:

"Para Vargas Vila, lo importante es que la mujer no sea adúltera, que permanezca fiel a su amo. (...) Sus tramas son farsa y embuste, y el lector atento pronto se da cuenta que la lógica anda a porrazos. Además, con revestir sus últimas producciones literarias de malthusianismo y sus libros de 'filosofía' de cierto nietzscheísmo y stirnismo, no hace sino reventar de ridículo" (266).

En respuesta al anterior, Federica Montseny -que también atribuye un cierto valor a la obra juvenil de Vargas Vila- no entiende

por qué dicho autor ha de beneficiarse del hecho de haber sido un escritor avanzado en tiempos de los que él mismo reniega, y no se concede esa gracia a otros -como Barrés o Blasco Ibáñez- cuyos casos son muy similares y a quienes, sin embargo, no se ha perdonado su traición:

"No creo que Vargas Vila merezca excepción alguna. Es más, opino que es el que menos se la merece.

(...)

Este sistema de partir en dos la vida de los grandes literatos tendrá, indudablemente, sus inconvenientes, y esta indulgencia nuestra ante las ventas y las apostasías creará cierta irresponsabilidad muy a propósito para llenar de confusiones y desviaciones nuestras ideas, ya bastante desviadas de sus antiguos cauces (...).

Además, dudo que sea posible disociar al hombre de la obra" (267).

No obstante, otro de los participantes en el debate -que cree haber defendido el ideal anarquista con suficiente rigor como para no ser malinterpretado- se niega a aceptar que Vargas Vila sea un escritor mediocre y, menos aún, enemigo de todas las mujeres: lo que hace es intentar prevenir -a los jóvenes en especial- sobre las peligrosas consecuencias de caer en las garras de un tipo determinado de mujer, carente de ideales y, por tanto, negadora del perfeccionamiento humano:

"Vargas Vila combate a esas clases de mujeres, porque en vez de darle calor y vi

da a los que son adalides del Progreso y la Libertad, lo que hacen es mutilarlos y debilitar en sus cerebros toda la luz que pudieran producir y hacer desaparecer de ellos todas las grandes pasiones que podrían agitarlos en pro de los grandes gestos de la vida y de la historia humana.

(...)

Yo no me explico cuál es la causa de que existan compañeras que vean en Vargas Vila un enemigo y otras un sincero amigo de la emancipación de la mujer y a un verdadero adalid de la libertad". (268).

No convencen en absoluto a Federica Montseny los argumentos anteriores y vuelve a la carga, a pesar de que su intención era olvidar el asunto para dejar de hacer publicidad a Vargas Vila que, con tanto salir en los papeles, alcanza un honor inmerecido -como hombre y como literato-. E insiste, refiriéndose a la obra que más polvareda ha levantado:

"Estimo yo, y conmigo bastantes mujeres, que "Ibis" se dirige a la mujer en general, sin hacer distinciones, presentándola como un obstáculo a la libertad y a las iniciativas del hombre y alejándola de toda aspiración noble y de todo ideal elevado.

(...)

Y si "Ibis" se dirige sólo a la mujer vacua (...) mal camino es el seguido, no únicamente por Vargas Vila (...) sino por los que, ingenuos en exceso o enamorados de las frases huecas y ampulosas, defienden contra viento y marea sus creaciones, no comprendiendo el tiempo que pierden en propagar obras que, sean cuales fueran sus méritos literarios, no ha

cen verdadera labor libertadora, estando escritas, además, por quien, a falta de más grandes, expuestas y heroicas hazañas, emprendió la transcendental tarea de modificar la sintaxis" (269).

Y, a tenor de las "guindas" que reproduce de "Ibis" -obra anodina por la técnica, la trama y la estética "tres cosas que informan a toda novela que merezca este nombre"- Vargas Vila se descalifica por sí mismo: "Goza a la mujer, no la ames nunca" o "La mujer, como la Multitud, es hecha para ser cortejada, seducida y abandonada", o esta otra, "La mujer es el escollo de la vida. El labio de una mujer siempre miente". Los libertarios jamás podrían sentirse identificados con estas palabras "de burdel, de chulos rufianescos", ni siquiera interesarse por esos problemas de "honor" ultrajado por el adulterio femenino, ya que su moral está muy por encima de la expuesta por el autor, basada en una fidelidad "que forzosamente ha de ser muy frágil" y resuelven sus diferencias de una manera "sencilla, encantadora, con nuestro ideal de majestad humana, amplio" (270).

A pesar de la evidencia de que, en efecto, sus denuestos responden a criterios puramente sexistas, todavía hay algunos anarquistas que se obstinan en asumir el papel de defensores de Vargas Vila entendiendo que es lógica su generalización: una o dos flores no hacen primavera y la inmensa mayoría de las mujeres no tiene ninguna preocupación social .

Más interesante será conocer la opinión al respecto de otras dos mujeres -libertarias y feministas- que apoyan a Vargas Vila, una de ellas porque "no me encuentro" -dice- "comprendida en ese total de mujeres" a las que se refiere e Ibis se dirige "contra una humanidad enferma" (271); la otra -aún conviniendo en que Vargas Vila no es un anarquista, afirma que

"el carácter de muchísimas de sus producciones lo son. Hugo, Zola, Anatole France, si bien escribieron obras colosales de gran relieve sociológico, tampoco imprimieron un carácter absoluto a su literatura, sin que por ello deje de ser meritorio su concurso revolucionario, tan sólo como defensores de la libertad, mayor aún naturalmente por sus obras sociológicas" (272).

En el análisis de Ibis no entra por desconocerla, pero considera que el resto de su producción refleja una gran pasión por la libertad y la verdad, hasta el punto de resumir el ideal ácrata de arte social. Incluso el carácter innovador de su estilo así como la introducción de neologismos contribuyen a la transformación del arte, "dado que creación e innovación, como manifestación de la evolución del pensamiento, son en el ideal anarquista, el espíritu latente e imperecedero con el tiempo" (273).

Tal vez sean estas últimas apreciaciones, que estiman positivamente las aportaciones literarias de Vargas Vila, por lo que suponen de ruptura con los convencionalismos burgueses -situando la controversia en un ámbito distinto al

de su antifeminismo declarado- las que sirven a Mainer para llegar a la conclusión de que en dicha polémica "se registra un significativo enfrentamiento entre la orientación "oficial" del anarquismo y la apabullante fidelidad de los lectores de base a este pintoresco y leidísimo escritor colombiano" (274), pero lo cierto es que -tal como queda reflejado en La Revista Blanca- las opiniones estaban bastante divididas.

La última intervención de Federica Montseny en el affaire Vargas Vila demuestra un cierto cansancio -llevaban un año largo con el tema- y en ella lamenta no haber podido discutir con el interesado, pero, sobre todo, el predicamento alcanzado por Vargas Vila entre los jóvenes anarquistas, logrando situarse entre sus escritores preferidos junto a los "grandes" del anarquismo o de la literatura. Y esto resultaba de todo punto intolerable para Federica Montseny que no se explica las razones de que una obra "huera y artificiosa" puede obtener el beneplácito de los libertarios:

"¿No nos sube el rubor al rostro al poner en nuestras bibliotecas y en nuestros labios el nombre de ese escritorzuelo, de literatura sonora y vacía como las campanas, plagiarío descarado de Wilde en Salomé, que vende sus escritos y su conciencia al mejor postor (...) junto a los de Bakunine, Kropotkine, Reclús, Mella (...) y tantos otros prestigiosos exponentes del anarquismo que jamás pr^ostituyeron su pluma (...)? En cuanto a invocar, hablando de Vargas Vila, los nombres de France, Hugo, Zola, (...) ino

hay derecho!" (275).

Federica Montseny reconoce desde un principio no haber descubierto la fórmula mágica que podría orientar adecuadamente la actuación del movimiento feminista avanzado, representado por la tendencia izquierdista. Con ser positivo el que la mujer abandone su mutismo, el atraso que viene arrastrando junto con la crisis general de ideales, complican aún más su delicada situación, no obstante, se atreve a esbozar un posible programa de actuación.

"Sin embargo, señalar el mal es mucho más fácil que dar el remedio (...). Podría decir que consiste en no descuidar ni un instante la propaganda ideológica dentro del movimiento femenino (...).

Podría recomendar una estrecha alianza femenina, que dando fuerza al movimiento, le diese a la vez intensidad. Podría aconsejar una tolerancia que facilitase la unión internacional de las mujeres, sean las que fuesen sus ideas, (...). Todo esto y muchas cosas más podría decir.

Pero, ¿de qué serviría, desde el momento que, al no surgir espontáneamente, se demuestra que los espíritus no están en condiciones de aceptarlo?" (276).

Incluso en los artículos no específicamente relacionados con la cuestión feminista, Federica Montseny asume con orgullo el hecho de haber nacido mujer, aceptando la idea de que la intuición es una cualidad prioritariamente femenina. Dicha aceptación no implica juicio de valor alguno, lo único que demuestra es una mayor

complejidad de la personalidad de las mujeres, traducida en una visión más amplia de cuanto les rodea.

"La mujer es esencialmente intuitiva. Siente, mejor que piensa las cosas. El hombre las piensa mejor que las siente. Esta diferencia, que no es en detrimento de uno ni de otro sexo, ha servido a los filósofos imbuidos de la jerarquía del pensamiento (...) para cimentar las bases de la supuesta inferioridad mental de la mujer, sin que se les haya ocurrido la consideración de que un ser que siente y luego piensa, da una nueva riqueza interna a las cosas y a las ideas. Aporta, en aquello sobre que proyecta su condición natural, toda la gama de matices de la Naturaleza misma...". (277).

Otro tópico, con el que hay que acabar de una vez por todas, es el que sugiere que los hombres inteligentes siempre han de unirse a mujeres vulgares, pues aunque esto sea cierto en algunas ocasiones, sucede bien porque las mujeres inteligentes no resisten su compañía o bien es el hombre quien -para que su talento brille a mayor altura- elude, como si de la peste se tratara, la relación con elementos del sexo femenino, que pondrían en evidencia su supuesta superioridad. Y para colmo el "drama" que aparece de inmediato en este tipo de uniones -sufrido por los pobres hombres- es tema literario que disfruta de gran predicamento entre los escritores, proporcionando una visión totalmente escorada del problema que, en manos de las mujeres, tendría una orientación bien dis-

tinta. Pero, en el terreno artístico -como en tantos otros- el hombre sigue llevando la voz cantante.

"Es un hecho usual y absolutamente probado: la mayor parte de los hombres geniales se han unido a mujeres relativamente estúpidas (...). Un hombre genial es un ente un poco aburrido, mal humorado y ridículo, que fuma y divaga y se adora a sí mismo. Una mujer inteligente hu^uye de las genialidades al estilo del profesor Storitzin (...). Algunas veces, el genio busca también, en la estupidez femenina una garantía para su talento (...).

Es verdaderamente lamentable que los hombres consigan acaparar todos los aspectos de la vida, literatura inclusive (...).

Si las mujeres poseyéramos, tantos Andreiev, Dostoyevski y Chejov como los hombres, trataríamos un tema también interesante y muy poco tratado en la literatura: el drama de la mujer inteligente unida al hombre vulgar" (278).

La vulgaridad no es una cuestión de sexo, sino un problema social y si hay alguna persona que pueda poner en entredicho cuantas tonterías se han escrito al respecto, esta es, sin duda, Isadora Duncan -el ideal femenino, artístico y humano de Federica Montseny- cuya figura ocupa un gran número de sus artículos en torno a este tema: hasta su muerte tuvo un matiz estético, de tragedia clásica, del mismo modo que su vida y su arte constituyen la reencarnación del helénismo, "era una griega, escapada de la pluma de Sófocles, del cincel de Fidias, del viejo canto

homérico".

Persiguió infatigablemente la belleza hasta el punto de convertirla casi en una religión y el relato que ella misma nos ha dejado en sus memorias, no hace más que confirmar sus numerosas cualidades: la bailarina excepcional que implantó una nueva concepción en el arte de la danza -rompiendo con todas las normas- también fue capaz de oponer a la moralidad vigente, una moralidad distinta basada en criterios libertarios y naturales, permaneciendo fiel única mente a sí misma. Los anarquistas pueden sentirse satisfechos de que algunos -arrojándola del mundo burgués- la hayan incluido en sus filas y, las mujeres en particular, tendrían que seguir su ejemplo.

"A mí, Ma Vie, de Isadora Duncan, me ha transportado a un mundo superior, de arte puro y moral nueva; la vida de Isadora Duncan es (...) la vida de una mujer que vivió su vida, que amó a quien quiso y cuando quiso (...).

Es, en resumen, y en sí misma, una serena y simple vida, la vida que debería vivir toda mujer moderna, la vida que todo da mujer en el fondo ambiciona.

(...) Pierre Mille ha dicho de Isadora Duncan que era anarquista por temperamento, por visión social, por vida privada y pública, por aspiraciones morales y estéticas. (...) nosotros sólo debemos aceptar con orgullo la entrega singular, vindicar con placer la filiación que nos ofrecen y que ella, Isadora, no hubiera rechazado" (279).

NOTAS.-

- (1) P. KROPOTKIN. "Ciencia social" (Sección ex tranjera). La Revista Blanca, 1ª época, nº 15, 1 febrero 1899, págs. 420-421. Ideas muy semejantes a las de Anselmo Lorenzo que en el nº 3 de esta misma publicación, negaba la existencia de cualquier rasgo utópico en los postulados anarquistas, rebatiendo así los argumentos de sus opositores: "Los satisfechos, los que aspiran a serlo y los que tienen atrofiada la inteligencia por la rutina, califican unánimemente de utopía to do propósito de reorganización racional de la sociedad".
- (2) Antonio MONCLUS. El pensamiento utópico contemporáneo. Ediciones CEAC, Barcelona, 1981, pág. 15.
- (3) Anselmo LORENZO. "Miguel Bakunin". La Revista Blanca, 1ª época, nº 16, 15 febrero 1899, pág. 449. Recoge las palabras de Bakunin pronunciadas en el Congreso de la Liga de la Paz y de la Libertad (Berna, 1868).
- (4) Federico URALES. "Socialismo y cristianismo" (Sociología, Sección española). La Revista Blanca, 1ª época, nº 14, 15 enero 1899, págs. 387-390. Sin embargo, en la introducción a Els anarquistes, educadors del poble (La Revista Blanca (1898-1905), Prólogo de Frederica Montseny, Intr. i selecc. Era 80, Curial, 1977 (La mata de Jonc, 9)),

al analizar sus características fundamenta-
les se insiste en afirmar que uno de los
rasgos más sobresalientes del anarquismo
latino -dentro del cual se inscriben- es la
"impregnación religiosa" junto al componente
"ateo i anticlerical", pero reconociendo
también que el relativismo del que viene
acompañada aquélla les aleja de "qualsevol
tipus d'absolut", de ahí la diversidad y
flexibilidad de su ideario. Págs. 24, 25.

- (5) Federico URALES. La evolución de la filosofía en España. Estudio preliminar de R. Pérez de la Dehesa. Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968, pág. 82. Esta obra fue publicada en sucesivos números de La Revista Blanca, concretamente entre el nº 49 (1 julio 1900) y el nº 100 (15 agosto 1902). El trabajo consta de dos volúmenes: en el primero analiza diversos problemas filosóficos -partiendo de los orígenes de la filosofía- y contempla su evolución y sus repercusiones en España; el segundo está dedicado exclusivamente al siglo XIX. La edición con la que trabajamos recoge sólo la 2ª parte de este volumen, donde se encuentra el capítulo que más nos interesa para aproximarnos al tema: "La filosofía en el arte", págs. 171-210.
- (6) Respecto a este dato, contrastado en la propia revista, hay informaciones erróneas. Díaz del Moral en Historia de las agitacio-

nes campesinas andaluzas. Alianza Universi-
dad, Madrid, 1973, 5ª ed. 1979, afirma que
"empezó a publicarse a mediados de 1896 y
murió en 1906" (pág. 509). Esta última fe-
cha también es incorrecta, puesto que la re-
vista desapareció en 1905. Por su parte, Ma-
rissa Siguan Boher en Literatura popular li-
bertaria (1925-1938), Ed. Península, Barce-
lona, 1981, indica que el primer número co-
rresponde al 1 de junio de 1898, lo cual
tampoco es exacto, e interpreta -equivocada-
mente- que se publica cada dos meses, ya
que escribe "Se anuncia como publicación bi-
mensual (en la segunda época será ya quince-
nal)", pág. 16, sin mencionar que en esta
última etapa hay un momento en que pasa a
ser semanal.

- (7) Libros recibidos. La Revista Blanca, 1ª
época, nº 6, 15 septiembre 1898, pág. 190.
- (8) F. Urales había sido expulsado a Inglate-
rra, tras pasar varios meses en la cárcel
junto con otros destacados anarquistas, en-
tre los que estaban Tárrida del Mármol, An-
selmo Lorenzo, Teresa Claramunt y José Llu-
nas; también fueron detenidos algunos jóve-
nes intelectuales de ideas libertarias co-
mo Pedro Corominas. Todos ellos habían si-
do condenados en el célebre Proceso de
Montjuich, a raíz de la explosión de una
bomba en la calle de Cambios Nuevos de Bar-
celona, al paso de la procesión del Corpus
en 1896. La bibliografía sobre este suceso

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

- (9) La mayoría de ellos, efectivamente, cumplió su promesa, pero lo cierto es que el peso de la revista recayó sobre autores reconocidos como anarquistas militantes y, en especial, el matrimonio Montseny. Ello es fácil de comprobar en lo que se refiere a Federico Urales que hizo uso frecuente de otros seudónimos: los artículos firmados por el doctor Boudin, Charles Money, Un Trimadeur o Angel Cunillera, ocultan en realidad a Juan Montseny. (Véase PEREZ DE LA DEHESA, op.cit., pág. 18 y M. SIGUAN, op.cit., pág. 16). El mismo Urales, recordando los obstáculos que hubo de soslayar para que el proyecto saliera adelante, reconoce que la idea de contar con nombres prestigiosos "en las letras y en la filosofía española", previa autorización de los interesados, fue esencial para que la revista llegara a buen puerto, ya que aunque

- eran escritores de izquierdas, al no estar catalogados como anarquistas, "atenuaron nuestro radicalismo" ("El origen de La Revista Blanca", La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923, pág. 5).
- (10) PEREZ DE LA DEHESA. Op.cit., págs. 10, 11.
- (11) F. URALES. Mi vida (3 tomos). Publicaciones de La Revista Blanca, Barcelona (s.f.). Tomo II, págs. 29, 30. Por otra parte, Urales no tardó en enfrentarse con Lerroux, acusándole de intentar capitalizar los resultados de la campaña.
- (12) A pesar de ello, Azorín fue un lector asiduo de esta publicación y es considerado como uno de los máximos representantes del llamado "anarquismo literario", cuyos intereses coincidieron -durante un breve pero interesante período- con los del pensamiento ácrata. Por otra parte, la polémica Urales-Azorín no había hecho más que empezar, por lo menos en lo que se refiere al primero. La controversia era incluso anterior y brotó a propósito del folleto Charivari (1897) de Martínez Ruiz, al que Urales escribe una carta abierta en El País, invitándole a elegir "entre la revolución y la reacción". PEREZ DE LA DEHESA, op.cit., págs. 15, 16. Cuando reaparezca La Revista Blanca en 1923, los ataques al literato ya consagrado y totalmente integrado, serán

frecuentes.

- (13) Ciencia Social tuvo una vida efímera, apenas alcanzó los ocho números y se publicó en Barcelona con carácter mensual. Estuvo dirigida por Anselmo Lorenzo y contó también con la aportación de intelectuales y escritores tan significados como Pompeyo Gener, Pere Corominas, Jaume Brossa, Dorado Montero o Miguel de Unamuno que, en su mayoría, pasarían a La Revista Blanca. Una vez desaparecida, se creó en Buenos Aires otra publicación de igual nombre, entre cuyos redactores, junto con otros españoles, se encontraba Azorín.
- (14) La Revista Blanca, 1ª época, nº 1, 1 julio 1898, pág. 1.
- (15) Ibid., pág. 2. Concluye este editorial insistiendo en la necesidad de un vehículo adecuado para la transmisión de esas ideas al pueblo, que sirva "de comunicación entre lo que impera y lo que ha de imperar, y que lo haga fielmente, con amor, con cariño, con voluntad. Esta es la misión que se propone LA REVISTA BLANCA".
- (16) DIAZ DEL MORAL. Op.cit., pág. 509.
- (17) Lily LITVAK. Musa Libertaria, arte, literatura y vida cultural del anarquismo español (1880-1913), Antoni Bosch editor, Barcelona, 1981, pág. 268. No puede extrañar que Litvak aluda a su "longevidad",

tratándose de siete años, toda vez que ca si ningún periódico o revista de estas ca racterísticas lograba superar los dos años y, algunos, ni siquiera pasaron del primer número.

- (18) Pere GABRIEL. Escrits Polítics de Frederica Montseny. Centre d'Estudis d'Història Contemporània, Barcelona, 1979, pág. 5. Su opinión contrasta con otras informaciones al explicar ese acercamiento a los intelectuales como una forma de compensar la pérdida de influencia del anarquismo en la clase obrera, que a la larga influirá, según él, en el fracaso de la revista.
- (19) PEREZ DE LA DEHESA. Op.cit., pág. 21.
- (20) "Al público". La Revista Blanca, 1ª época, nº 2, 15 julio 1898, pág. 60.
- (21) "Satisfacciones propias", La Revista Blanca, 1ª época, nº 4, 15 agosto 1898, págs. 99, 100.
- (22) "A La Revista Blanca" (Secc. Tribuna del Obrero), La Revista Blanca, 1ª época, nº 5, 1 septiembre 1898, págs. 154, 155.
- (23) LA REDACCION. "A nuestros colegas", La Revista Blanca, 1ª época, nº 15, 1 febrero 1899, pág. 442.
- (24) L. LITVAK. Op.cit., pág. 267.
- (25) PEREZ DE LA DEHESA. "El acercamiento de la literatura finisecular a la literatura po-

pular", en el colectivo Creación y público en la literatura española. Ed. Castalia, Madrid, 1974, pág. 159.

- (26) Ibid., págs. 156, 157. Escenas de este tipo son descritas en cantidad de estudios sobre el movimiento libertario, haciendo notar la inquietud por instruirse, típica de los proletarios. Díaz del Moral, por ejemplo, nos habla del "sincero interés por la cultura" como palanca de la revolución, existente "entre los obreros conscientes", y de su "noble afán por aprender", incluyendo entre sus lecturas, por supuesto la literatura anarquista, pero también "periódicos burgueses de matiz liberal y novelas y dramas románticos". Díaz del Moral, op.cit., pág. 217.
- (27) Ibid.
- (28) J. ALVAREZ JUNCO. La ideología política del anarquismo español (1868-1910). Siglo XXI editores, Madrid, 1976, págs. 69, 70. El subtítulo de La Revista Blanca era "Sociología, Ciencia y Arte", no se denominaba exclusivamente "Revista de Sociología" como parecen sugerir Alvarez Junco, op.cit., pág. 70 y Litvak, op.cit., pág. 344, aunque ciertamente, esta publicación, al igual que muchas de sus coetáneas, estaban influidas por el auge de la Sociología y sus propias denominaciones resultaban reveladoras en este sentido. Natura,

por ejemplo, "Revista quincenal de ciencia, sociología y arte" o el mismo nombre de Ciencia Social. Muchas obras literarias incluían el término y un grupo anarquista de 1901 se llamaba "La Sociología"...

- (29) L. LITVAK. Op.cit., pág. 203.
- (30) F. URALES. "Ideas Nuevas" (Sección Sociología), La Revista Blanca, 1ª época, nº 4, 15 agosto 1898, págs. 101, 102.
- (31) J. ALVAREZ JUNCO. Op.cit., pág. 76. Por su parte, Tuñón de Lara abunda en el carácter paradójico del "cientifismo" anarquista, cuya literatura pertenece más al terreno de lo "ideológico" que al "científico" y en la que la impronta positivista tiene como contrapartida "una ausencia de rigor en el examen de la realidad". Medio siglo de cultura española (1885-1936). Ed. Tecnos (1970), 3ª ed. Madrid, 1973, pág. 101.
- (32) L. LITVAK. Op.cit., pág. 272.
- (33) Ibid., pág. 203.
- (34) Ibid., pág. 204.
- (35) Emile ZOLA. "Naturalismo". La Revista Blanca, 1ª época, nº 2, 15 julio 1898, pág. 39. Más adelante Unamuno, en un artículo titulado "Notas sobre el determinismo en la novela", criticará el naturalismo literario de Zola, por su pérdida de espontaneidad y la dependencia del determinismo científico. Lo que gana en racionalidad es a expen-

sas de la intuición y la imaginación, básicas ambas en el arte. Escribe al respecto: "El arte debe proceder como la naturaleza, en el orden de ser intuitivamente reflejado en nosotros, no en el orden del conocer discursivamente expuesto. El arte no es ciencia aplicada, aunque la ciencia eleve el arte". La Revista Blanca, 1ª época, nº 10, 15 noviembre 1898, pág. 290.

- (36) Sigue así la línea de los Prerrafaelistas en Inglaterra (W. Morris, J. Ruskin) o Gu yau y Taine en Francia, que establecen una conexión muy clara entre Estética y Etica, y en la cual también se puede incluir al escritor ruso L. Tolstoi. Todos ellos verán sus planteamientos recogidos, con mayor o menor profundidad y extensión, en la propia revista.
- (37) M. de UNAMUNO. "Literatismo", La Revista Blanca, 1ª época, nº 1, 1 julio 1898, págs. 13, 14. La colaboración de este autor con la revista merecería un análisis pormenorizado para observar la evolución de las ideas unamunianas y las posibles contradicciones que se han visto en ellas: acercamiento inicial a las ideas socialistas y rechazo -entre otros- del anarquismo así como su derivación posterior hacia éste y, por último, a posiciones más conservadoras. Este período es especialmente interesante por coincidir con su famosa "crisis" espiritual.

- (38) UNAMUNO. Art. cit., pág. 14. No entraremos aquí en la discusión sobre los valores estéticos que poseen la realidad artística y la natural o en cuál se dan en mayor grado, pero hay que resaltar la importancia que otorgan los libertarios a la belleza natural en sí misma.
- (39) F. URALES. "Algo de arte". La Revista Blanca, 1ª época, nº 8, 15 octubre 1898, págs. 232-234.
- (40) Soledad GUSTAVO. "Influencia del arte en la moral". La Revista Blanca, 1ª época, nº 2, 15 julio 1898, págs. 46, 47.
- (41) F. URALES. "Algo de arte". La Revista Blanca, 1ª época, nº 8, 15 octubre 1898, pág. 232.
- (42) Ibid., pág. 233.
- (43) Soledad GUSTAVO. "Víctor Hugo" (Sección Biografía), La Revista Blanca, 1ª época, nº 17, 1 marzo 1899, pág. 484.
- (44) Ibid., pág. 485.
- (45) Sin firma. "Emilio Zola" (Sección Biografía), La Revista Blanca, 1ª época, nº 9, 1 noviembre 1898, pág. 254.
- (46) Ibid., págs. 257-258. No hace falta recordar aquí las circunstancias del asunto Dreyfus que por aquellos años conmocionó a la sociedad francesa. Zola se erigió en defensor del capitán Dreyfus, injustamente

acusado y su valiente actitud fue celebrada por toda la prensa progresista de la época. La Revista Blanca tampoco pasó por alto este hecho al valorar la figura de Zola. Pero, al margen de esta cuestión, la obra que mayor aceptación tuvo fue Trabajo; pese a que en otras, como Germinal o París, teoriza más profundamente sobre el anarquismo, en ninguna como la primera "expuso más claramente sus fines: llegar a la ciudad anarquista, llegar al comunismo anárquico. Su meta: Libertad, Igualdad, Justicia, Felicidad" (L. Litvak. Op.cit., págs. 388-389).

- (47) Sin firma, "Enrique Ibsen" (Sección Biografía). La Revista Blanca, 1ª época, nº 10, 15 noviembre 1898, págs. 280-283. Aunque ocupe, junto con Zola, uno de los primeros lugares entre los favoritos de La Revista Blanca, considera que entre ambos existe un abismo, "Zola es socialista autoritario, y yo soy anarquista revolucionario" manifestó en una entrevista de Le Petit Journal. En el Estudio preliminar de Pérez de la Dehesa a la obra de Urales ya citada, analiza la influencia de Ibsen en España y estima imprescindible el libro de H. Greguersen, Ibsen and Spain. A Study in Comparative Drama. Cambridge, Mass., 1936. Las primeras referencias a este autor son de Clarín (1889) y rápidamente no sólo se tradujeron sus

- obras (1892) sino que fueron representadas con gran éxito, siendo la más solicitada Un enemigo del pueblo e incluso hubo intentos de hacer un teatro basado en las propuestas ibsenianas (ver Pérez de la Dehesa, op.cit., págs. 41-44).
- (48) J.M. JORDA. "Gerardo Hauptmann" (Sección Biografía). La Revista Blanca, 1ª época, nº 15, 1 febrero 1899, págs. 424-427. Sobre la importancia otorgada por los ácratas españoles al teatro, especialmente del norte de Europa, Ibsen, Björnson, Strindberg, etc., ver L. Litvak, op.cit., cap. VII, págs. 213 y ss.
- (49) J.C. MAINER. "Notas sobre la lectura obrera en España", estudio publicado en el colectivo Teoría y práctica del movimiento obrero en España 1900-1936. F. Torres editor. Valencia, 1977, pág. 191.
- (50) F. URALES. "Algo de arte". La Revista Blanca, 1ª época, nº 8, 15 octubre 1898, págs. 233, 234.
- (51) El texto en principio, iba a ser un artículo con el que Urales pretendía averiguar -en base a sus respuestas- qué autores extranjeros y nacionales habían influido más en la formación filosófica de diversos pensadores españoles. Una sugerencia de A. Hamón, amigo personal y director de L'Humanité Nouvelle le llevó a madurar la idea de convertirlo en libro con el propósito

de narrar en el apartado que dedica a ello "el origen y el desenvolvimiento de la sociología y la orientación artística social que los pensadores individualistas le dan actualmente (...). Tengo empeño -según pensando- en que este capítulo sea el más completo e interesante...". F. URALES. La evolución de la filosofía en España, 2 tomos, Barcelona, Ediciones de La Revista Blanca, 1934, tomo I, pág. 6. De aquellos a quienes envió la encuesta, no contestaron Salmerón ni Clarín.

(52) Ibid., págs. 198, 199.

(53) Ibid., págs. 172, 173.

(54) J.C. MAINER. Op.cit., pág. 198. Este autor lo toma a su vez de la obra de Giner, Literaturas malsanas (1894), que en opinión de G. Sobejano, Nietzsche en España, Ed. Gredos, Madrid, 1967, es un plagio descarado del filósofo alemán. También advierte a este respecto que el juicio de Urales "resulta algo enconado en lo que se refiere a la producción de Giner antes de 1900", pero considera que la virulencia de Urales se justifica por el hecho de conocer otro libro de Giner publicado a finales de 1900, Inducciones, en el que se declara rotundamente individualista, pág. 163.

(55) F. URALES. Op.cit., pág. 201.

(56) Ibid., pág. 210.

- (57) Ibid., pág. 167.
- (58) Ibid., pág. 79.
- (59) Angel CUNILLERA (seud. F. Urales), "¿Qué es el arte?". La Revista Blanca, 1ª época, 15 septiembre 1902, págs. 161-163.
- (60) Estas afirmaciones de Pérez de la Dehesa aparecen en la pág. 57 de su Estudio preliminar a La evolución de la filosofía en España. Sobre las relaciones entre la estética de Guyau y la de Tolstoi, véase T.S. Lindstrom, Tolstoi en France 1886-1910, París, 1952.
- (61) La principal introductora de este novelista en España fue E. Pardo Bazán, que lo dió a conocer con su obra La revolución y la novela en Rusia (1887) y la primera traducción de una novela suya, Ana Karenina, se fecha en 1888. Su máxima popularidad entre nosotros coincide aproximadamente con los años en que se publica La Revista Blanca, en la que Urales le dedicó este artículo que finalizaba así: "Tolstoi como novelista, será de más larga vida que como teólogo, porque como novelista es una personalidad y como místico es una imitación. No reneguemos de él; reneguemos de un ambiente que malpara organismos tan extraordinarios. Huyen de la naturaleza, cuando la vida huye de ellos". F. Urales. "Tolstoi". La Revista Blanca, 1ª época, nº 11, 1 diciembre 1898, pág. 316.

- (62) Ibid., págs. 315, 316. Esta publicación también recogió numerosos fragmentos de la obra más conocida de Tolstoi referida a cuestiones artísticas ¿Qué es el arte? (1898), que será objeto de diversos comentarios, no siempre favorables a su autor y publicada como libro por la editorial Maucci en Barcelona (1902). El texto -fruto de quince años de trabajo- se inscribe claramente en el período de las "preocupaciones reformistas" (1879-1910) que sigue a esa crisis de los tres años anteriores (1876-1879) en la que se había sumido tras el período de las grandes novelas (1852-1876). Para un mejor conocimiento de la última etapa ver "Perspectiva sobre Tolstoi", de Román de la Calle, en L. Tolstoi, Sobre Arte, Cuadernos Teorema, Valencia, 1978, págs. 9-20.
- (63) P. COROMINAS. "Tolstoismo y anarquismo". La Revista Blanca, 1ª época, nº 50, 15 julio 1900, págs. 101-105.
- (64) PEREZ DE LA DEHESA. Estudio preliminar..., pág. 55. Clarín prologó Resurrección, publicada por editorial Maucci en Barcelona, y una de las obras de más éxito en nuestro país.
- (65) Sobre la influencia de Nietzsche en nuestro país, existen numerosos trabajos, entre los cuales podemos citar el texto de Udo Rukser, Nietzsche in der Hispania, Berna,

1962 y el de Gonzalo Sobejano Nietzsche en España, Ed. Gredos, Madrid, 1967, ya mencionado. Muchos estudios sobre la generación del 98 incluyen también apartados relativos al tema.

- (66) F. URALES. Evolución de la filosofía en España, pág. 187.
- (67) Al analizar el "anarquismo literario" nos extenderemos en profundidad sobre la influencia de Nietzsche en estos escritores y su anarquismo sui generis.
- (68) URALES. Op.cit., pág. 189.
- (69) F. URALES. "De la belleza". La Revista Blanca, 1ª época, nº 22, 15 mayo 1899, págs. 624-626.
- (70) P. GABRIEL. Op.cit., pág. 7.
- (71) L. LITVAK. Op.cit., pág. 269.
- (72) Dentro de esta literatura militante, analizaremos la anarquista, puesto que es la relacionada con los propósitos de nuestro trabajo.
- (73) J. ALVAREZ JUNCO. Op.cit., pág. 78. Por su parte J.C. Mainer en "Notas sobre la literatura obrera en España" citado anteriormente, efectúa la siguiente clasificación dentro de las lecturas obreras: a) producción literaria destinada a obreros (que puede ser de "autor" o "tradicional", es decir, anónima y ocasional); productos li-

terarios pertenecientes a otra clase social o que responden a una idea instrumental y universal de la cultura (amplio abanico en el que se incluyen los "clásicos", pero también Baroja, Ibsen, Voltaire o Diderot); c) producción literaria de "profesionales" de la pluma -pequeño-burgueses o aún obreros- cuyas obras se difunden normalmente en medios proletarios y radicales, junto a otros de difusión más amplia y las modalidades de las colecciones de novelas cortas; d) por último, aunque parezca forzada su inclusión, habría un apartado no específicamente creativo que también contribuyó al esbozo de una cultura obrera, formado por los que ejercen cierta influencia sobre los medios obreros a través de los ensayos, (obra crítica), sensibilizados por la "cuestión social": cuadros dirigentes de partidos y agrupaciones o incluso entidades no relacionadas directamente con estos problemas pero muy influyentes (la Iglesia, por ejemplo) (ver págs. 180-182).

- (74) J. Martínez Ruiz, AZORIN, Anarquistas literarios. Notas sobre la literatura española, en Obras completas, tomo I, Ed. Aguilar, 1947. Es ésta, la primera edición de las obras de Azorín que recoge el texto en cuestión, junto a estos otros "diez, doce, catorce librillos", como él mismo los llama, escritos entre 1893 y 1902, to

dos ellos incluidos en este primer tomo. A ellos habría que añadir más de doscientos artículos publicados por esas mismas fechas -omitidos en cualquier edición de sus obras- y que han sido revisados por E. Inman Fox en tres estudios fundamentales para conocer el pensamiento del joven Martínez Ruiz: "Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz (Azorín): 1893-1904", Revista de Literatura, Madrid, nº 55-56 (julio-diciembre 1965), págs. 231-244; "José Martínez Ruiz (sobre el anarquismo del futuro Azorín)", Revista de Occidente, IV, 2ª época, nº 35, febrero 1966, págs. 157-174; y "Two Anarchist Newspapers of 1898", Bulletin of Hispanic Studies, XLI, 1964, págs. 160-168. Otro trabajo a consultar es el de J. H. Abbot, Azorín y Francia, Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1973. Aunque el propósito de este libro es -como su título indica- mostrar la influencia francesa existente en Azorín, el capítulo III, "La reforma social", págs. 84-118, es de interés para el tema que estamos tratando.

- (75) Ibid., pág. 165.
- (76) Ibid., pág. 168.
- (77) Ibid., pág. 170, 171.
- (78) Ibid., pág. 183.

- (79) J. Martínez Ruiz, AZORIN, "Notas Sociales", en Obras completas, Ed. Aguilar, Madrid, 1947, pág. 194. Sus crónicas periódicas también son esenciales para observar que cualquier tribuna era aprovechada por Azorín para manifestar su apoyo a un arte social. Un ejemplo: "Con qué derecho proclamar el arte por el arte cuando en todas las esferas del pensamiento se trabaja por algo. ¿Con qué derecho vivir aislado de la gran corriente revolucionaria cuando el arte es el principal factor de la revolución?" (Crónica de El País, 30-XII-1896), recogido por Inman Fox en "José Martínez Ruiz (sobre el anarquismo del futuro Azorín)", pág. 166.
- (80) Ibid., pág. 195.
- (81) Esta edición de sus Obras completas se abre con una "Advertencia importante" (págs. VII-IX) en la que, respondiendo a su interlocutor, Azorín dice: "¿Estoy conforme con cuanto declaré en esos diez, en esos doce, en esos catorce librillos de mis años juveniles? (...). No, no estoy conforme. No, no volvería a escribirlos (...). Fueron publicados en una época de liquidaciones y de confusiones, en la que cada español dudaba de todo y se irritaba con su duda, época sin asideros y sin proyectos. (...) Se los recuerda con melancolía, se arrepiente uno de ellos, y... no

se vuelve a pecar así" (pág. VIII). Es tan grande el sentimiento de culpabilidad del Azorín de los años cuarenta que -pese a no saber con certeza cuántos fueron aquellos librillos- se ve en la necesidad de añadir: "Mi catolicismo, firme, limpio, tranquilo, ha compensado ya, creo yo, con muchos, con muchísimos libros de ideas justas y serenas, ortodoxas y españolísimas, esos otros diez, doce, catorce librillos juveniles... en los que fue mucho más el ruido que las nueces" (Ibid.).

Sin embargo, en otro lugar del texto, "Declaración jurada", considera que siempre ha sido sincero a la hora de escribir y no tiene por qué renegar de ninguna de sus obras: "Hay, con todo, una cosa indudable: escribo en el presente con la misma sinceridad que en el pretérito. Y si existe ese mismo sentimiento (...). ¿Cómo el escritor que ha consagrado su vida a las letras abominará de sus comienzos? (pág. 3).

- (82) AZORIN. "Anarquistas literarios", op.cit., pág. 190.
- (83) E. INMAN FOX. "José Martínez Ruiz (sobre el anarquismo del futuro Azorín)", pág. 165. Este autor matiza su opinión anterior, afirmando que Azorín jamás se inspiró en la realidad y que "nunca se le menciona entre los líderes del movimiento

obrero" e "ignoramos si visitó las fábricas, las minas o los campos, si participó en la organización de círculos obreros o asistió a las reuniones secretas de los anarquistas" (pág. 171) con lo que parece apoyar las tesis de los que le consideran -como Blanco Aguinaga- anarquista sólo sobre el papel.

- (84) AZORIN. Charivari, Obras completas, pág. 287.
- (85) C. BLANCO AGUINAGA. Juventud del 98, Editorial Crítica, Barcelona, 1978, 2ª edición, pág. 190. Tomado de Historia de la revolución española. Ed. La Enciclopedia Democrática, Barcelona, tomo III, págs. 634, 635. El trabajo de Blanco es imprescindible no sólo por lo que se refiere a este novelista sino también por investigar la actividad de otros escritores de la época como Unamuno, Azorín o Baroja. Blanco Aguinaga sale aquí al paso de quienes han visto en otra de sus novelas, La horda, un remedo de la trilogía barojiana. Citado a partir de la edición de sus Obras completas, Aguilar, Madrid, 1964, pág. 1363.
- (86) Ibid., pág. 195.
- (87) Ibid., pág. 205.
- (88) Ibid., pág. 207.
- (89) Clara E. LIDA. "Literatura anarquista y anarquismo literario". Nueva Revista de

- Filología Hispánica, tomo XIX, nº 2, Centro de Estudios lingüísticos y literarios, El Colegio de México, 1970, págs. 360-381, pág. 362.
- (90) F. URALES. La evolución de la filosofía en España, pág. 163 (fragmento de la carta de Unamuno respondiendo a la encuesta de Urales).
- (91) C. BLANCO AGUINAGA. Op.cit., pág. 87. Recoge aquí las ideas principales de la carta dirigida por Unamuno al director de La lucha de clases con fecha 11 de octubre de 1894, ideas que vienen a confirmar su interés por "la cuestión social".
- (92) Ibid., pág. 58. Para profundizar en dicha cuestión existen diferentes trabajos, entre ellos: R. Pérez de la Dehesa, El primer Unamuno, Ciencia Nueva, Madrid, 1966 y E. Díaz, "Socialismo y marxismo en el primer Unamuno", Cuadernos para el Diálogo, nº 41, febrero 1967, recensión del libro anterior y de un artículo del propio Blanco Aguinaga sobre el tema, con cuyas tesis polemiza.
- (93) Ibid., pág. 59.
- (94) Ibid., pág. 67.
- (95) Ibid., págs. 75, 76.
- (96) Ibid., pág. 105. Del artículo "Socialismo y arte", aparecido en La lucha de clases, 1 febrero 1896. A partir de la crisis reli

giosa de 1897 su distanciamiento respecto a aquella "corriente principal" del socialismo (marxismo) será cada vez mayor. Unos meses atrás ya la había criticado por su dogmatismo, pasando a defender que el mayor signo de vida del socialismo "es la variedad de formas que adopta", "permitiendo" que cada cual "lo entienda a su manera": "Socialistas colectivistas; libertarios; socialistas anarquistas; socialistas cristianos, evangélicos, católicos; tradeunionistas, societarios, etc., etc. Cuantos más, mejor" (pág. 109). Del artículo "Signo de vida", 31 octubre 1896.

- (97) D. BASDEKIS, "El populismo del primer Unamuno", artículo que forma parte del texto colectivo La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura. (Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa). Ed. Ariel, Barcelona, 1974, pág. 251.
- (98) F. VILLACORTA BAÑOS. Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931. Siglo XXI editores, Madrid, 1980, pág. 173.
- (99) J. ALVAREZ JUNCO. Op.cit., pág. 78.
- (100) C.E. LIDA. Op.cit., pág. 362.
- (101) F. MONTSENY. "Comentando a un hombre". La Revista Blanca, 2ª época, nº 22, 15 abril 1924 (y no 1923, año que aparece en

- la nota que hace referencia a este artículo en C.E. Lida, art.cit., pág. 364), pág. 15.
- (102) F. URALES, "Nuestros escritores jóvenes", La Revista Blanca, 2ª época, supl. nº 180, 15 noviembre 1930, págs. VI, VII.
- (103) F. URALES. La evolución de la filosofía en España, pág. 158.
- (104) G. SOBEJANO, Nietzsche en España. Ed. Gredos, Madrid, 1967, pág. 33. El esquematismo subyacente a la dicotomía modernismo/98 es puesto de relieve también por otros autores, a cuyos trabajos remitimos: A. Ramos Gascón, "La revista 'Germinal' y los planteamientos estéticos de la 'Gente Nueva'", en el texto colectivo La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura, págs. 124-142, según el cual la crítica acogió en un primer momento bajo el término "modernismo" a ambos movimientos y por ello prefiere denominar "gente nueva" a todos los literatos jóvenes de fin de siglo; M. Tuñón de Lara, Medio siglo de cultura española (1885-1936) (1970), Ed. Tecnos, 3ª ed., Madrid, 1973 -especialmente el capítulo VI, "Mito y realidad del grupo del 98"- donde pone en duda la existencia de una coherencia interna que permita hablar de la generación del 98.
- (105) La virulencia con que defendió Azorín a los encausados desde las páginas de El

País (30 nov. 1896) -aunque no originara directamente su expulsión- dió motivo al periódico para censurar el artículo y reescribirlo de nuevo. El propio Azorín anota en Charivari con fecha 1 de diciembre de 1896: "Alguna tontería debí escribir anoche, porque hoy, en el periódico, he visto completamente rehecho, de fondo en comble, lo que vertí sobre las albas cuartillas" (pág. 249 de la citada edición de Aguilar de sus Obras Completas). Y el 16 de febrero de 1897, tras comunicarle que prescindían de sus servicios -algo que ya se temía- escribe: "Lo que yo no sabía es que ayer salió un suelto en la edición de provincias diciendo que se prescindía de mi colaboración por mis opiniones sobre el matrimonio y la propiedad..." (Ibid., pág. 264). En cualquier caso, todo ello viene a corroborar que la postura mantenida por Azorín entonces era abiertamente opuesta a la sociedad burguesa.

Por su parte Unamuno, en una carta a Cánovas (28 nov. 1896), le pide que intervenga a favor de Corominas, preso en Montjuich, "que es lo que suele decirse un anarquista platónico", cuyo sacrificio "llevaría a un acto de escasa justicia y de menos caridad", (citado por E. Inman Fox, "1898 y el origen de los intelectuales", artículo publicado en el co-

- lectivo La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura, pág. 21).
- (106) G. SOBEJANO. Op.cit., pág. 20.
- (107) Ver, por ejemplo, I.L. HOROWITZ (selecc. y prólogo), Los anarquistas (1964) (2 tomos), Alianza Editorial, Madrid, 2ª edición, 1977. En la "Introducción" distingue hasta ocho modalidades: anarquismo utilitario, anarquismo campesino, anarcosindicalismo, anarquismo colectivista, anarquismo conspiratorio, anarquismo comunista, anarquismo individualista y anarquismo pacifista (págs. 30-61 del tomo I, "La teoría").
- (108) J. ALVAREZ JUNCO. Op.cit., pág. 147.
- (109) E. SANZ Y ESCARTIN, Federico Nietzsche y el anarquismo intelectual, Imp., Fund. y Fáb. de tintas de los Hijos de J.A. García, Madrid, 1898, págs. 43-45. Las opiniones de Sanz y Escartín no constituyen una excepción en el contexto de la época. Sobejano recoge otros testimonios como el discurso pronunciado por E. Ferrari, "La poesía en la crisis literaria actual" (30 abril 1905), con motivo de su recepción en la Real Academia Española, discurso que viene a ser "la suma y síntesis de todos los ataques ochocentistas contra la filosofía de Nietzsche", viendo en éste el compendio de todas las perversiones

habidas y por haber. Su condena se extiende también a los estragos causados por el ultraindividualismo nietzscheano tanto en el campo del pensamiento como en el literario, manifestaciones palpables de un "verdadero libertinaje intelectual". Y lo paradójico para Sobejano es que su requisitoria -sentenciando al modernismo y a Nietzsche en nombre del progreso y el humanitarismo- deja en evidencia a sus detractores, procedentes en su mayoría de los sectores más reaccionarios de la sociedad, que demuestran además no haber entendido a ninguno de los dos (Op.cit., págs. 98 y ss.).

- (110) J. ALVAREZ JUNCO. Op.cit., pág. 146.
- (111) M. TUÑÓN DE LARA, op.cit., págs. 110, 111. Ver también G. SOBEJANO, op.cit., págs. 351, 352.
- (112) Escribió, entre otros, para El Socialista, Vida Nueva, Germinal y La Revista Blanca, colaboración esta última a la que ya aludimos.
- (113) C. BLANCO AGUINAGA, op.cit., pág. 173. Hacia otra España es el título genérico con que se publicó en 1899 una colección de ensayos de Maeztu, dividida en tres partes: "Páginas sueltas", "De las guerras" y "Hacia otra España". Para un mayor conocimiento del pensamiento de Maeztu

tu en esta etapa, E. Inman Fox, Ramiro de Maeztu, Artículos desconocidos (1897-1904), Castalia, Madrid, 1977, texto en el que emprende una tarea similar a la realizada con los artículos de Azorín.

- (114) Ibid., pág. 172.
- (115) Ibid., pág. 169.
- (116) J.L. ABELLAN. "Ramiro de Maeztu o la voluntad de poder", en el colectivo La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura, pág. 287. Según este autor, fueron Azorín y Baroja, con los que integraba el grupo de "Los Tres" quienes contagiaron a Maeztu sus tendencias anarquistas. Ver también G. Sobejano, op.cit., págs. 318-347.
- (117) C. BLANCO AGUINAGA. Op.cit., pág. 175.
- (118) J. ALVAREZ JUNCO, op.cit., pág. 150 y G. SOBEJANO, op.cit., pág. 364 respectivamente. Este último estima que la trilogía arranca de un ensayo publicado en La Revista Nueva sobre la "Patología del golfo" (1899), donde Baroja estudiaba al hombre desligado de su clase social, negador de toda ética, desaprensivo y egotista. El golfo, decía, "es partidario de Nietzsche sin saberlo". Los personajes del ciclo novelesco La lucha por la vida, son golfos de todas las clases sociales y en las dos modalidades enunciadas en aquel

ensayo: el golfo vulgar, que envidia y odia, y el golfo que filosofa y saca energías de su egotismo (pág. 362).

- (119) M. TUÑON DE LARA. Op.cit., pág. 116.
- (120) G. SOBEJANO. Op.cit., pág. 369.
- (121) Ibid., pág. 393. Ya en la senectud, y respondiendo a quienes le recriminan el tufillo fascistoide de su obra más nietzscheana, César o nada (1910), se justifica Baroja: "A mi me han reprochado el haber escrito una novela titulada César o nada, como si fuera una defensa y anticipación del fascismo. No hay tal cosa. Lo que ocurre es que yo creo que (...) la novela es un espejo que se pasea por un camino, y el autor debe mostrarse un tanto separado de la moral de la cuestión..." (pág. 394).
- (122) Ibid., pág. 395.
- (123) PEREZ DE LA DEHESA. Estudio preliminar a F. URALES, La evolución de la filosofía en España, pág. 39.
- (124) AZORIN. "Pecuchet, demagogo" (1898). Obras Completas, págs. 394, 395.
- (125) Ibid., "Diario de un enfermo" (1901), pág. 726.
- (126) Ibid., pág. 693.
- (127) L. LITVAK. "'Diario de un enfermo'. La nueva estética de Azorín", en el colectivo La crisis de fin de siglo. Ideología

y literatura, págs. 279, 280. Obsérvese que su diagnóstico coincide casi palabra por palabra, con el de Pérez de la Dehesa: ahora sólo le interesa su propia salvación.

- (128) E. INMAN FOX. Introducción a La Voluntad, pág. 35.
- (129) G. SOBEJANO. Op.cit., pág. 352.
- (130) J. ALVAREZ JUNCO. Op.cit., págs. 152-155. Sin embargo, para Sobejano, la frivolidad y el reaccionarismo de Camba, no ofrecen ninguna duda y apenas le dedica unas líneas en su trabajo (págs. 602, 603).
- (131) Ibid., pág. 156. Sobre la reivindicación de la figura del demonio en la literatura, "misión del poeta es asaltar el cielo con las fuerzas del 'infierno' que es el caos creador" y su apropiación también por parte de los filósofos del progreso, ver F. Heer, Europa, madre de revoluciones (1964) (2 tomos), Alianza Universidad, Madrid, 1980, tomo 1, págs. 302-315.
- (132) G. SOBEJANO. Op.cit., pág. 90.
- (133) F. URALES. Suplemento. La Revista Blanca, 1ª época, nº 68, pág. 1.
- (134) J. ALVAREZ JUNCO. Op.cit., págs. 157, 158.

- (135) C.E. LIDA. Art.cit., pág. 365.
- (136) J.C. MAINER. Art.cit., pág. 183. No compartimos en su totalidad la opinión de Mainer, al menos en lo que respecta a La Revista Blanca, teniendo en cuenta por ejemplo las cifras de ventas que llegaron a alcanzar algunas de sus colecciones de novelas "populares", hasta el punto de compensar los gastos originados por la publicación de la revista, como sucedió con La Novela Ideal (1925-1938) -según el testimonio de la propia F. Montseny-.
- (137) En Dinamita cerebral s/f., Mahón, están recapitulados, entre otros: R. de Maeztu, El "Central Consuelo"; J. Martínez Ruiz, La prehistoria; J. Camba, Matrimonios; Fco. Pi y Margall, El hurto, junto a cuentos de autores extranjeros. L. Litvak ha llevado a cabo una reelaboración de aquel texto, sustituyendo las obras de estos últimos por las de otros escritores españoles "no profesionales": un zapatero, anónimo, etc., en El cuento anarquista. Antología (1880-1911). Ed. Taurus, Madrid, 1982, donde incluye un nuevo relato de Azorín, El Cristo Nuevo, que había sido publicado en El Porvenir del obrero (nº 91, 1902). Refiriéndose precisamente a los cuentos escritos por Azorín en esta época -puestos al servicio del movimiento

anarquista- escribe E. Inman Fox: "les faltan todas las características que llevarán su obra a la cima de la literatura española" ("José Martínez Ruiz. Sobre el anarquismo del futuro Azorín", págs. 168, 169).

- (138) J.C. MAINER. Art.cit., pág. 190.
- (139) C.E. LIDA. Art.cit., pág. 381.
- (140) Manuel TUÑON DE LARA. Historia y realidad del Poder. (El poder y las élites en el primer tercio de la España del siglo XX). Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1967, pág. 116.
- (141) Jordi CASASSAS. Selección bibliográfica e introducción a La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos. Ed. Anthropos, Barcelona, 1983, pág. 22. Este trabajo, tanto por el tratamiento del tema como por los materiales seleccionados, constituye una de las aportaciones recientes más valiosas para conocer el período en cuestión.
- (142) Ibid., pág. 25.
- (143) J. MAURIN. El fracaso del anarcosindicalismo. La crisis de la C.N.T. Centro de Información Bibliográfica, s.a. Barcelona, págs. 40-44. Texto recogido por J. CASASSAS, op.cit., págs. 243-246. Aunque lo anterior fuera cierto, no hay que olvidar el papel jugado por la patronal, el pistole-

- rismo, y los atentados cometidos por quienes se autodenominaban anarquistas, sin más título que saber fabricar una bomba.
- (144) Texto reproducido por J. CASASSAS, op. cit., págs. 43 y ss.
- (145) G. BRENAN. El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil. Ibérica de Ediciones y Publicaciones, Barcelona, 1977, págs. 222, 223. La primera edición en castellano fue publicada por Ediciones Ruedo Ibérico en la colección España Contemporánea en París en 1962, traducida de la edición inglesa de 1960.
- (146) Como es sabido, esta asociación secreta o semisecreta estaba compuesta únicamente por anarquistas, militantes de vanguardia, encargados de salvaguardar la pureza del movimiento con todos los medios a su alcance.
- (147) M. TUÑÓN DE LARA. Op.cit., pág. 122.
- (148) J. CASASSAS. Op.cit., pág. 17. Entre ellos estarían, la falta de potenciación de ese partido único, el escaso respaldo popular y la inexistencia de una alternativa obrera revolucionaria, que pudiera significar la pérdida del control por parte del bloque dominante.
- (149) En esta fecha, la élite del partido ve rechazada una propuesta del gobierno -que

contemplaba con buenos ojos- relativa al envío de cinco delegados de UGT a la Asamblea Consultiva y la mayoría de los "colaboracionistas" dejan de serlo. En consecuencia, olvidan su "entreguismo" y se pronuncian por la república y la democracia. Tuñón de Lara, op.cit., págs. 130, 131.

- (150) G. BRENAN. Op.cit., pág. 118.
- (151) M. TUÑON DE LARA. Op.cit., pág. 145.
- (152) Ibid., págs. 146, 147.
- (153) Ibid., pág. 118.
- (154) Francisco VILLACORTA BAÑOS. Burguesía y cultura. Los intelectuales españoles en la sociedad liberal. 1808-1931. Siglo XXI, Madrid, 1980, pág. 186. Este mismo autor reproduce un documento, dirigido al "Excelentísimo señor presidente del Directorio Militar", redactado ocho meses después del golpe, con las firmas de 170 intelectuales, págs. 306-308. (Tomado a su vez de E. de Guzmán, 1930, Historia política de un año decisivo, págs. 64-66, Madrid, 1973). En él, manifiestan de manera "razonable" su discrepancia con la suposición de que toda España esté "conforme y entusiasmada con el régimen imperante".
- (155) J. CASASSAS. Ibid., págs. 147, 148.
- (156) Ibid., págs. 136-138.

- (157) Ibid., págs. 133-134.
- (158) F. VILLACORTA. Op.cit., pág. 188.
- (159) J. CASASSAS. Op.cit., pág. 135.
- (160) M. TUNON DE LARA. Medio siglo de cultura española (1885-1936). Ed. Tecnos (1970), 3ª ed. Madrid, 1973.
- (161) G.G. BROWN. Historia de la literatura española. El siglo XX. Ed. Ariel, Barcelona, 6ª edición, 1979, (1971), págs. 18, 19. En realidad, ya hemos visto que Unamuno encarnaba otro tipo de intelectual, más apto para enlazar con otras fuerzas sociales.
- (162) Ibid., pág. 21.
- (163) Comparado con la poesía -e incluso la novela- el teatro que se hace en este primer tercio del siglo XX es auténticamente mediocre. Tras los atisbos de cambio producidos a fines del XIX y principios del XX -el estreno de la obra Juan José (1885) de Joaquín Dicenta fue considerado como el inicio de un "drama proletario que anunciaba una nueva era de teatro socialmente comprometido"- la vida teatral se estanca, no por falta de obras sino por la escasez de imaginación y valentía, por parte de los autores; éstos se limitaban a tratar de complacer a un público también mediocre que sólo va al teatro en busca de distracción y es ca-

paz de tragarse cualquier cosa. El único que pudo haber llevado a cabo una renovación fue Jacinto Benavente, enormemente popular, que enseguida dejó de pensar en ello.

- (164) BROWN. Op.cit., pág. 30.
- (165) Ibid., pág. 31.
- (166) Ibid., pág. 52. Quien mejor representa ese abandono de la vida para centrarse en lo literario es Azorín "una vez que el autor abandonó sus primeros extremismos ácratas", llegando a quedar dominado por una "literaturización excesiva". Y, por otra parte, estima el autor del texto que la acusación al modernismo valleinclaniano de "escapista" no es sino la otra cara de la moneda de una visión angustiada del absurdo de la existencia.
- (167) Ibid., pág. 33.
- (168) Ibid., pág. 34.
- (169) F. MONTSENY. "La Estética y la originalidad en la literatura". La Revista Blanca, 2ª época, nº 8, 15 septiembre 1923, págs. 11-13.
- (170) J. BRIHUEGA. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931. Arte Cátedra, Madrid, 1979, pág. 38.
- (171) Ibid., pág. 25.

- (172) Ibid., pág. 73.
- (173) J. BRIHUEGA. Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936. Ed. ISTMO. Madrid, 1981, págs. 241-42.
- (174) J. BRIHUEGA. Op.cit. (nota 170), pág. 50 y Op.cit. (nota 173), pág. 255.
- (175) J. BRIHUEGA. Op.cit. (nota 173), pág. 279.
- (176) Ibid., pág. 305.
- (177) J. BRIHUEGA. Op.cit. (nota 170), pág. 24.
- (178) J. JOLL. Op.cit., pág. 230. Este autor dedica un capítulo al estudio del anarquismo en nuestro país -desde sus orígenes hasta el año 1939- destacando su vigencia por espacio de más de setenta años así como que constituyera "una fuerza revolucionaria cuya intensidad no tuvo precedentes en ningún otro país del mundo" (pág. 210). También el texto de I.L. HOROWITZ, Los anarquistas, citado anteriormente, incluye en el segundo volumen un apéndice "El anarquismo en España", nota preliminar a cargo de J. Alvarez Junco junto a una selección de textos de sus representantes más destacados (págs. 265-334). En lo que se refiere a los Montseny, existen numerosos ensayos: además del mencionado Estudio preliminar de Pérez de la Dehesa, consagrado a Urales, puede consultarse la revista Convivium nº 44-45, 1975/ I-II. Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Bar

celona, cuyos artículos están consagrados íntegramente al anarquismo español -en especial a la familia Montseny- incidiendo en aspectos puntuales no muy conocidos. Entre estos artículos están: Renée Lambert, "Soledad Gustavo, sa place dans la pensée anarchiste espagnole" (págs. 19-33); Agustín Segarra Plans, "Federico Urales y el anarquismo en la España de 1910-1920" (págs. 57-70); y Mary Nash, "Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil" (págs. 73-99). También resulta de gran utilidad la bibliografía recogida por Carlos M. Rama en "Estado actual de los estudios sobre el anarquismo español del siglo XX", estudio publicado en la mencionada revista y, posteriormente en el colectivo Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936), Fernando Torres editor, Valencia, 1977, págs. 57-78. Incluye trabajos de los propios anarquistas así como lo escrito sobre ellos en diferentes países.

- (179) A. PONS. Converses amb Frederica Montseny. Ed. Laia. Barcelona, 1977, págs. 85, 86. El subrayado es nuestro y lo destacamos porque es un dato más que viene a justificar el que estudiemos exclusivamente estos años de La Revista Blanca y la aportación de F. Montseny.

- (180) Comentarios, "La Gaceta Funeraria", La Revista Blanca, 2ª época, Suplemento, nº 88, 15 enero 1927, pág. II.
- (181) Comentarios, "¿Qué le dirán?", La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925, pág. 3.
- (182) M. SIGUAN. Op.cit., pág. 17. Otros trabajos que se ocupan de su análisis desde otras perspectivas son: la monografía de Annalisa Corti, "La Revista Blanca i el problema català", revista Recerques, 2, Historia, Economía, Cultura, Barcelona, 1972, págs. 191-208, que forma parte de un estudio más amplio sobre los contenidos de esta publicación; Pere Gabriel, Escrits politics de Frederica Montseny, ya citado, con un prólogo en el que narra sus antecedentes y su visión de los problemas de la sociedad, aunque el grueso del volumen está formado por la recopilación de sus artículos doctrinales aparecidos entre 1931 y 1936, incluidos los de La Revista Blanca; todavía no se ha publicado el exhaustivo trabajo de María Capdevila y Ferrán Gallego, Index de La Revista Blanca (2ª época, 1923-1936), que tuvimos oportunidad de consultar durante nuestra estancia en la Fundación Figueras de Barcelona, en cuya biblioteca se encuentra la revista completa (a excepción del nº 161).

- (183) La Redacción, "Nuestras ideas y nuestros propósitos", La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923, págs. 1, 2.
- (184) A. PONS. Op.cit., pág. 86.
- (185) Ibid., pág. 88.
- (186) La Redacción, "Nuestras ideas y nuestros propósitos", art.cit., págs. 1-3.
- (187) Sería muy interesante analizar dichas portadas, especialmente las de Renau. Da do que éstas pertenecen a los años que no incluimos en nuestro trabajo, reprodu cimos algunas de ellas en los Apéndices, advirtiéndolo que aparecen en blanco y negro cuando realmente estaban realizadas utilizando el color, por lo que pierden bastante fuerza expresiva.
- (188) La Revista Blanca, 2ª época, nº 246, 15 agosto 1933.
- (189) La Revista Blanca, 2ª época, nº 145, 1 junio 1929.
- (190) P. GABRIEL. Op.cit., pág. 8.
- (191) Comentarios, "Escritores sin sexo", La Revista Blanca, 2ª época, nº 46, 15 abril 1925, pág. 37.
- (192) La Revista Blanca, 2ª época, nº 137, 1 febrero 1929.
- (193) La Redacción, "Entrando en el séptimo año", La Revista Blanca, 2ª época, Suple



mento, nº 145, 1 junio 1929, pág. II. Sin embargo, tanto La Novela Ideal como La Novela Libre, incluidas en un listado de publicaciones de corte similar, en el trabajo de Louis Urrutia "Les collections populaires de romans et nouvelles (1907-1936)" aparecido en el texto colectivo L'infralettrature en Espagne au XIX^e et XX^e siècles, Presses Universitaires de Grenoble, 1977, no merecen comentario alguno por parte del autor (ver, págs. 140, 141).

- (194) "Por la circulación de nuestra Revista", La Revista Blanca, 2ª época, nº 7, 1 septiembre 1923.
- (195) La Revista Blanca, 2ª época, Suplemento, nº 94, 15 abril 1927.
- (196) La Revista Blanca, 2ª época, nº 97, 1 junio 1927.
- (197) Comentarios, "Pluma y tango", La Revista Blanca, 2ª época, nº 52, 1 julio 1925. pág. 3.
- (198) La Revista Blanca, 2ª época, Suplemento, nº 114, 15 febrero 1928, pág. I.
- (199) "Nota Consoladora", La Revista Blanca, 2ª época, nº 10, 15 octubre 1923. Durante el año 1928 y bien entrado 1929, F. Urales y su revista sostendrán un pulso con algunos componentes del Comité Nacional de la C.N.T., motivado aparentemente

por un malentendido acerca de quién debía responsabilizarse del dinero recogido para los presos. El asunto se complicó de tal manera que acabó degenerando en acusaciones mutuas, amenazas, llamadas al boicot de la revista que ella misma reflejará a lo largo de varios números. La polémica quedó zanjada con un comunicado del propio Comité Nacional, aparecido en el Suplemento del nº 142, 15 abril 1929.

- (200) "Saludemos a los que fueron", La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923, págs. 3, 4.
- (201) M. SIGUAN. Op.cit., págs. 11, 12.
- (202) "El sindicalismo español; su desorientación" (continuación), La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925, págs. 1, 2.
- (203) F. URALES. "La supuesta traición de los supuestos intelectuales", La Revista Blanca, 2ª época, nº 115, 1 marzo 1928, págs. 580, 581.
- (204) Ibid., pág. 581.
- (205) Comentarios, "El tapanarices", La Revista Blanca, 2ª época, nº 142, 15 abril 1929, p. I.
- (206) F. MONTSENY. "El sindicalismo y los intelectuales", La Revista Blanca, 2ª época, nº 5, 1 agosto 1923, pág. 12.

- (207) Ibid., pág. 14.
- (208) La Revista Blanca, 2ª época, nº 34, 15 octubre 1924.
- (209) Gastón LEVAL, "El hombre y la obra" I, La Revista Blanca, 2ª época, nº 14, 15 diciembre 1923, págs. 23, 24.
- (210) Carlos CARQUES MARTI, "La suprema concepción del arte", I, nº 20, 15 marzo 1924, pág. 14.
- (211) Ibid., II, nº 21, 1 abril 1924, págs. 25, 26.
- (212) Pierre QUIROULE, "Nuestro concepto de arte", La Revista Blanca, 2ª época, nº 32, 15 septiembre 1924, págs. 21-23.
- (213) Ibid., pág. 22.
- (214) F. MONTSENY, "Vanguardismo literario y vanguardismo moral", La Revista Blanca, 2ª época, nº 147, 1 julio 1929, págs. 75, 76.
- (215) Jacques DESCLEUZE, "El arte literario francés", La Revista Blanca, 2ª época, nº 4, 15 julio 1923, pág. 3.
- (216) F. MONTSENY, "El futurismo", La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923, pág. 9.
- (217) Luigi ALBERTI (desde Roma), "La filoxera d'annunziana", La Revista Blanca, 2ª época, nº 76, 15 julio 1926, págs. 112, 113.

- (218) Eliseo RECLUS, "El arte y el pueblo", La Revista Blanca, 2ª época, nº 69, 1 abril 1926, pág. 37.
- (219) Ibid., págs. 37, 38.
- (220) José MARTIN, "El arte en la calle", La Revista Blanca, 2ª época, nº 100, 15 julio 1927, pág. X.
- (221) F. BARTHE, "Autodidácticos y académistas. Literatura de frac y literatura de blusa", La Revista Blanca, 2ª época, nº 131, 1 noviembre 1928, pág. 313.
- (222) José MARTIN. Estudios, "La novela", La Revista Blanca, 2ª época, nº 48, 15 mayo 1925, pág. 29.
- (223) Ibid., pág. 30.
- (224) F. CARO CRESPO, "Juicios sobre la novela", La Revista Blanca, 2ª época, nº 65, 1 febrero 1926, pág. 26.
- (225) Ibid., págs. 26, 27.
- (226) F. MONTSENY, "La élite y las multitudes", La Revista Blanca, 2ª época, nº 24, 15 mayo 1924, pág. 8.
- (227) F. MONTSENY, "El pesimismo en la literatura", La Revista Blanca, 2ª época, nº 21, 1 abril 1924, pág. 6.
- (228) Augusto de MONCADA, "La literatura española", La Revista Blanca, 2ª época, nº 3, 1 julio 1923, págs. 14, 15.

- (229) José MARTIN, Estudios. "El teatro". La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925, pág. 32.
- (230) F. MONTSENY, "Ibsen y Lenin" II, La Revista Blanca, 2ª época, nº 119, 1 mayo 1928, pág. 709.
- (231) Ibid. IV, nº 121, 1 junio 1928, pág. 772.
- (232) Ibid., pág. 773.
- (233) F. MONTSENY, "Tolstoy y Nietzsche", La Revista Blanca, 2ª época, nº 129, 1 octubre 1928, pág. 234.
- (234) F. MONTSENY, "La estética y la originalidad en la literatura", La Revista Blanca, 2ª época, nº 8, 15 septiembre 1923, págs. 11, 12.
- (235) Ibid., pág. 13.
- (236) M. SIGUAN. Op.cit., págs. 34, 35.
- (237) James JOLL. Op.cit., pág. 249.
- (238) M. SIGUAN. Op.cit., pág. 18.
- (239) Pere GABRIEL. Op.cit., págs. 8, 9. En realidad son más los títulos de La Novela Ideal firmados por Federica Montseny si contamos los años posteriores a 1931.
- (240) A. PONS. Op.cit., pág. 33.
- (241) Ibid., pág. 34. Dicha novelita es citada normalmente como su primer trabajo literario; sin embargo, cuando ya estaba redactado este punto, aparece el libro que acaba

de publicar Federica Montseny, Mis primeros cuarenta años, Plaza y Janés, Barcelona, 1987, donde habla de dos intentos, Peregrina de amor y La tragedia del pueblo, ambos en 1920, "que fueron a parar al fuego", pág. 34.

- (242) Contraportada, La Revista Blanca, 2ª época, nº 145, 1 junio 1929.
- (243) F. CARO CRESPO, "Juicios sobre la novela", La Revista Blanca, 2ª época, nº 65, 1 febrero 1926, pág. 27.
- (244) F. MONTSENY, "Dos enigmas históricos", La Revista Blanca, 2ª época, nº 7, 1 septiembre 1923, págs. 1, 2.
- (245) Recogido por C. ALCALDE, Federica Montseny. Palabra en rojo y negro. Argos Vergara, Barcelona, 1983, págs. 30, 31.
- (246) F. MONTSENY, "En defensa de Clara" II, La Revista Blanca, 2ª época, nº 47, 1 mayo 1925, pág. 26.
- (247) Ibid. III, nº 48, 15 mayo 1925, pág. 24.
- (248) F. MONTSENY, "La mujer, problema del hombre" II, La Revista Blanca, 2ª época, nº 89, 1 febrero 1927, pág. 528.
- (249) María FERRER, "En defensa de Clara", La Revista Blanca, 2ª época, nº 56, 15 septiembre 1925, págs. 1, 2.
- (250) C. ALCALDE. Op.cit., pág. 15.
- (251) Ibid., pág. 25.

- (252) F. MONTSENY. "Las conquistas sociales de la mujer", La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925, pág. 15.
- (253) Ibid.
- (254) Mary NASH, "Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil". Revista CONVIVIUM, nº 44-45, 1975/I-II. Fac. Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona, pág. 86. Por nuestra parte, nos resistimos a creer, sin embargo, que su interés por el feminismo -tal como afirma Nash- se redujera al deseo de combatirlo (pág. 83).
- (255) F. MONTSENY, "Dos mujeres, dos frases, dos libros". La Revista Blanca, 2ª época, nº 59, 1 noviembre 1925, págs. 12, 13.
- (256) F. MONTSENY, "Intermedio polémico. Armand y 'La Victoria'", La Revista Blanca, 2ª época, nº 99, 1 julio 1927, pág. 81.
- (257) Mary NASH, art.cit., pág. 78.
- (258) F. MONTSENY, "La mujer, problema del hombre" III, La Revista Blanca, 2ª época, nº 93, 1 abril 1927, pág. 656. Estos artículos se publicaron años más tarde en forma de folleto con el título El problema de los sexos, Universo, Toulouse, 1951.
- (259) Mary NASH, art.cit., pág. 80.
- (260) F. MONTSENY, "La mujer, problema del hom-

- bre" II, La Revista Blanca, 2ª época, nº 89, 1 febrero 1927, pág. 527.
- (261) Ibid. IV, nº 94, 15 abril 1927, pág. 679.
- (262) Ibid. V, nº 97, 1 junio 1927, pág. 12.
- (263) F. MONTSENY, "La falta de idealidad en el feminismo", La Revista Blanca, 2ª época, nº 13, 1 diciembre 1923, pág. 4.
- (264) J.C. MAINER, art.cit., pág. 205.
- (265) F. MONTSENY, "Comentando a un hombre", La Revista Blanca, 2ª época, nº 22, 15 abril 1924, pág. 17.
- (266) Ignacio CORNEJO, "Vargas Vila y su obra", La Revista Blanca, 2ª época, nº 34, 15 octubre 1924, pág. 2.
- (267) F. MONTSENY, "Alrededor de Vargas Vila", La Revista Blanca, 2ª época, nº 35, 1 noviembre 1924, pág. 1.
- (268) Juan SERRET, "Vargas Vila", La Revista Blanca, 2ª época, nº 40, 15 enero 1925, pág. 39.
- (269) F. MONTSENY. "Más sobre Vargas Vila", La Revista Blanca, 2ª época, nº 42, 15 febrero 1925, págs. 1, 2.
- (270) Ignacio CORNEJO, "Sobre Vargas Vila y sus obras", La Revista Blanca, 2ª época, nº 43, 1 marzo 1925. Como puede comprobarse no es cierto que éste defienda a Vargas Vila a ultranza, pese a lo sostenido por Mainer, art. cit., pág. 206.

- (271) Las mujeres y Vargas Vila. Julia ACOSTA, "Contestando un saludo", La Revista Blanca, 2ª época, nº 56, 15 septiembre 1925, pág. 37.
- (272) Las mujeres y Vargas Vila. Matilde MOTA, "Otra opinión sobre Vargas Vila". Ibid.
- (273) Ibid., pág. 38.
- (274) J.C. MAINER, art.cit., pág. 205.
- (275) F. MONTSENY. "Las mujeres y Vargas Vila", La Revista Blanca, 2ª época, nº 57, 1 octubre 1925, pág. 2.
- (276) F. MONTSENY, "El movimiento femenino internacional", La Revista Blanca, 2ª época, nº 6, 15 agosto 1923, pág. 5.
- (277) F. MONTSENY, "Vanguardismo literario y vanguardia moral", La Revista Blanca, 2ª época, nº 147, 1 julio 1929, pág. 74.
- (278) F. MONTSENY, "Ante el gran libro abierto...", La Revista Blanca, 2ª época, nº 67, 1 marzo 1926, págs. 11, 12.
- (279) F. MONTSENY, "Una vida de mujer", La Revista Blanca, 2ª época, nº 126, 15 agosto 1929, pág. 137.

V.- CONCLUSIONES

Los postulados de la estética anarquista son inseparables de su concepción de la sociedad como un todo orgánico donde el arte jamás puede constituir un ámbito aislado, sino que juega un papel esencial en su lucha por conseguir liberar al individuo de unas estructuras sociales opresivas, que atentan permanentemente contra la creatividad y la imaginación consustanciales a cualquier ser humano. Así pues, son las condiciones externas -basadas en la existencia de instituciones coercitivas y en una injusta distribución de los recursos- las que impiden desarrollar ese potencial creativo que todos poseemos, el cual sólo podrá materializarse con el triunfo de las tesis libertarias.

En esa línea, podemos observar un claro predominio del enfoque socio-histórico del arte, sostenido -a diferencia de otras teorías sociológicas- desde una perspectiva ética ineludible, rechazando tanto las estéticas especulativas o metafísicas como las que defienden planteamientos económico-deterministas. Desde su punto de vista la relación arte/sociedad a lo largo de la historia es un hecho evidente y, aunque no acepten que exista una dependencia estricta entre la producción artística y la infraestructura económica, sí que encuentran en ésta una de las causas de su desenvolvimiento o retroceso, por lo que el análisis de las condiciones socio-históricas -sin caer en la tenta

ción de convertir el arte en un mero documento sociológico- favorece la comprensión de los problemas con los que se enfrenta.

A nivel de la propia praxis artística, pretenden destruir el monopolio ejercido por las clases dominantes, abogando tanto por la desaparición del artista profesional, como por la ampliación del goce de lo estético a todos los individuos, regresando así a un arte popular, masivo, tal como fue hasta el Renacimiento. Si el arte es resultado, en gran parte, del medio en el que se desenvuelve el creador, evoluciona con él y debe dar respuesta a los interrogantes que la sociedad se va planteando.

La valoración del acto creador por encima incluso de la obra misma, conlleva, igualmente, la inutilidad de que sigan existiendo lugares "sacralizados" donde tradicionalmente se le ha dado culto -museos, salones, galerías- aplicando asimismo el concepto de "artístico" a otros campos de la actividad humana. Aquí se podría establecer un paralelismo con ciertas tendencias actuales que reclaman el derecho a ser calificadas como tales para los productos de la moda, la publicidad, el diseño industrial, etc.

La acción revolucionaria del arte se plantea desde dos supuestos, aparentemente contradictorios: la exaltación de la individualidad -con el consiguiente reconocimiento explícito o implícito del genio- y la obsesión por la finalidad moral y educativa del arte, que apunta a

una estética utilitaria, en la cual el artista y su obra se convierten en medios destinados a cumplir objetivos extraartísticos. El dilema es irresoluble, por lo que la inicial atracción que el anarquismo ejerce sobre los creadores -interesados en ensayar fórmulas estilísticas, lejos de toda norma o imposición- queda anulada por el rechazo de aquél a cualquier planteamiento puramente formalista y, por tanto, al arte por el arte. En este último, quedarán incluidas todas aquellas corrientes que pretenden situarse a la vanguardia de la época, cuyas realizaciones podrán ser innovadoras desde el punto de vista técnico, pero carecen de elementos imprescindibles para cumplir una función social: modernismo, futurismo, surrealismo son decadencia pura, se caracterizan por el culto a la forma -esteticismo- y por su ininteligibilidad, con lo cual se muestran impotentes para concienciar al pueblo llano y despertar sus ansias de cultura.

El dogmatismo o la normatividad subyacentes a algunos de los supuestos de la Estética anarquista, quedan atenuados por la diversidad de posturas que conviven en su interior. No obstante, es relativamente fácil encontrar una nueva contradicción entre su apasionada defensa de la libertad en cualquier terreno -incluido el artístico- y su condena de todos los ismos, negando cualquier valor a una obra cuyo fin sea meramente estético y no social. La dis

tinción entre arte comprometido y arte decadente, presentándolos como antagónicos, les lleva involuntariamente a una estética -si no normativa- al menos cerrada: toda obra que no sea expresión de la realidad social, queda excluida de sus postulados automáticamente.

Aunque, rompiendo una lanza a su favor, el rechazo del formalismo podría explicarse no como negación de la autonomía del arte sino de sus privilegios. Si admitimos con los ácratas que la vinculación del arte con su entorno es incuestionable, ello le impide situarse al margen de la lucha social; dentro de ella, los medios de los que se valga el artista para aportar su colaboración serán múltiples, siempre que estén dirigidos a la consecución de un arte popular, accesible a todos, por lo que, en última instancia, el mensaje que transmita es esencial. El arte decadente lo es por representar los intereses de una clase -la burguesía- que ya ha cumplido su misión histórica y se empeña en ignorarlo, de modo que la búsqueda de la belleza pura por parte de ciertos artistas, refleja su desconexión con la sociedad de su tiempo, mientras que el arte que contiene un mensaje, es progresista, producto de una clase social en ascenso, cuyos ideales quedan plasmados en obras que -a pesar de no alcanzar una plenitud formal- son capaces de actuar como detonante para sus afanes revolucionarios y cumplir -en definitiva- la función ético-social asignada al arte por los libertarios.

El elitismo queda desterrado, pero también el arte panfletario, directamente propagandístico. Ciertamente que sus criterios de evaluación son predominantemente contenidistas y en base a ello, estiman que el realismo se adapta mejor a sus intereses didácticos, pero el uso que hacen del mismo es lo suficientemente amplio como para aceptar otros planteamientos que incluso acaban en la abstracción. El arte debe ser representativo, de tal modo que su significado resulte accesible y la forma -siendo importante- ha de estar al servicio de dicha representación; también en este punto cabe establecer una serie de matices, pues mientras unos defienden la imitación de la naturaleza a ultranza, otros, aun concediendo que esta última constituye la principal fuente de inspiración, admiten que puede ser deformada por el artista, haciendo uso soberano de su libertad a la hora de interpretarla.

Si bien a nivel general, del estudio de los principales teóricos anarquistas no es posible concluir que otorguen mayor relevancia a un arte u otra, no sucede así con los artículos de La Revista Blanca consagrados al tema: tanto por mantener secciones específicas de crítica literaria como por sus aportaciones en el terreno de la teoría estética, es evidente que la literatura ocupa la mayor parte de sus cábalas; naturalmente -y coincidiendo con los postulados generales de los ácratas al respecto- se decan

tan por escritores preocupados por la cuestión social, expresando su denuncia de modo que llegue a los receptores con claridad y en consecuencia no importa tanto la perfección formal como la transmisión -vía sentimiento- de determinados ideales (justicia, igualdad, libertad ...) defendidos por los ácratas.

Por otra parte, la comparación entre las dos épocas de dicha publicación nos ha permitido constatar que la revista en su primera aparición mantiene posturas similares a las de las corrientes artístico-culturales del momento -apuesta por el realismo pero mantiene una actitud tolerante con los modernistas y "decadentes"- mientras que en la segunda, al permanecer anclada en los mismos planteamientos estéticos que sostuvo anteriormente, se automargina del contexto cultural de los años veinte, cuando los diferentes movimientos de vanguardia van adquiriendo fuerza y ellos -los anarquistas españoles- se niegan a aceptar que su arraigo sea algo más que una moda pasajera. De ahí que las colaboraciones de escritores con un cierto prestigio a nivel intelectual -frecuentes en la etapa precedente- ahora sean prácticamente nulas, lo mismo que proliferan los ataques frontales a cuanto huelga a vanguardismo artístico.

No obstante, respecto a esta cuestión nos gustaría hacer unas cuantas precisiones. Desde luego, es un rasgo a destacar que tanto

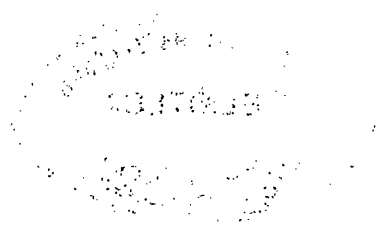
en el ámbito internacional como en lo que se refiere a España se produce una situación semejante: el abandono por parte de un buen número de artistas e intelectuales, tras una etapa decididamente combativa, del compromiso social en su actividad artística. Normalmente se insiste en que, en última instancia, son las trabas impuestas por los anarquistas las que propician la ruptura, pero no suele advertirse que, casualmente, los ardores juveniles revolucionarios de los susodichos creadores se van apagando conforme adquieren un status social más elevado. Desde luego, el anarquismo es maximalista, no se conforma con transformar una parcela de la sociedad -el arte- sino que desea cambiarla en su totalidad. Además, los libertarios jamás han ocultado que la aceptación de sus ideales exige un cierto grado de renuncia por parte de quienes los abrazan, por tanto, los artistas no pueden llamarse a engaño y su deserción resulta -si no injustificable- harto sospechosa, por más que se intente legitimar con argumentos fallaces -preservar la pureza del arte, la libertad de creación- su integración en el sistema social imperante.

En estas reflexiones finales no nos interesaba tanto revisar, una a una, las características esenciales de la estética anarquista -lo cual resultaría un tanto reiterativo- como subrayar su posible vigencia en el marco de la sociedad contemporánea, partiendo de la asunción

de sus planteamientos por parte de muchos movi
mientos artísticos radicales surgidos a partir
de los años sesenta, cuyas aportaciones desbordan
el marco de los manuales anarquistas para
instalarse en la vida cotidiana, toda vez que
dichos movimientos deben bastante -incluso sin
saberlo- a las teorías libertarias.

Mencionaremos algunos ejemplos: la música
aleatoria -concebida como empresa común- en la
que la obra está abierta a múltiples interpretacion
es, exigiendo la participación activa del
espectador, delata la adopción de criterios típic
amente anarquistas; o los mismos happenings,
dispuestos para romper las barreras entre creado
receptor, de modo que se establezca una
especie de diálogo en el que los papeles son inter
tercambiables; e incluso la actual indefinición
de los límites entre las artes, que se desplazan
imperceptiblemente de la fotografía a la pintu
ra, de ésta a la escultura o hasta la arquit
ectura, constituyen una versión moderna de la
añorada síntesis de las artes por no mencionar
intentos anteriores como los de la Bauhaus o el
teatro total de Piscator. En el fondo de todas
estas experiencias artístico-vitales late un dese
o constante de destruir el "principio de autori
dad" allá donde se encuentre, convirtiendo el
arte en símbolo de la libertad, de las posibilida
des creativas del hombre que escapa a la tiran
ía de los poderes establecidos.

Su intento de difusión masiva del arte



Universitat de València.
Facultat de Filosofia i
Ciències de L'Educació.
Àrea de Estètica y Teo
ría del Arte.

POR UNA ESTETICA SOCIOLOGICA: LA PERSPECTIVA ANARQUISTA

II



Tesis Doctoral presentada por
Carmen Senabre Llabata.
Dirigida por el Dr. Román
de la Calle.
Valencia, 1987.

UNIVERSIDAD DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOSOFIA
Y C. C. EDUCACION
BIBLIOTECA
Reg. de Entrada n° 13174
Fecha: 30-6-87
Signatura Te167-148 (1)

BID. T 1569 (2)

b 1186378 X

i 23694956

cB 0002315157

INDICE DEL TOMO II.-

	<u>Págs.</u>
VI.- <u>APENDICES</u>	522
1. Antología textos diversos au tores	523
a) Estética	526
b) Crítica	630
2. Antología textos Federica Montseny	662
a) Estética	665
b) Crítica	720
c) Arte y Feminismo	878
3. Portadas y reproducciones ...	955
VII.- <u>BIBLIOGRAFIA</u>	976
- Bibliografía General	977
- Artículos de <u>La Revista Blan-</u> <u>ca</u>	987
. Primera época	987
. Segunda época	990

VI.- APENDICES

1.- Antología textos diversos autores.

Relación de artículos seleccionados.

Autores varios.

ESTETICA.

- ANGULO, Ricardo, "El arte en la solidaridad",
pág. 526.
- BARTHE, F., "Autodidácticos y academistas",
pág. 529.
- CARO CRESPO, F., "Juicios sobre la novela",
pág. 533.
- CARQUES MARTI, Carlos, "La suprema concepción
del arte", I, II, III,
pág. 540.
- CASAS AMAT, J., "El espíritu de las Letras",
pág. 556.
- GUSTAVO, Soledad, "El arte ¿tiene ideal",
pág. 560.
- LEVAL, Gastón, "El hombre y la obra", I y II,
pág. 569.
- MARTIN, José, "La novela", pág. 581.
"El teatro", pág. 588.
"El arte en la calle", pág. 594.
- QUIROULE, Pierre, "Nuestro concepto de arte",
pág. 599.
- RECLUS, Eliseo, "El arte y el pueblo", pág. 608.
- RYNER, Han, "La acción del artista", pág. 614.
- URALES, Federico, "El arte literario y las ima
ginaciones poéticas", pág. 621.

CRITICA.

ALCANTARA, Juan de, "Artistas de la decadencia", pág. 630.

DESCLEUZE, Jacques, "El arte literario francés", pág. 633.

MALATO, Charles, "La propaganda reaccionaria por medio del cine", pág. 640.

MONCADA, Augusto de, "La literatura española", pág. 643.

RODRIGUEZ CABRERA, F., "Impresiones de la Academia de la Lengua", pág. 649.

TRENI, Hugo, "Oscar Wilde y el anarquismo", pág. 653.

Autor: ANGULO, Ricardo.

Título: "El arte en la solidaridad".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 2, 15 junio
1923, pág. 17.

Para todos los actos de nuestra vida se necesita un poco de belleza y un poco de emoción; esto es, se necesita un poco de arte.

El que no agrada no conmueve; el que no conmueve no es artista y el que no es artista no interesa. Nada escapa a estas leyes de estética y por tanto la solidaridad obrera está también sujeta a ellas.

Por muchos que sean los artículos que se publiquen y ahora se publican pocos, a favor de los trabajadores presos por cuestiones sociales, no llegarán a interesar a la opinión si no conmueven.

Porque el anarquismo y el socialismo y el sindicalismo pueden estar convencidos de la sin razón con que están presos sus defensores, víctimas, no de sus actos, sino de los que los demás aplicaron contra ellos; pero para excarcelarlos hace falta que aquella convicción penetre en el sentimiento general al objeto de que llegue a los poderes y se les imponga. Y ello no se logra más que poniendo arte en las campañas. Es decir, dotándolas de interés y de emoción.

La violencia de lenguaje, en estos casos, de nada sirve, si es que sirve de algo en algún caso.

La violencia y la amenaza de palabra, hablada o escrita, puede servir y puede explicarse en circunstancias particulares y siendo el mismo perjudicado el que la use y la aplique. Como la palabra respondería a la indignación o al dolor sufrido, tendría el don de conmover y de interesar, como interesa y conmueve cuanto del sentimiento salta a las cuartillas.

Cuando el que escribe o habla se interesa por desgracias y dolores ajenos o por las sinrazones que sufren terceras personas, ha de ponerse más arte que violencia en la pluma o en la lengua si quiere llegar al fin que se propone.

En defensa propia y ante el peligro la opinión lo tolera todo, pero en defensa de otro y ante un caso de carácter colectivo, la opinión no otorga su sentimiento más que vencida por otro sentimiento.

No hay que olvidar que la mayoría de las personas, aun hoy, ante un hombre preso exclaman: "por algo lo estará". Pues si se quiere la libertad de los obreros retenidos hay que conmover a la opinión con el relato de sus sufrimientos y hay que convencerla de que los condenados han sido víctimas de una política negra.

Y este que parece el camino más largo

es el más corto, porque es el único que conduce a donde se propone uno llegar y es a la vez el que hace más propaganda.

Primero la exposición de las penas y de las injusticias sufridas; luego, y ganado el sentimiento general por aquella exposición de injusticias y de penas, las manifestaciones públicas.

Este es el procedimiento que conduce al fin y que va agregando a la causa nuevos adeptos, porque las represiones, como los calvarios, son el gran imán.

Autor: BARTHE, F.

Título: "Autodidácticos y academistas"
(Literatura de frac y literatura de blusa)

La Revista Blanca, 2ª época, nº 131, 1 noviembre
1928, págs. 313 y 314.

Conocida es de los lectores, evidentemente, la encuesta aparecida en Le Monde, sobre lo que podríamos concretar con el título de "literatura proletaria".

¿Creéis en la existencia de una literatura y de un arte que expresa las aspiraciones de la clase obrera? ¿Quiénes son, según usted, sus principales representantes?

He aquí la parte más interesante, para mí, de esta encuesta.

Hay dos interpretaciones de "literatura proletaria". Existen la literatura de procedencia proletaria, y la de substancia proletaria, que puede proceder de escritores burgueses.

Puede ser que la literatura de fondo y de contenido de índole proletaria, sea una mera moda y que los escritores, no proletarios -sino todos, muchos de entre ellos-, la practiquen para mayor éxito de sus producciones.

Pero esto es desviarse algo del tema.

La literatura lleva dos cuerpos principales: la forma y el contenido.

Para la forma es preciso una técnica, una ciencia. Para el fondo, no.

La literatura de origen proletario carece, forzosamente, de forma, de belleza, de estilo.

Los "escritores" obreros somos autodidactas que no podemos expresar las ideas con la coordinación progresiva y normal necesaria, ni acompañadas del ropaje literario, que además de sugestividad, da a la expresión mayor viveza y facilidad de asimilación.

El fondo, por el contrario, está al alcance de todas las mentalidades, sin diferencia de clase, de casta ni de escuelas.

Observación, sinceridad, consciencia y valentía, son las cualidades que más se precisan para producirlo.

Pero el fondo es un cuerpo ingrato, que ayuda poco al éxito. Y si es humano, sano, generador, predispone mejor a la cárcel, a las persecuciones, a la vindicta de censores oficiales y extraoficiales, que a la gloria. Máxime si es un fondo neto, exento de nebulosidad y de sentido inextricable y laberíntico.

Por antítesis, la literatura proletaria vino sin d^uda, a levantarse frente a la burguesa; es decir, a la que sólo menta la vida y obra de los burgueses, como si fueran únicos vivientes del planeta.

Como revulsivo, como réplica, como venganza, no está mal. Me la explico y la acepto. Pero no deseo el nacimiento de una literatura proletaria, - pretendiendo la anulación de la literatura restante, considerada globalmente como burguesa. No me alegraría la hegemonía de una literatura proletaria. Por el contrario, quisiera la supresión de esa doble clasificación de la literatura, que diese lugar al nacimiento de una literatura única, que supiera levantar su vuelo por encima de esas rivalidades pobres, mezquinas, del pensamiento que busca una bifurcación estéril.

Cervantes mató la literatura de los libros de caballería. Pero precisaría el surgimiento de otros Cervantes que mataran la clase, la casta en la literatura, que la impregnaran de una unidad de pensamiento, de una universalidad de miras y de contenido.

Pero en la literatura, como sobre todos los terrenos, el espíritu humano sigue la trayectoria de gravedad que le imprimen los materialismos, las pasiones, los prejuicios, todo lo que constituye lo que yo llamaré la servidumbre del alma humana.

La gloria se ve más en la Academia y en las Editoriales que pagan bien, que en la Posteridad y que en la satisfacción íntima.

Richepin y Jules Vallés, compañeros de infortunio literario, caminaban de consumo. El refractario Vingtras yace en el olvido. El amansado poète des gueux murió dentro del uniforme académico. A Richepin le levantan estatuas, en tanto a Vallés le mandan zarpazos aun los que tal vez hayan teta-do en las ubres de su ingenio.

Hace unos días leí Ferminie Lacerteux, de los Goncourt, precursores de la escuela de Zola. Cuando llegue al fin del libro me pregunté, sorprendido, dónde reposaba aquella materia de críticas y de vindicta, que motivó a los críticos de la época llamar el libro Fange ciselée o littérature putride. Ciertamente que aquello ocurría en 1865. Pero, ¿y La Garçonne?

Después de la obturación burguesa a la literatura libre, ¿deberíamos tener la obturación proletaria contra la literatura que no fuese estrechamente de clase? ¡No nos veamos en semejantes días! Y, sin embargo, puesto que la hegemonía humana es cuestión de clases, es de prever el ciclo de la hegemonía proletaria.

Yo deseo una literatura que destruya esta aberración de supremacías y de hegemonías. Una literatura para los humanos, para todos los humanos.

Autor: CARO CRESPO, F.

Título: "Juicios sobre la novela".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 65, 1 febrero 1926, págs. 25, 26 y 27.

"La novela, en mi opinión, no debe ser ni realista ni utopista. La realidad no es menester leerla; la utopía como tal es quimérica, y sobre quimeras no se puede ni se debe fundamentar nada. Entre lo real y lo utópico hay una zona de tinieblas que la novela debe iluminar, porque es el alma de la vida, para que la humanidad vea el futuro que ha de encarnar. La novela, pues, ha de ser futurista, pero de un futurismo al alcance de la mano." -José Martín: La Revista Blanca, número 48.

Leyendo a veces la crítica de una cualquier obra, el estudio de un trabajo o la opinión sobre un determinado asunto, obra, estudio, o asunto sobre los cuales nunca nos hemos detenido a razonar, nos damos cuenta de que en nosotros, inadvertidamente, sin esforzarnos a ello, ha nacido un criterio diametralmente opuesto. Y es entonces cuando, comprendiendo toda la importancia de la cuestión en sí, nos detenemos en un escrupuloso estudio.

Permítaseme explicar mis ideas así, ya que de esta forma pensaba al leer el artículo de José Martín, y sigo pensando después de haberlo leído. El juicio que de la novela se emite en este "estudio" me parece algo gratuito y muy particular. Y entendiendo así, me permito a mi vez exponer mi opinión y hacer unos comentarios.

El realismo en la novela

¿Por qué no debe ser la novela realista y utópica? ¿Es que siendo así pierde su misión humana y reconstructiva?.

José Martín, con su afirmación, niega toda la obra humana, demoledora de los grandes maestros de la novela; niega más: niega el arte de la novela que es la emoción del realismo. Precisamente por vivir nosotros la realidad, por conocer su fructilidad, tiene la novela realista una emoción que se convierte en arte, en arte humanamente supremo, palpitante, que nos hace vivir dos veces nuestra propia vida y muchas las de los demás.

Si queremos que la novela sea demoledora y constructiva, humana, íntima en el sentido general de las cosas, que llegue a nosotros como un soplo de vida y de rebelión, hay que empezar porque sea realista. Si queremos llegar despiertos al mañana tenemos que ser sacudidos en el dolor de hoy. Las cosas del futuro no se crean, no son producción arenal, sino que nacen y toman cuerpo en los hechos reales y positivos. Y la novela tal y como nosotros la deseamos y tal como debe ser, no puede substraerse, no debe substraerse a esta forma de expresión. En arte todo debe ser igual, y no deja de ser arte si no lleva el sello de la vida.

¿Hay algo más hermoso que la obra de Zola? Zola es brutal en su realismo, pero sus obras, ¡sus tantas obras!, producen siempre un tumulto de sensaciones, de sentimientos que nos conducen siempre a la protesta, a la indignación. Zola ha escrito la angustia de la vida, y al hacerlo, su arte nos emociona y nos convence.

Anatole France, cerebral, forjador inteligente, más filósofo que Zola a través de su literatura galana e irónica, será borrado en la posteridad más pronto que el autor de Trabajo. Y es que Zola es más realista que France.

El éxito de Santa Isabel de Ceres, la trágica obra del infortunado Vidal y Planas, está siempre en su realismo palpitante, en esa vida que sentimos, que vemos y que comprendemos. Y es en estas obras, que nos hablan de lo que vemos y de lo que comprendemos, dónde se aprende y dónde de nos damos cuenta que sabemos sentir...

La novela utópica

!Utopía! He aquí una palabra que está mal en nuestros labios siempre. Ello queda bien para los espíritus mediatizados, aburguesados, para las inteligencias reaccionarias y atávicas. Ello está bien para los que apoyan el sentido jesuítico y cuadrículado de las cosas.

Para nosotros, espíritus hambrientos de innovaciones, gente que tenemos el corazón y el cerebro abierto al porvenir, "utopía" debe tener una acepción sin importancia. En el mañana, según la concepción que del mañana tenemos, están las soluciones de esos criterios cerrados, negativos a las formas más inverosímiles y más problemáticas.

¿Por qué no debe ser la novela también... utópica? ¿Es, quizás, que no puede ser demoleadora en ese sentido? ¿No puede ser humana? ¿No puede ser constructiva?.

Yo creo que el utopismo se pierde en el futurismo. Y siendo así, no hay porque negar un valor que es potente.

Podríamos citar algunos nombres que de muestran que la novela conviene que sea "utópica", según la denomina José Martín; pero sólo citaré uno que es potente y conocido: Julio Verne. No se negará que en las novelas de este autor, novelas científicas y fantásticas, se predica los adelantos científicos que hoy día nos son ya comunes. El viaje De la Tierra a la Luna, viaje "utópico" que nos deleita y nos encanta y nos interesa vivamente a través de sus capítulos, está a punto de realizarse. Y cuando ese día llegue, no lejano, según anuncia la prensa, la novela "utópica" de Julio Verne se convertirá en novela "realista", no perdiendo por eso su emoción ni su arte, sino por el contrario, aumentándolos.

¿Cómo ha de ser la novela?

He aquí lo que menos debe importarnos. Sea realista, "utópica" o futurista, para nosotros debe ser igual.

El interés que tenemos para la novela lo tenemos para todas las manifestaciones del arte. Si contemplamos un cuadro y observamos que está construido con materiales atávicos y tradicionales, a pesar de su conjunto exquisito, de la combinación admirable de los colores, para nosotros el cuadro es malo. Y es malo porque nos encontramos en él un objeto de vida y de humanismo. Si contemplamos la obra de un escultor y en ella se destaca la apología al crimen y a la guerra con la agravante de aplaudirla y no condenarla, a pesar de que esté bien hecha, para nosotros es mala... Y así en todo... En la música, en el teatro, en la novela... ¿No hay un objeto de vida? ¿No hay evolución? ¿No hay humanismo? Entonces fuera de la literatura, del ritmo, no vale nada. No hay que buscar la forma sino el fondo.

La forma huele a aristocracia, a burguesía a gente mal educada que todos los vicios cubre con ella. Hay que buscar el fondo de toda obra, el corazón de cada obra. Es ahí donde palpita la vida, donde surgen las rebeliones. Si no existe esto, no existe nada.

¿Cómo ha de ser la novela? Ya lo he dicho. Debe ser de todas las formas, de todas las maneras. Sólo hemos de procurar que no olvide la cruel realidad y que no pierda de vista el porvenir...

El Futurismo

"Hay una zona de tinieblas que la novela debe iluminar", pero esta zona no se encuentra entre lo real y lo "utópico". La obscuridad que envuelve a la Humanidad está en la Humanidad misma. La zona de tinieblas que pone recelo y espanto en los espíritus, viene de ayer a hoy y no de hoy a mañana...

José Martín quiere "un futurismo al alcance de la mano", es decir, quiere una solución inmediata. Con respecto a la novela. El arte ha de transcurrir un lapso de tiempo bastante largo antes que los escritores se decidan a escribir sobre los problemas de hoy y de mañana... Su medio no es éste y cuando más se escribirán algunas obras feministas por raro capricho, por esport.

El espíritu burgués, que es tradicional y conservador, se opondrá al desenvolvimiento del arte literario en este sentido. La novela continuará siendo absurda en sus puntos generales para poder corresponder así a la sociedad que la ampara y le da vida. Es raro encontrar una obra atrevida cuyos problemas (los del argumento), partiendo como consecuencia de hoy, vayan a

encontrar solución en la vida superada totalmente corregida de mañana... Cuando más encontramos un ensayo falto de decisión, de carácter, de convencimiento. ¡Es muy duro y muy serio hablar del porvenir! Cuando no se quiere fantasear, cuando se desea escribir una obra pensando en el futuro, la sencillez se convierte en problema. Y es que hay que ser un clarividente y una inteligencia para llegar a través del arte por los caminos de la expresión y de la emoción al mañana.

Para que la novela sea futurista hay que vivir en espíritu y en esencia la vida del porvenir.

La novela feminista

Antes de terminar quiero hablar del feminismo en la novela. Por lo general, el problema de la emancipación de la mujer ha sido hasta nuestros días -salvo raras excepciones- entretenimiento de escritores y escritoras burguesas.

La novela que se presta como medio sencillo a esta labor educadora se ha visto asaltada por gente sin escrúpulos que, tratando el problema desde el punto de vista burgués, han convertido el feminismo en un sport. ¡Un feminismo de la condesa de San Luis, de Pardo Bazán, de Regina Opisso! Pero dejemos esto.

La novela feminista no adulterada, sentida por el autor antes que por los lectores, tiene encomendada una alta misión. Quizás pocas novelas demolidoras llegan a alcanzar la celebridad de una buena novela feminista.

Yo recuerdo a este efecto dos obras muy discutidas en nuestros medios y en el campo burgués, una hace años publicada en Buenos Aires y otra recientemente editada en Barcelona.

Eva futura y La Victoria son dos obras futuristas que señalan un camino, que marcan un derrotero hacia el porvenir. Acacia Fanny y Clara Derval, prohembras de corazón y de cerebro, son un símbolo, una bandera hacia las cuales se puede ir con los ojos cerrados.

La novela feminista, poco comprendida por escritores y por públicos, está llamada a extenderse y hacer una gran labor. Ella puede levantar el espíritu esclavizado de las menos ignorantes y crear una dignidad simbólica en las más inteligentes.

La misión de la novela, en general, es enseñar, educar, poner de relieve las injusticias existentes en cualquier orden, levantar el espíritu y hablarle al cerebro. Nunca debe de ser pasatempo, frivolidad. Estoy de acuerdo con esto de Martín. El arte por el arte se convierte en mediocridad, se hace estéril, si no llevamos a él los impulsos de la vida, las ansias emergentes de la época. Todo arte debe ser demoledor y humano, rebelde y constructivo. Si no es así, ¿para qué lo queremos?

Autor: CARQUES MARTI, Carlos.

Título: "La suprema concepción del arte". I.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 20, 15 marzo
1924, págs. 14, 15.

El Arte es la suprema expresión que poseemos los humanos para exteriorizar, de una manera elevada, las inspiraciones que bullen en lo más íntimo de nuestro ser.

Las inspiraciones que agitan nuestro espíritu son reflejo de las sensaciones que nuestros sentidos recogieron.

Por consiguiente, siendo estas sensaciones motivadas por objetos exteriores a nuestro ser, el Arte será la plasmación exacta de los objetos que con más intensidad retengan nuestra atención.

Considerado desde este punto de vista, el Arte deberá tender siempre a ser un fiel interpretador de la Vida; a impedir que se mutilen o se exageren irracionalmente aquellas fuentes de inspiración que deben mantener al hombre en un natural equilibrio entre sus obras y el modelo que para realizarlas haya escogido. Así, reproduciendo plásticamente la Vida, el Arte será el más fiel propagador de la Verdad.

Para demostrar la justeza de lo que acabamos de decir, compararemos las dos tendencias más extremas en el dominio histórico del Arte

y veremos cuál de ellas es la mejor.

Una es la que floreció esplendorosamente en los tiempos remotos de la Grecia antigua. Fijémonos en aquel pueblo tan humano, tan estéticamente refinado y cuya religión misma, en el fondo, no era otra cosa que un culto ardiente a la Vida y a la Belleza.

Sus obras más importantes tienen una sobriedad tan elegante, una pureza de líneas tan perfecta, que a su vista nuestro espíritu percibe una sensación de reposo, de serena contemplación. Es la misma actitud en que nos sorprende la Naturaleza cuando nos recreamos en sus encantos.

Así su Acrópolis, su Venus, su Partenon, nos comunican unas ansias de superarnos, unos deseos vivísimos de ser humanamente bellos, de gozar noblemente de las bellezas de la Vida. Es el Arte que ahoga nuestro instinto y deja que hable el espíritu razonador.

Sólo quien celebraba en Ceres la exuberancia de las mieses; quien personificaba en Pal-las Atena las formas insuperablemente bellas de la mujer; quien aplicaba a Apolo el hermoso calificativo de padre de los poetas; quien, hablando de Neptuno, palpitaba con la visión sublime de las olas rebeldes; quien, en fin, sólo divinizaba artísticamente aquellas fuentes de Vida que tenían algo de la gracia natural, podía dar a luz un Homero, un Peri-

cles, un Platón, un Fidias y un número tan notable de verdaderos artistas, cuyo recuerdo perdurará eternamente.

En cambio, demos una ojeada al Arte que nació al hundirse el paganismo. Nada de los bellos estilos jónico y dórico. Nada de luz, nada de vida. El templo enorme nos ofrece su fábrica incoherente, sin perfiles que nos conmuevan. En su interior se cobija todo el arte que intenta crear una nueva escuela, con pretendida inspiración divina (I). Pero así que traspasamos su umbral, la falta de luz nos sobrecoge. Las imágenes nos parecen más bien deformidades que formas humanas. En su afán de que parezca divino el Arte, en su deseo de superar las producciones helénicas, caen en la exageración irracional de que antes he hablado y sólo consiguen que sintamos horror, que despierten los sentidos más bajos, eliminando la fe en la Vida y sumiendo al hombre en la fantasmagoría infecunda. La Belleza y la Vida han sido ahogadas porque el artista no ha reproducido lo que sus sentidos recogían, sino que quiso convertirse en intérprete de las visiones de mentes

(I) Como podrá observar el lector, no mencionamos todo el tiempo que transcurrió sin que el más débil destello artístico pudiera manifestarse, a causa del odio que inspiraban los altares paganos.

alucinadas. Y en sus obras no hay Arte porque no hay Verdad. Si de vez en cuando una forma cualquiera nos retiene poderosamente la atención, por su singular hermosura, es que el artista ha debido caer forzosamente en la naturalidad. Díganlo sino sus ángeles y sus vírgenes, evocación de femeninas bellezas.

No era posible que diese otra cosa quien divinizaba el dolor; quien predicaba las excelsitudes de la abstinencia; quien obligaba a que se doblara la cerviz, a que fuese dejada la dulce visión de la luz, del espacio, para que los ojos sufrieran la escalofriante sugestión del polvo miserable.

Sólo cuando la constante apología del dolor logró que se considerase a éste necesario; sólo cuando las prácticas continuadas del inhumano ascetismo consiguieron deformar los cuerpos y volver feos los rostros; sólo cuando el "...in pulverem reverteris" extravió las mentes, sólo entonces fué considerado Arte la representación de cuerpos lacerados, en actitudes humillantes; sólo entonces admiraron las visiones de ultratumba, con su fuego y sus antros de terror.

Y para alcanzar la posesión de este débil destello artístico, reflejo de una relativa verdad, ¡cuánto dolor! ¡cuánta deformación! ¡cuánta muerte!

¿No es mil veces más bello inspirarse

sin esfuerzo en la Naturaleza, única fuente de Vida, que esforzarse en las prácticas del dolor para que su representación resulte artística? ¿No hay más Arte en la verdad del goce humano que en la del dolor divinizado?

Sin duda alguna. Por algo el Renacimiento puede ser considerado como el resurgir de la Vida, y por algo también esta venturosa etapa del Arte debió su fuerza a ese feliz retorno a la naturalidad. Fué grande porque bebió en las aguas límpidas de los clásicos.

He ahí, pues, cómo el espíritu del antiguo humanismo triunfa definitivamente del peso del cuerpo que cobija aún, en sus entrañas, las fuentes turbias de las negaciones vitales.

Autor: CARQUES MARTI, Carlos.

Título: "La suprema concepción del arte". II.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 21, 1 abril
1924, págs. 25, 26.

Hemos visto como el Arte pierde mucho de su carácter cuando, por torpes desviaciones, sirve más los intereses de clase o casta que las ansias verdaderamente espirituales de quien debe cultivarlo.

Y es que esa delicada manifestación de nuestras inquietudes está estrechamente ligada a una ley justísima, concreción de todo un proceso cósmico que, de alterarse, conduciría inevitablemente al error y al fracaso.

No olvidemos que sin los magníficos espectáculos que la Naturaleza (y entiéndase esta palabra en su sentido más amplio) nos ofrece, en su inconsciente y constante proceso evolutivo, no habría Arte posible. Por consiguiente, podríamos afirmar que aquélla es ya en sí el más bello, el más emocionante factor del Arte.

Un despertar matutino, pródigo en colores, sorprendiendo las trémulas gotitas del rocío balancearse en el musgo de la pradera, en la cual retozan ya las albas ovejas del cortijo centenario, ¿no es una visión maravillosa que nos comunica un gozo intenso y recrea nuestros sentidos en una agradable placidez?.

La montaña imponente, cuya cima nevada se pierde en la gasa de la niebla perpetua; la catarata espumosa que, rugiendo, se precipita en el lecho granítico y luego se desliza majestuosa entre muros de follaje; la cueva húmeda, cuyo techo llora eternamente y entrelaza, en sorprendentes estalactitas, la lluvia de perlas que desprende; todos estos cuadros y otros parecidos, ¿no nos arrancan un suspiro, un grito, o una llamarada de admiración? Es el Arte, que se ofrece a nuestros ojos en toda su ingenuidad.

Como dijimos en el anterior capítulo, nada superará ni igualará siquiera a estas fuentes abundantes de inspiración, y quien quisiere hacer caso omiso de ellas, caería en las ridiculeces de los artistas de fracasadas escuelas añejas.

La interpretación de las mencionadas maravillas se comprende por la necesidad que tiene el hombre de perpetuar aquello que más profundamente le impresiona.

Una inspiración despierta en su alma un séquito acelerado de flujos y reflujos poderosos.

El objeto amado le obsesiona hasta tal punto, que toda su atención se concentra únicamente en él. Entonces el hombre es ya artista. Ha bastado que todo su ser palpitara emocionado ante la bella visión, para que pudiera dis-

tinguirse el espíritu de quien vive de algo más que del pan.

Y el artista, no pudiendo contener en su interior las energías que ha removido la aparición sublime, aspirando, tal vez inconscientemente, a reproducir con igual maestría las magnificencias del gran todo increado, plasma en la blancura de la tela o en la piedra informe las figuras que inundaron de luz a sus ojos insaciables.

Es tan noble, tan sincero el artífice que ama de veras su Arte, que destroza la obra antes de presentarla si ésta no es fiel espejo del modelo escogido. Por eso su trabajo se caracteriza por la agitación que produce el tratar de hermanar el espíritu que crea, con la materia que debe limitarse a obedecer.

Así, diremos que la obra del artista es la concreción del proceso cósmico que antes hemos aludido; ella representa el fin, la culminación de las diversas causas que acabamos de describir: la Naturaleza sirviendo de modelo; el espíritu del artista (esfuerzo de varias generaciones) que recoge los admirables modelos naturales y los materiales donde son interpretados los motivos de inspiración.

Esto indica que quien aspire a cultivar el Arte tiene que ser un observador profundo, para que no escape a sus sentidos ni la más insignificante vibración. Es preciso que se tenga plena conciencia de la función del artista:

ofrecer a la humanidad bellos y elevados horizontes; espejos de gracia y perfección para que nuestros ojos vislumbren algo superior que nos atraiga, logrando que en el torbellino de las pasiones humanas domine, cual faro oportuno, la luz esplendente de la espiritualidad (que debe constituir la razón de ser de nuestra especie), a fin de que, por encima de las inevitables vallas que la realidad impone, todos los hombres nos veamos hermanados en la comunión au gusta de las inquietudes anímicas.

He ahí un verdadero apostolado. Pero no se nos escapa lo difícilísimo de su realización, pues debiendo responder el artista a una educación ejemplar que suprima en él la apetencia de goces inmediatos e ilimitados, como compensación a su trabajo superior, será preciso que dicha educación sea tan perfecta, que represente, para quien la reciba, una cota de malla flexible y resistente a la vez, por cuyos tejidos no puedan insinuarse los microbios fatales.

Hasta ahora hemos hablado solamente del Arte como interpretación de las bellezas que en el artista despiertan las magnificencias de Natura. Y de la comparación de dos de las distintas maneras de apreciarlo, hemos comprendido que aquél únicamente alcanza una elevación y un perfeccionamiento notables cuando se nutre de los elementos naturales, que penetran en nuestros sentidos sin violencia, obedeciendo, sencillamente, una ley común a todos: la recepción de

las tonalidades y las sonoridades por nuestros respectivos órganos (vista, oído, etc.).

Así hemos llegado a la concepción ideal de un Arte vivificador, que sería fuente maravillosa vertiendo en los corazones raudales abundantes de espiritualidad fraternizadora. Pero aun no es ésta nuestra concepción suprema del Arte. Antes de llegar a ella, séanos permitido hablar de una anécdota sugestiva.

Cuentan de un escultor habilísimo que, en un momento de feliz inspiración, empezó una estatua. Todo su trabajo fué una fiebre continua, pues en él el artista concentró por entero su atención. Acabada la tarea, se hizo atrás de algunos pasos para contemplar la obra, y la halló tan real, tan viva, que, fascinado él mismo por el encanto de aquel cuerpo inimitable, levantó el brazo, que aun sostenía el cincel, y, dando un fuerte golpe a su estatua exclamó: "¡Habla!".

La piedra, naturalmente, nada dijo, y en sus carnes marmóreas quedó la huella de aquel gesto de impotencia, como si hablara de los límites de un Arte admirable.

¿No podía hablar, también, de otro Arte cuyo campo fuese ilimitado, en el que pudieran ser producidas, en una misma obra, la perfección estética y la superación ética, la belleza del cuerpo y la del alma?.

¡Oh, si así fuese! Qué albricias más atronador podría lanzar la Humanidad, entonces!

Autor: CARQUES MARTI, Carlos.

Título: "La suprema concepción del arte". III.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 23, 1 mayo
1924, págs. 22, 23, 24.

Se trata, pues, como vemos, de ensanchar el campo de acción en los dominios del Arte, haciendo que éste presida el acto más maravilloso que puede alcanzar la Vida, en el tejer y destejer de sus múltiples manifestaciones. Se trata de una idea que situará el Arte en el verdadero lugar que le corresponde, librándole del mercadeo y de la materialidad, poniéndole al servicio de quien tenga más necesidad de él. ¿Y a quién puede interesarle más sino al hombre, al que, según frase de Elíseo Reclús, "es la naturaleza formando consciencia de sí misma"?

Adrede expusimos aquella anécdota para obtener de ella conclusiones que afirmasen nuestra opinión. Y vimos cómo el artista sufría del silencio de su obra, a la que hubiese querido animada del soplo de amor que su corazón guardaba, para que cantase todas las excelencias de la Vida, toda la admiración por la luz que recogían sus ojos divisando los campos floridos, el azul de lo inmenso, el raudo vuelo de las golondrinas; el encanto sin límites oyendo el concierto armónico de la Naturaleza reunida, con los trinos y gorjeos de sus aves multicolor, con la clara salmodia de la fuente cristalina,

con los besos que el aire prodiga a las ramas juguetonas; del embeleso que nos subyuga cuando hasta nosotros llegan las fragancias de Flora gentil, o bien ese aroma sutil e indefinible que parece cantar la plenitud, la exuberancia prometedora de la Naturaleza triunfante.

Esta ilusión nos habla de algo más grande que el amor a la forma, de algo que para nosotros es la única justificación de la superioridad humana, y sin lo cual la suprema expresión que poseemos para exteriorizar nuestras inquietudes se arrastraría impotente en vanas tentativas. A través de la decepción del artista que quiso dar vida a su obra, vislumbramos la silueta imprecisa del otro que, pacientemente, labora en la solución del anhelo hermoso. Y, aunque la recolección del fruto sea más lejana en éste, también encuentra más materiales durante el período de maduración; pues así como aquél tiene necesidad de retener a la Naturaleza, para interpretarla, y de esforzarse a fin de que sus manos y la futura obra anden de acuerdo, a éste le basta con que el retoño se dé a la Naturaleza y ella vaya vertiendo en el nuevo ser sus gracias y sus energías con la misma prodigalidad con que regala a los otros seres. De modo que el trabajo plástico que el primero realiza con sus propias manos, sobre la forma, al segundo le sobra ya que los elementos naturales se encargan de cumplirlo a maravilla. Y el esfuerzo mental que uno aplica a la fidelidad de la forma, el otro lo dedica a la

dirección del espíritu, al florecimiento fecundo de las bellas cualidades, que no es otra cosa que proporcionar plena conciencia de sí mismo y de cuanto a su alrededor se agita.

La realización de esta tarea requiere un alma delicada y sensible, un temperamento de artista que coloque al niño en su verdadero centro de desarrollo. Como elevada manifestación que es de la Vida, será más perfecto cuanto más sepa integrarse a su ritmo; así que habrá que familiarizarle cuidadosamente con los magníficos objetos que hieran sus sentidos, despertando en su espíritu el amor a lo bello, a lo sublime, procurando que el encanto inconscientemente sentido se trueque en una comprensión perfecta de las más insignificantes vibraciones de esa gran Naturaleza, creadora incansable de innumerables bellezas, de seres graciosos, de paisajes espléndidos.

Y para ese arte que, a simple vista, parece exigir pocas condiciones, se necesitan precisamente las más difíciles y las que con menos prontitud se adquieren, pues aquí, como en el arte comúnmente considerado, puede deformarse toda obra si no se tiene en cuenta la rigurosa relación que existe entre los diversos factores que señalábamos en los artículos precedentes. Si queremos la perfección en nuestro Arte, si anhelamos triunfar del error que acecha por todos lados, hagamos como aquellos artistas a los que acarició el suelo de la Héla-

de y que fueron reivindicados, por la historia, del olvido en que les sumieron unas generaciones ignoras; pues si el amor a Natura logra que el hombre interprete bella y fielmente sus magnificencias, debe de ser el amor a la Vida, a la Libertad y a la Verdad, la estela luminosa que nos guíe a modelar e interpretar artísticamente, en la carne y en el espíritu, las lucecitas que se encienden.

A la Vida, porque si no experimentáramos el placer de hacer partícipes a otros seres de cuanto nos regocija de las caricias del sol y los besos del aire, de los colores y las fragancias de las flores, del amor y la gracia de las mujeres (flores incomparables del vergel humano), la procreación sería algo fatal que nos molestaría y los niños objeto de deformación y abandono.

A la Libertad, porque si no comprendiéramos la fuerza que cada cual posee ni la especial característica del desarrollo individual; si ignorásemos el maravilloso poder creador de las voluntades libérrimas, de los espíritus libres, si, en nuestra torpeza, intentásemos dar un molde y trazar un camino al alma, haríamos lo que las fracasadas escuelas añejas, que empobrecieron la producción artística cuando les vino la desgraciada ocurrencia de acaparar la inspiración.

A la Verdad, porque si toda obra responde a un modelo y a unas ansias hondamente sen-

tidas de imitarlo, lo más justo es que la reproducción se ejecute al calor de la sinceridad. Y toda vez que nuestra obra maestra ideal no guarda la rigidez de la estatua ni la calma de la pintura, y sus movimientos y acciones tienen que ser, en parte, el resultado de la dirección que se les imprima, obligación nuestra es procurar que ésta la conduzca por las vías luminosas y espléndidas de la inquietud y la investigación, después que hayamos arrojado de su camino a los abrojos del prejuicio y de la doblez.

¿Qué otro Arte puede igualar al que va formando un cuerpo robusto, armónico, lleno de gracia, cuyos encantos por su limpidez y cuyos labios son una continua florescencia de sonrisas? ¿Hay artista que sienta la felicidad del que dice a su obra: ¡habla!, y ésta deja oír al instante un raudal de palabras sensatas, entusiastas, brotando amor?.

No. Porque en éste, como en ningún otro, hallamos la máxima comprensión al trabajo realizado; podemos recrear nuestros ojos en el cuerpo admirable y nuestro espíritu en la grata comunión con el de nuestra obra. Así, sólo así, hacemos el debido uso del Arte, siguiendo lógicamente las enseñanzas de esta correlación de causas y efectos.

El ser humano es la suprema expresión que alcanzó la Vida al exteriorizar toda la maravilla de su poder inmenso.

En el proceso de su evolución, la expresión suprema que alcanzó el hombre, para exteriorizar el poder maravilloso de su espíritu, fué el Arte.

El Arte posee tanta fuerza e influye de tal manera en el ánimo del ser humano, con la magnificencia y la sugestión de sus manifestaciones, que, corrompido o dignificado, puede corromper o dignificar a aquél.

¿Hay que hablar más para demostrar que la suprema concepción del Arte es la que le aplica a la elevación y a la purificación física y psíquica del individuo? No. Bien comprendido queda que esas dos más altas manifestaciones de la Vida (una de la Naturaleza y otra del hombre) deben de hermanarse estrechamente y echar de su lado a cuanto corrompa su esencia.

Esta es, esbozada tan bien como supimos, la concepción del Arte supremo en el que tanto confiamos. Ahora, que cuantos se consideren capaces de cultivar el Arte sublime aplicado a la generación que nace, que pongan manos a la obra con amor y suplan, con su propio criterio, las deficiencias que forzosamente habrá en este breve estudio.

Los frutos a recoger son numerosos y magníficos. ¡Arriba, pues, los corazones, fija nuestra mirada en el mañana venturoso que sonreirá a la Humanidad, libre ya de toda impureza que pudiera macular la gloria de unos días radiantes!

Canet de Mar, abril 1924.

Autor: CASAS AMAT, J.

Título: "El espíritu de las Letras".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 13, 1 diciembre 1923.

Cuando a nuestras manos llega un libro -no importa cuál,- una tenue y agradable laxitud invade el espíritu hasta anularlo, y convertirnos en inconscientes deudores del dinamismo anímico que recibimos, de la parte de auto-psicología, que el afortunado autor ha trasladado al venturoso papel. Notamos a la par, que a la delectación moral de los sentidos, concurren las expansiones del corazón, por los linderos de la fantasía.

De tal forma nos sugestiona el libro, que al gracioso contacto visual de sus letras, nos sojuzga y domina la intuición, hasta hacerla vivir en los quiméricos paisajes que la fértil imaginación ha profusado.

Es en este dichoso trance, cuando las pasiones que nos dominan, tienen la virtud de manifestarse en absoluta propiedad; es quizá el único instante de la vida, que el ridículo no ejerce su duro vasallaje en los actos del individuo.

Sólo cuando nos pertenecemos a nosotros mismos, cuando el yo es tributario de admiración a un espíritu superior que ha sabido re-

flejar con entera satisfacción, el nuestro, las morbosidades o las virtudes, se exteriorizan en vórtice; se despiertan, agitan, hierven, pugnan por estallar y se agotan hasta volver a su centro de gravedad.

Debiéndose a las letras, la fantasía crea sus héroes, caballeros de las magnas justicias; desfacedores de agravios; implacables dilectantes; hombres capaces de las más brillantes acciones y de los más valerosos hechos.

¿Quién, leyendo al Quijote, rehusaría la libertad a los galeotos?.

¿Qué mortal no revive al amor y a la aventura, ante la divina inspiración de la pléyade del romanticismo?.

¿Por ventura, no sentimos vibrar los fondos de nuestra innata justicia, ante la viril genialidad zolaniana.

Los que no somos literatos, pero sí idealistas, no podemos substraernos a las emociones bienhechoras de la literatura; en ella, sentimos además de la expresión armónica de la biografía de quien la crea, el crisol en donde templa y modela la suya el que la contempla y la ama.

Todas las inquietudes de un alma enferma, lo mismo que las inexplicables utopías de un pensamiento ingénito, las interpreta dócilmente y las traslada a la conciencia colectiva.

Desde que el libro ha suplantado a la piedra teológica, en la tutela de la humanidad, ésta ha entrado en los límites de la adolescencia, imponiéndose a la tiranía de los dioses y de sus aprovechados ministros en la Tierra.

Y en la hora feliz, en que el papel impreso oriente el genio de las juventudes, los convencionalismos de la burguesía serán deshaciados por el progreso.

Las letras siempre constituyen un factor elemental de progreso, su espíritu representa la evolución; son el progreso militante. En todas sus múltiples manifestaciones, enfocan la vida, porque son la vida misma, y como ella, requieren movimiento, sensación, variedad, independencia, armonía; en fin, libertad. Y libertad, es lo que germina la literatura, con el libelo que protesta y grita; con la sátira punzante y mordaz; con la ironía fría y terrible; con la poesía que enciende y exalta y con la proclama que anuncia todas las convulsiones.

Siempre que se ha intentado a la literatura substraerla de su combatibilidad característica, se la ha degradado, hasta perder sus facultades de atracción y belleza.

Al describir los hechos o las cosas, las avalora y exalta o las desvirtúa o deprime.

La literatura tiene la misión de enaltecer la dignidad humana, inculcándole la impresión de su grandeza.

¿Qué sería de la memoria de los mayores imperios sin el juicio de las letras?. Una tradición exenta de solvencia histórica.

Con Herodoto, podemos afirmar que nace la humanidad.

¿Qué queda de los inmensos imperios de Alejandro y Carlos el Magno?. El respeto que prodigaron a la literatura y al arte.

Alejandro, visitando el taller de Apeles, se dignifica.

Carlos el Magno, actuando de chantre en su capilla imperial de Aquisgran, no causa odio y espanto, solamente risa.

¡Oh, misérrimos sátrapas y aventureros de la antigüedad! ¿Qué sería de vuestras vidas, sin la generosidad de las letras?.

Con ellas nacemos y por ellas morimos.

Donde las letras reinan, se desmoronan la tiranía y su acólita la farsa, porque cimentando la personalidad humana, le despiertan un alma, que es de la literatura el alma misma.

Autor: GUSTAVO, Soledad.

Título: El arte, ¿tiene ideal?

La Revista Blanca, 2ª época, nº 144, 15 mayo
1929, págs. 709, 710, 711.

Varias veces al año, en todas las grandes capitales europeas, se abren al público Exposiciones de Pintura. Los asuntos casi siempre versan sobre lo mismo; sólo se diferencian el colorido, el contorno y la línea según el gusto o el talento del artista. La rutina impera en todas aquellas producciones -llamémoslas geniales- por no conocer otra palabra más adecuada que las clasifique en nuestro rico idioma.

El genio continúa copiándose, con mejor o peor suerte, como siempre.

Aunque seamos rudos en nuestro lenguaje, hemos de decir que los artistas actuales no están a la altura de las circunstancias del momento y que no cumplen con fidelidad la misión del verdadero arte.

Pero antes de pasar adelante preguntemos, ¿qué es arte?. Unos, por no ser menos que Víctor Hugo, nos contestarán: "Arte es lo bello; varía según los genios; pero siempre igual a sí mismo; por eso es supremo". Otros, nos dirán: "El arte no es la belleza, sino simplemente la expresión de un sentimiento por medio de la forma"; y otros, englobando estas dos apreciaciones en una

sola, aunque parezca inverosímil, por negar la una y afirmar la otra, añadirán: "Arte es lo que conmueve, lo que produce emoción estética". Conviniendo todos en que arte es algo, sólo que este algo varía en cada uno.

Los autores clásicos definieron el Arte como la imitación bella de la Naturaleza.

Hegel no reconoce en las formas del Arte más que las ideas que manifiestan.

Spencer explica la evolución histórica del Arte por la ley de diferenciación.

Clasificar, pues, el Arte es un tema que ha dado mucho que pensar y no poco que escribir a filósofos y pensadores de todas las épocas.

Sin embargo, en el transcurso de los siglos, dos grandes corrientes se han disputado el dominio del Arte: los naturalistas y los idealistas. Los primeros sostienen que el Arte es la fiel imitación de la Naturaleza objetiva contemplada tal como aparece; al paso que los segundos, esto es, los idealistas, contemplan el mundo objetivo por el prisma de la belleza ideal.

Ahora bien; tanto si el Arte es lo bello, como si es la expresión de un sentimiento por medio de la forma; tanto si es fiel imitación de la Naturaleza, como si es hada vaporosa contemplada bajo el espejismo de una idealidad, es innegable, que necesitamos emoción estética para obtener Arte.

Nos hablan algunos del arte cristiano, pre

sentándolo como el único que ha sabido representar lo bello, conmover el espíritu, elevar al hombre, porque ha unido el contorno y el pensamiento, la forma y la conciencia, la esfera y el arcano, la luz y la sombra, el agüero de la sibila y la lágrima de la Virgen.

Pero los que esto dicen, olvidan que todas las religiones han pintado perfectamente el horror o la belleza de sus ídolos y los repugnantes o sencillos misterios de sus dogmas en la arquitectura y la escultura; y que Grecia fué la primera que nos dió la belleza corporal en Venus y Adonis, en Diana y Apolo, belleza que aun hoy reproduce el arte cristiano, como fué de ella de quien recibieron los brillantes resplandores los pueblos de Oriente y tras su caída, jirones de su manto artístico fueron a parar a los pueblos occidentales.

Desde las figuras mitológicas, que son herencia directa del arte griego, a los pasajes evangélicos del arte cristiano, nos presentan las mismas escenas, variando sólo los colores y las fisonomías, según la raza, el ingenio y la educación del artista. El pintor flamenco nos pintará las divinidades mitológicas y las vírgenes cristianas con la fisonomía del tipo flamenco; ejemplo Rubens; el pintor holandés, nos pintará estas mismas divinidades y vírgenes con el tipo de las mujeres de Holanda; ejemplo, Rembrandt; como Rafael, el llamado jefe de la escuela romana, ha pintado sus Madonas con la fisono

mía y el contorno de la Fornarina.

Nada tiene de innovador el arte cristiano, como nada tiene de original, como nada tiene de útil. No podemos ni debemos, pues, considerarlo como el único que haya producido la emoción estética que necesitamos para producir arte.

Además de que, según el gusto del pintor, según el tipo de que está encariñado, vemos a los personajes en sus obras. A Cristo, unos le pintan moreno, pelo negro y lacio, barba clara, fisonomía de gitano puro; otros, con ojos azules, pelo castaño, más bien rubio, tez blanca, barba rizada, perfil perfecto como un circasiano. Y eso que, tratándose de un tipo sagrado, debería todo el mundo parecer como que sus cuadros salen de un molde común, cada artista hace de su capa un sayo.

¿Qué diremos de los cuadros que representan a la Virgen? Lo mismo que del Cristo; no todas las Concepciones se parecen a las de Murillo, ni la Macarena del barrio de Triana, o la Virgen de la Esperanza de Málaga tienen parecido alguno con la morenita de Montserrat: cada autor las pinta o las esculpe a su capricho.

Taine ha dicho en El ideal en el arte, que en la historia de la pintura, una docena de personajes y de escenas evangélicas o mitológicas han hecho todo el gasto. Efectivamente; entremos en cualquier Museo de pintura o escultura y veremos, o estas escenas de que nos habla Taine, o

los bustos y retratos de los reyes de la época del artista, como demostrando que ni es desagrado a las mercedes recibidas, ni hay otra cosa digna de la inmortalidad que los personajes religiosos o de sangre real.

Rubens, Van Dyk, Ribera, Juanes, Murillo, Velázquez, Guido Reni, Veronés, Tiziano, Andrés del Sarto, Rafael, Miguel Angel, Zurbarán, Greco, pintores de fama universal y de los que en todos los Museos, desde el Británico de Londres al Louvre de París, existen cuadros suyos, sus asuntos han versado, con ligeras variantes, sobre la Sagrada Familia, algún santo o santa, figuras mitológicas o familia real. Sólo hay alguna excepción, por ejemplo, el Tintoretto, que pinta más la Naturaleza, en todas sus manifestaciones, que los asuntos citados, y los pintores neerlandeses Rembrant y Jordaens, que ejecutaron, ante todo, un naturalismo profano, y Goya, que, después de pintar a Carlos IV y a la reina María Luisa de mil maneras, nos pone la carne de gallina con sus espantosos Caprichos.

Si de la pintura pasamos a la escultura, tenemos: musas y divinidades del Olimpo, bustos de los Césares romanos y de sus familias, ninfas y sátiros, aras de dioses, etcétera; menos variación y el ideal griego dominando en toda la línea. He ahí lo que ha sido el arte a través de los siglos.

¿Querremos decir con esto que no hay arte, que no se ha producido ni se produce arte?

De ninguna manera; cada época ha tenido su arte, es decir, su ideal y su forma, aunque hay épocas que pueden distinguirse muy poco de las otras, por tener perfecta concordancia entre sí.

La civilización egipcia nos produjo en arte un tipo original e invariable y que por lo mismo que carecía de lo que produce emoción estética, no ha tenido imitadores ni plagiarios.

Los monumentos de la arquitectura egipcia presentan en todas partes la misma solidez y duración, quedando sacrificadas la gracia y la elegancia a la grandeza de las proporciones. La estatuaría se distingue por su inmovilidad y rigidez: todas las obras parecen vaciadas en un mismo molde, y los cuerpos sin articulaciones, sin vivacidad, sin expresión alguna, nada dicen a nuestros sentidos. Además, siempre los mismos obeliscos, las mismas pirámides, los mismos sarcófagos, idénticos monstruos colosales.

La civilización griega es otra cosa; es la madre del arte oriental y del de los pueblos de occidente.

Cuando hablamos de la Grecia de nuestros sueños, todos los mármoles nos recuerdan a Fidias, todos los cantos a Homero, todos los suspiros a Safo. Si para el arte hubiese existido una edad de oro, ésta sólo sería posible en la Grecia antigua, en aquella Grecia que ilustró Platón, apóstol del paganismo; que elevó Aristóteles, fundando una doctrina que llenó al mundo y dió tanto que hacer al pensamiento humano.

no; que inmortalizaron Pitágoras, Sócrates, Homero, Píndaro, Herodoto, Plutarco, Pericles y Demóstenes; en aquella Grecia, en fin, que siendo conquistada, venció con sus maravillas los alfanjes de la Roma conquistadora, que adoptó su civilización.

Pero este arte común de más de cien generaciones y que aun priva hoy, no es arte de nuestros tiempos, que queremos en todo el reflejo de la realidad, porque en nuestros tiempos hay esclavos que redimir, vicios que extirpar, dolores cuyos gemidos se ahogan entre las téticas paredes de una guardilla o en los sombríos rincones de un calabozo, sin que nadie se haga eco de ellos cuando, como dijo Pi y Margall, "se ha cantado en todos los siglos a Prometeo, que arrebató del Olimpo el fuego, y, por su audacia estuvo clavado en una de las rocas del Cáucaso, donde un buitre le roía las entrañas; a los Titanes, que se atrevieron a escalar el cielo y fueron precipitados a los infiernos por los rayos de Júpiter; a Satanás y a los ángeles rebeldes, que disputaron el trono a Dios, y, vencidos, cayeron al fondo de los abismos".

¿Por qué, pues, la poesía, la pintura, la escultura, no cantan, pintan, cincelan las luchas de nuestros días, el continuo batallar de los pueblos por ideales de progreso, de humanidad, de libertad?

¿Qué sacamos con que los genios se imiten unos a otros, convirtiendo, por ejemplo, El Edi-

po rey de Sófocles, en Rey Lear, de Shakespeare; en Papá Goriot, de Balzac, y que el Don Juan de Tirso, lo reproduzcan y lo imiten y lo estropeen o lo mejoren Molière, Byron, Dumas, Calderón, Espronceda, Zorrilla?

¿Qué valen los dioses mitológicos ante la grandeza de la personalidad humana? Y, sin embargo, han alimentado el genio de todas las generaciones pasadas que, como la actual, tuvieron sus luchas, sus miserias, sus dolores; pero que tenían sus creencias, y lo hacen con la nuestra que hemos soterrado los dioses, despoblado los Olimpos y levantado el pensamiento por encima de todas las supersticiones. ¿Por qué sucede así? Porque el genio no vive con su siglo, no siente lo de su siglo, no tiene ideal progresivo como su siglo.

Si lo tuviera, si saliera de su torre de marfil y se enfrentara con la realidad, veríamos a los pintores, a los escultores, a los arquitectos, las tres ramas del genio que ejecutan el arte representativo, plasmar en obras inmortales el sentir, la idealidad, la modalidad imperante del momento.

Pero, ¡ay!, si pudo un día, en los comienzos de su carrera artística, el pintor cordobés Romero de Torres presentarnos su emocionante lienzo Conciencia tranquila, en el cual representaba un registro policíaco en casa de un obrero; si el pintor catalán Casas nos ofreció su espléndido cuadro Una Carga, visión represen

tativa de la carga que daba un pelotón de guardia civil contra una multitud de huelguistas; si aquí y allá hase vislumbrado de cuando en cuando algún tenue rayo de luz que nos hiciera concebir esperanzas de que el arte viviría con su siglo, sentiría lo de su siglo y plasmaría las luchas de su siglo, esas esperanzas se han esfumado; el arte continúa no teniendo más ideal que adquirir fama a cualquier precio, aunque sea doblando el espinazo ante los poderosos y recibir sus mercedes.

Autor: LEVAL, Gastón.

Título: "El hombre y la obra". I.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 14, 15 abril
1923, págs. 23, 24.

Es una ciudad improvisada, una de esas grandes urbes modernas que los hombres han construido en medio siglo. Tiene una semblanza utilitaria, traduce una época de actividad febril en que todos los esfuerzos tendían a la satisfacción de goces materiales.

No es fea, sin embargo. Tiene muchas y largas avenidas paralelas que el sol inunda de lleno, calles limpias con edificios confortables y sanos, jardines numerosos donde juegan los niños, ríen las mujeres y cantan las aves.

Sólo sus monumentos carecen de pulimento. Fueron engendrados con demasiada rapidez, son un aborto de arte.

A un amigo mío, no le gusta la ciudad con sus calles, sus jardines y sus avenidas improvisadas en medio siglo. Mi amigo es un enamorado de lo refinado; ama, saborea con deleite lo esmerado, la obras que el artista ha cincelado en un esfuerzo milagroso de paciencia y tenacidad. Todas estas calles rectilíneas no le placen; estas avenidas uniformes en su luminosa espaciosidad le enojan, estos jardines alegres ofenden su sentido de la estética.

El ha viajado mucho. Ha visitado países de antiquísima civilización, ciudades cuatro veces milenarias, con calles estrechas y tortuosas, en cuyos recodos el paseante sorprendido descubre insospechadas maravillas. Y nostálgicamente evoca los recuerdos placenteros de la ennegrecida piedra esculpida, de los jardines, de los monumentos que los esfuerzos sucesivos de las generaciones han legado a la admiración de los hombres de hoy y de mañana.

Mi amigo ve sólo el arte en las cosas que crean los hombres. No le preocupa si en esos países antiquísimos, en esas ciudades cuatro veces milenarias, en esas calles estrechas y tortuosas, las poblaciones, apiñadas, mueren por falta de espacio, de aire y de luz. Como los edificadores de sus ciudades predilectas, mi amigo sacrifica sin remordimiento el hombre a la cosa.

Los constructores de la ciudad improvisada han obrado según el principio opuesto. Hijos de una época distinta a la que viera desarrollarse aquel tipo de civilización, han sacrificado la cosa al hombre. Mientras en las ciudades de calles antiguas y tortuosas la atmósfera enrarecida y viciada envenena a los moradores, en la ciudad falta de pulimento, el oxígeno mantiene rico el rojo de la sangre y perfecto el funcionamiento de los pulmones. Mientras en aquellos lugares cantados por los poetas los rostros son pálidos y los cuerpos

débiles, en éstos, unos y otros son sanos y fuertes.

¿Y no está aquí el principio fundamental del arte?. Indudablemente; y si no, aquí debería estar.

La belleza debe residir ante todo en el hombre. En las facciones hermosas, en los músculos elásticos y vigorosos, en la conformación de los miembros, de los hombros, de las caderas, en la armonía de las partes del cuerpo, en la alegría del rostro, en la vida de los ojos, en lo rítmico del andar, en el conjunto equilibrado, sano, del ser humano, reside la primera, la suprema belleza.

Ante todo, sobre todo, la belleza del humano ser. Que cada hombre, que cada mujer, que cada niño sea un poema viviente e insuperable, que la cadencia, que el ritmo, que la música estén en nosotros, en las inflexiones de la voz, en el gesto, en la sonrisa, en la serenidad del alma, en el anhelo continuo de vida. Que el hombre pueda esculpirse a sí mismo, estatua viviente de blanco mármol interior, de sonora alegría exterior.

Casi todas las religiones han colocado la perfección y la posibilidad de perfeccionamiento allende la terrestre vida. Los artistas se inspiraron del error y buscaron, salvo raras excepciones, sus motivos de producción fuera de la vida humana. Así, el arte moderno, más o me-

nos descristianizado, sigue fundamentalmente una norma parecida a la que inspiró la construcción de las catedrales soberbias.

Un autor contemporáneo, muy cercano de nosotros por los conceptos filosóficos que varias veces expuso, el gran escritor francés Romain Rolland, resumía esta tendencia enfermiza en la carta abierta que dirigió a Gerardo Hauptmann, el literato alemán de fama universal, cuando sus compatriotas destruyeron la catedral belga de Lovaina. Matad a los hombres, pero respetad a las obras, exclamaba, más que escribía, en un arranque de sentimentalidad, hoy de seguro rectificada. No, no. Mientras haya hombres habrá obras de arte. Destruid cuantas existen, y veréis surgir como por encanto prodigiosas floraciones de lienzos y esculturas. En cambio, aniquilad a la especie humana y nada se añadirá a lo creado, y todo lo creado desaparecerá bajo la acción precipitada del tiempo y de la naturaleza inconsciente.

El hombre es superior a la obra, puesto que la crea. Sinfonía de sonidos, de piedras o de colores, él primero la concibe, la siente, la lleva dentro de sí, le da forma, vida y belleza en la maravilla de su ser, y a tal grado llega su superioridad, que casi nunca la totalidad de exteriorización corresponde a la totalidad de la concepción o de la sensación interior.

Bellísima es la Venus de Milo, magnífica

la Alhambra de Granada, soberbia la catedral de San Pedro. Pero yo no vacilaría en sacrificar estos tres portentos que encarnan el genio artístico de tres razas distintas, contra una sola vida humana.

Víctor Hugo explicó la decadencia del arte arquitectónico por la aparición y la difusión de la imprenta, que proporcionó a los hombres un medio nuevo de expresar sus sentimientos y sus ideas. Puede añadirse la extinción del fervor y del misticismo religioso, propio de la infancia de la humanidad, que hacía a los espíritus levantar templos a la poesía del misterio y del infinito. Animó a ese arte arquitectónico el mismo estado de alma que animó al arte literario con que se escribieron las leyendas que después fueron trocadas en santos libros. Un mismo candor, una misma inspiración. Y más tarde, ambos sufrieron hasta idénticas mutilaciones.

Pero la decadencia del arte escultural tiene una explicación muy distinta. La antigua Grecia tuvo su cetro, y nadie se lo arrebató. ¿Por qué de los escultores habidos desde entonces hasta hoy, por qué en el transcurso de tantos siglos no se pudo alcanzar nuevamente aquel nivel que a veces puede parecernos mágico? La razón es muy sencilla: la religión de los griegos enaltecía la pureza de las líneas y la hermosura de las formas. El culto del cuerpo era una práctica de carácter casi religioso, y si

los cinceles esculpieron entonces cabezas, gargantas, senos, brazos, vientres, caderas, muslos, manos y pies de formas divinas, fué porque nunca como en su época hubo tal cantidad de perfecciones humanas. El ambiente, la atmósfera en que vivían eran ya estéticamente demasiado idealizados para que tuvieran aceptación las producciones posteriores, hijas de siglos funestos que sacrificando el hombre a la obra, despreciándolo, complaciéndose en la tortura de los cuerpos, no tendieron sino miserables fuentes de inspiración traduciéndose en las obras la ineptitud de los hombres.

Autor: LEVAL, Gastón.

Título: "El hombre y la obra". II y último.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 15, 1 enero
1924, págs. 18, 19, 20.

Nada tan maravilloso, en las creaciones del universo conocido, como el hombre. Con razón decía Pascal -cito de memoria con la seguridad de respetar la integridad de su pensamiento:- "El hombre no es más que una caña, pero es una caña que piensa. El universo puede aplastarlo, el hombre le será superior, porque se dará cuenta de que es aplastado, mientras el universo no se dará cuenta de que le aplasta".

Antes de entrar en esta índole de consideraciones, me detendré a señalar algo de la superioridad menos noble del hombre con relación a su obra, pero que basta para demostrar que labor de demente es sacrificar el creador a sus creaciones.

En todas sus obras de arte, ¿qué ha hecho el hombre? Reproducirse a sí mismo. Ha querido impregnar en el lienzo, en la piedra o en los metales la plasticidad de un cuerpo de mujer, un estremecimiento de vida, una tragedia, una aspiración, un ansia de infinito. Pero todo esto ha sido posible porque preexistía en él. El hombre ha sido modelo de su propia obra.

¿Y qué obra suya equivale al modelo? El modelo tiene la gracia, la movilidad, el calor de la vida; la obra tiene la rigidez, la inmovilidad, la frivolidad de la muerte. Precisamente una obra vale por la proporción de vida que logra expresar.

¿Qué es más prodigioso? ¿El más grandioso de los monumentos o el cerebro que lo concibió?. Lo que hace el valor de las obras son las ideas humanas que expresa, la cantidad de alma humana que contiene, la potencia de sentimientos, de deseos o de realidad humana que encierra.

Ninguna creación del hombre ha igualado la menor parte de su vida animal. Porque construirá un órgano, pero con una substancia orgánica; y no logrará infundirle el mecanicismo fisiológico, es decir, la función, es decir, la vida.

El mejor de sus inventos en este sentido ha sido, a mi parecer, el fonógrafo. Su grandeza consiste en que reproduce la voz humana. No es grande el fonógrafo, es grande el hombre que lo ideó para ofrecerlo a los otros hombres.

Frente a la vida ¿qué es el hombre? Una parte de la vida misma, pero la parte superior y la más perfecta. El hombre, ha dicho Elíseo Reclús, es la naturaleza tomando conciencia de sí misma.

Ninguna definición más exacta. El hombre

es un fenómeno vital; materia planetaria, nacido de la tierra, encadenado a ella, ha llegado a ser, por la resultante de una larga sucesión de combinaciones de la vida cósmica, un cuerpo y un espíritu. Ha adquirido la conciencia de sí mismo y la de las cosas que le rodean. Ha sondeado los abismos de su alma y explorado el fondo de los cielos. Sabe que existe, se estudia, se analiza, física y psíquicamente; ha alcanzado casi por completo el dominio de sí mismo; conoce de dónde provienen sus actos normales o anormales y no escapa a su percepción, a su inquieto indagar, ni los límites de su conciencia ni la extensión de su inconsciencia. Pero, esta conciencia de su inconsciencia ¿no es promesa cierta de siempre nuevas conquistas?

En el mundo exterior ¿cómo resumir en tan breve trabajo y con tan escasos conocimientos como son los míos, toda su labor ciclópea? Esta parte minúscula de la vida terrestre, ese infinito ser que comparado con el tamaño del planeta que le soporta es ridículamente pequeño, ha domado cual dócil potro la mayoría de las fuerzas naturales y ha suplido y suple más cada día la escasez de sus facultades físicas por descubrimientos formidables. Su utilización sabia de los elementos, de la materia, de los agentes físicos, de las fuerzas mecánicas ciegas transformadas por él de enemigas en servidoras, su aprovechamiento de las energías múltiples y tumultuosas mansamente sometidas a su voluntad, su

conquista de las más secretas y sutiles corrientes inservibles de potencia, su estudio del universo y los resultados sorprendentes a que ha llegado este ser ínfimo, frágil, esta parte minúscula pero pensante de la vida terrestre, todo el inmenso tesoro de sus esfuerzos incesantes, junto a las inquietudes espirituales que siempre le agitaron pueden hacerle sentir el orgullo de sí mismo, la grandeza de ser hombre.

Era necesario recordar estas cosas nada nuevas pero siempre olvidadas. Primero por un principio de moral natural que establece entre seres de una misma especie lazos de solidaridad, hijos ora de una espontánea confraternización, ora de una reflexiva piedad. Para un ser viviente de equilibrada conciencia, nada está por encima de los componentes de la familia zoológica a que pertenece. Segundo, para reivindicar el principio moral del hombre superior a la cosa o a la obra contra él opuesta.

El sacrificio del hombre a la obra es la norma dominante de nuestra falsa civilización social. La humanidad ha sido devorada por ídolos innumerables de mil distintas religiones, de mil patrias diversas, de mil sistemas políticos contrarios. Ha sido inmolada, se ha inmolado ella misma en monstruosos holocaustos que todavía la trituran y seguirán devorándola, y es que el principio moral de su evolución social ha sido un error formidable. El hombre ha

sido hecho para las instituciones, para las estructuras de las sociedades, para la modalidad de su vida, y no la modalidad de vida, las estructuras de las sociedades, las instituciones para el hombre.

Lo mismo acaece en el arte. Y aún podríamos añadir que ni siquiera se ha hecho el hombre para el arte inculcándole, como ocurrió con los demás factores de existencia, la noción y el amor de sus características. Se le ha obligado a sufrir las incomodidades de su mala disposición y a morir anémico, tuberculoso y raquíptico al lado de estatuas espléndidas, admiración de una aristocracia diseñada hiperbólicamente por igual.

Yo no sé qué escritor alemán pretendía, según referencias a mí llegadas, que las cosas son superiores al hombre ya que le sugieren sus obras de arte. Pero el hombre descompone químicamente a estas cosas, las modifica o transforma, mientras ellas no tienen sobre él más que un poder accidental, y comparativamente, muy menguado. Y, repitiéndome, objeto sin temor a réplica triunfal alguna: el hombre tiene la vida, las cosas no; el hombre es el tipo superior de vida orgánica, y tiene, además, la otra vida: la del espíritu, mientras las cosas no alcanzan ni la menor noción de su existencia.

El arte para el hombre, para todos los hombres; sacrificado a la conveniencia de la especie, puesto a su servicio, utilizable para

todos. Es tiempo ya de hacer callar las liras de los poetas a quienes disgustarían la desaparición de la tuberculosis porque no podrían componer versos, inspirados por los sufrimientos de la joven condenada a morir en la primavera de la vida.

Más artistas que estas flores de estufa son los pensadores que esculpen las almas, los sabios que esculpen las inteligencias, los sociólogos que esculpen las sociedades.

La mayor obra de arte del hombre es el hombre mismo. Cuando ha desarrollado integralmente sus facultades humanas, ha dado a la sociedad algo más útil y más bello que la más afamada de las obras maestras. Por allí deben encaminarse los trabajos de los creadores de belleza: en hacer del hombre una armonía y en dar nacimiento a condiciones ambientes de vida favorables a su perfeccionamiento total.

Autor: MARTIN, José.

Título: "La novela", en Estudios.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 48, 15 mayo
1925, págs. 29, 30, 31.

Se acusa la época actual, como puede ver el más romo observador, por un decaimiento espiritual caótico. La ola de materialismo desenfadada en los últimos lustros, lo ha anegado todo, llegando su ceno hasta el rincón del alma donde nacían las ideas puras e independientes.

No es esto un mero accidente de la vida fácilmente subsanable; es algo muy profundo que se enrosca al cuerpo de la sociedad, se ramifica en sus nervios, se refleja en sus hechos dándole forma y figura de la que toman imagen el hombre y sus obras.

La culpa de esto, dirán los políticos, la tiene el pueblo por no prestar la debida atención a sus deberes ciudadanos; porque no se interesa por los principios fundamentales de la vida, argüirán los sabios; por ser rebelde a la autoridad, emitirá el gobernante. Nosotros decimos y aseguramos que es la derrota total de la literatura, particularmente de la novela, principal baluarte del mundo espiritual llamado a preceder al mundo de los hechos en su marcha progresiva.

¿Qué es la novela? ¿Cuál es su cometido?
¿Qué función social desempeña?

Quizás no acertemos a calificar con propiedad a este maravilloso arte; pero aseguramos que no es novela lo que por tal se escribe y se vende hoy y menos esas narraciones que copian fielmente la vida que pasa, como mera información de un accidente, como si el accidente fuese una cosa fortuita que no tuviese, antes de producirse, principio y desarrollo.

Más que novelistas los que así escriben parecen gacetilleros.

Es una confusión lamentable la existente; están borrosos los contornos de los puntos más fuertes y más encontrados de la vida: la novela y la historia. Es como si ligáramos lo que hemos defecado con lo que tenemos que comer; como si el arquitecto, con el plano de una cabaña, quisiera edificar un palacio; como si el maestro enseñara al adolescente a ser niño y no hombre; como si el molino anduviera con agua parada...

Historiadores y no otra cosa son los que por novelistas se tienen hoy; los que más libros venden al público que ellos han formado y que los ha consagrado como mitos de una bárbara creencia... Historiadores son y no videntes que deberían de ser. Mentores y no describidores. No tener la cuartilla y el lápiz prestos para apuntar lo que la humanidad haga, sino escribir lo que debería hacer. Y eso no han he-

cho y el decaimiento es evidente e inminente la bancarrota.

No es novela eso que se lee para matar el tiempo, para que llame al sueño o para que enseñe o despierte pasiones que no deben actuar; no es tampoco eso otro que se aleja de la realidad, que lleva al lector a un mundo decorado y poblado a capricho de un autor que para idearlo ha tenido que tomar una droga excitante o una inyección soporífica.

La novela, en mi opinión, no debe ser ni realista ni utopista. La realidad se vive, no es menester leerla; la utopía, como tal, es quimérica y sobre quimeras no se puede ni se debe fundamentar nada. Entre lo real y lo utópico hay una zona de tinieblas que la novela debe iluminar, porque es el alba de la vida, para que la humanidad vea el futuro que ha de encarnar. La novela, pues, ha de ser futurista, pero de un futurismo al alcance de la mano.

La novela es lo que viene, como la historia es lo que ha pasado; por ésta sabemos lo que fuimos, por aquélla vislumbraremos lo que hemos de ser. La novela debe hablar de la vida que vamos a entrar como la historia habla de la pasada y el presente de la que vivimos. Se ha de formar con ejemplos del pasado, con casos del presente y se le ha de dejar ancha puerta al porvenir.

La novela debe dibujar el mundo que el al

ma apetece, donde el espíritu inquieto como explorador incansable, escarcea, rebusca, inquire, para hallarle acomodo a la materia pesada y ciega. Ha de ser un constante amanecer sin que jamás ni por nada se enturbie el optimismo de su crepúsculo eterno.

Porque antes que nada la novela ha de ser optimista aunque esté compuesta de fatalismos y desventuras; una novela pesimista (y no le damos a esta palabra su sentido catastrófico), que limite, concrete y termine los casos que trate sin dejar un intersticio para que le entre la luz del mañana, es una obra dañina, muerta y corrompida en seguida, como los cuerpos faltos de aire.

"Sólo es novelista, ha dicho J. Ortega y Gasset, quien posee el don de olvidar él, y de rechazo hacernos olvidar a nosotros, la realidad que deja fuera de su novela", y remarca: "Que el autor de una novela tiene que anestesiar al lector, apoblarlo, construirle un recinto hermético sin agujero ni rendija para que desde dentro de la novela no entrevea el horizonte de la realidad".

Eso sería emparedar una obra, asfixiarla; y la novela necesita corriente de aire que, cual nave que boga, la empuje de lo real a lo irreal, de lo que es a lo que se pretende que sea. El lector tiene que recibir constantemente y en pleno rostro bocanadas de ese aire, para que lo sacuda, para que lo agite y lo inte-

rese en la lucha del pequeño universo que es la novela.

Un novelista no tiene que escribir su época; esa es misión del cronista. Que no debe tener ideas políticas se dice muy a menudo; no debe si éstas son ideas de un partido o de una secta religiosa; pero no ha de ser neutral en la gran contienda social porque eso supondría estúpida insulsez.

Si tiene que relatar que la marquesa Tal contrajo matrimonio con el militar Cuál, forzoso es, ya que se vale de ello para razonar su libro, que diga, aunque sea por accidente lo que es una marquesa, lo que es un militar y lo que es el matrimonio y lo que representan. Esto dicho sin comentarios y desde el alto miraje que un artista (porque artista y no otra cosa tiene que ser el novelista) ve las cosas, no se le puede llamar tendencioso.

Los personajes de una novela no han de dar vueltas alrededor de un círculo. Eso sería infestarlos; así andan los gusanos en las fermentaciones. Han de tener, si no son muñecos, cada uno su órbita, como los mundos, trazada por ellos con su profesión, con su posición, con sus obras; y han de pugnar por desancharla, para ganarle ambiente a la del personaje contrario. El hilo, o el asunto central, ha de estar perdido en lo venidero.

De esta lucha no puede estar ajena la cuestión social porque los componentes de una

novela han de ser los hombres de hoy con sus miserias y fastuosidades y con las reglas anodinas que para vivir tienen establecidas. La cuestión social es la vena principal por donde circulan todos los asuntos; no hablar de ella implica o cobardía o mediocridad. Por eso está fracasada la novela, la de hoy.

El novelista no olvidará al hacer sus creaciones, que hay una parte de la humanidad oprimida y avasallada por otra parte; no ocultará que, a pesar de producirse mucho y contar con medios adecuados para la distribución y con inteligencias aptas para distribuir, gran parte del género humano come poco y mal; no callará que hay códigos absurdos que sojuzgan las conciencias y batallones armados que murallan las voluntades; gritará contra la moral impuesta como regla general; hará ver la gran vergüenza, mayor cada día que pasa, que el trabajador honrado vagabundee de un confín a otro del mundo ofreciendo sus brazos indignamente mientras la ociosidad y el vicio lo honran y santifican las leyes.

Igual que ha de decir que la niñez es inocente, que es alegre la juventud, que el olor de las flores conforta, que el amor es el principio de la vida, porque son verdades, igual dirá que a la sociedad la rige la fuerza y no la razón.

Sí, de la cuestión social ha de hablar el novelista, asunto pródigo, filón inagotable,

eje de todo; ahí es donde está el arte escondido porque es donde convergen en negro turbión todas las pasiones del hombre. Ahí el pus del cuerpo gangrenoso; las lágrimas de quién llora desvalido, las babas de quien ríe idiotizado. En esa mezcla ha de mojar el novelista su pluma para escribir su novela.

De la gran cantera, donde se sufre, donde se trabaja, donde se llora, ha de arrancar los más firmes sillares para cimentar sus creaciones.

A todos los descontentos y desventurados los alentará diciéndoles que marchen rectos mirando siempre para arriba. Abatirá a los tiranos.

Y no se restringirá por ello el marco de la novela, al contrario, entrará en su verdadero elemento, que es: excitar para conocer, para contrastar, examinar, analizar, auscultar en todos los problemas para hallar la verdad que no tenemos y que a toda costa es preciso obtener.

De lo que se desprende: que el novelista, además de tener una cultura general, ser psicólogo y artista no es completo si no es revolucionario.

Autor: MARTIN, José

Título: "ESTUDIOS - El Teatro"

La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 Sepbre.
1925, pags. 30, 31 y 32.

En este ramo artístico de la inteligencia es donde más se acentúa la decadencia espiritual de la humanidad. Nadie puede negar la crisis hondísima que atraviesa el arte dramático universal.

Puestos a estudiar las causas de esta decadencia, acuden a nuestra mente, en tropel, los mil motivos que la determinan que no son, ni por asomo, ninguno de los que a diario se quejan empresarios, autores y críticos.

No es por falta de buenas compañías, como arguye Luis Araquistain, que está empobrecido, achabacano el teatro español, sino todo lo contrario, creemos que la compañía es una resultante del mal y no su creador.

Es casi general la creencia de que la crisis proviene de la competencia económica que le ha planteado el cine y el teatro ligero; otros creen que es por decaimiento de la raza; a pobreza anímica la achacan otros; a la lucha cada día más dura por la vida que no deja en los espíritus ganas de recreo, escriben algunos.

Todas estas opiniones son verdades que como tallos salen de la escondida cepa que nadie trata de descubrir por ser muy cómodo andarse por las ramas.

Nosotros vamos a dar también nuestra opinión sobre la decadencia del arte escénico, todo lo más clara y precisa que podamos.

Para razonar diremos antes lo que tenemos por verdadero teatro.

El fondo del teatro, a nuestro entender, ha de ser siempre las pasiones humanas, las verdaderas, las de origen, las que nos son comunes a todos y no aquellas que adquirimos por hábitos, por educación o por vicios, que bien visto no son pasiones, son morbos, aberraciones, resabios, que son las que mueven los autores, los españoles particularmente, almidonadas con trucos de un astracán pecaminoso.

Las pasiones principales del hombre son tres: el amor, los celos y el espíritu de justicia. Procurar que el público se vea fielmente interpretado por el artista, tan bien como cuando a solas se contempla a sí mismo; como todos los vicios, y viciosos y ladrones de la ciudad de Florencia se vieron retratados en los negros círculos de la Comedia de Dante, y se hará un teatro imperecedero.

Por no haber artistas rebeldes que lleguen con su pluma a describir las hondas pasiones que crujen y retuercen el alma de los pueblos imponiéndose por encima de sus miserias; por el escribir guiada la pluma por el público --soberano porque paga-- al dictado de la ralea, describiéndole sus costumbres, sus calaveradas y sus vesanías, es porque el teatro muere.

El Juan José, de Dicenta, vive porque responde a la pasión pura del amor que se hace avasalladora y asesina cuando le llega el vahido infesto de la sociedad; el Hamlet, de Shakespeare, será eterno porque interpreta a la mayoría del género humano; un doctor, como el de Un enemigo del pueblo, de Ibsen, está, dormido si se quiere, en la conciencia del hombre de todas las razas.

Estas obras no morirán nunca; serán más jóvenes cuanto más días les pasen.

En cambio, el teatro de costumbres es fugaz, anodino, sin brizna. Todo el género de los Quinteros es de éste. En el teatro quinteriano se ven cosas andaluzas, pero no el alma de Andalucía. En el de Muñoz Seca no hay ni cosas, que Andalucía no es una taberna de Triana, ni la tertulia de una botica, ni los amores de un torero.

Para ver bien a Andalucía es preciso andar a pie sus campiñas, desde Córdoba a Jerez, entrar en los cortijos, trabajar con los campesinos --los campesinos desconfían de todo el que no trabaja,--y observar lo que piensan,--porque hablan poco y nunca saben decir lo que sienten,--cuando rendidos y con hambre se echan en un pajar vestidos con una ropa de veinte días que sudaron apenas puesta, cuando cantan, cuando miran al amo que traspone en coche y ellos se encorvan sobre la tierra, y, sobre todo, cuando llegan a casa barbudos y sucios y los rodea una camada de chicuelos que se asustan de él y una mujer que no le ama y recibe la visita del usurero o la del recaudador de contribuciones.

Obsérveselos en esa situación, callados, mirando como idiotas, que apuntan una sonrisa y al segundo es una mueca, que las arrugas de la frente se le ponen profundas y sinuosas como si la cruzaran retorcidas ideas, hasta que la cabeza atormentada y confusa cae sobre la mano igual que ha de caer la de un sentenciado sobre la cuchilla.

Es ahí, y no en la taberna, donde está el principio del drama.

Dándole forma a esa situación, que se vean llegar a ella, como hilos a una central, las causas y concausas que la han determinado,

que son múltiples, pero bien conocidas, que se aperciban las funciones de las causas así como los distintos matices que toman según por el sitio que pasan, y obtendremos una obra granítica que el tiempo no hará más que afianzar.

Toda la belleza de Andalucía, como su vida, está en sus campos y se la prestan los campesinos con su trabajo, con sus cantares y con sus penas; en las ciudades pierden el carácter; son borrachos e hipócritas, son antes de la civilización. Las ciudades junto al campo son como el que ríe cuando tiene el ánimo para llorar. De las ciudades es extraída toda la gama teatral de los Quinteros y como falsa ha de morir sin gloria.

El teatro de Arniches y de otros costumbristas por el estilo madrileño, es peor aún, duran menos sus obras que la actualidad de un artículo periodístico; dándose el caso peregrino, que exponemos como una razón de peso, que cuando más han escrito esos autores de tradiciones de Madrid, de verbenas, de chisperos y de verduleras, cuando más esfuerzos han hecho porque no se pierda esa forma del humor y del carácter, Madrid se ha extranjerizado.

Esto nos demuestra que no son las costumbres el eje principal del teatro, sino las pasiones, las que ya dije.

Con las costumbres y sus modismos se ríe; con las pasiones y sus consecuencias se piensa. El teatro que hace pensar avergüenza al que lleva aviesa vereda y le inspira deseos de enmienda; al pueblo le hace pensar en la justicia y que haga porque sea igual para todos; y del individuo que se enmienda y del pueblo que se interesa por el bien general, salen las razas poderosas que no pueden domar ningún legislador y que saben morir por su dignidad.

Del teatro que hace reír, ved lo que sale; ved a España que fué no hace mucho tiempo la élite del mundo intelectual, que su teatro y su literatura fueron universales, no porque tuviera mucho dominio político como alguien ha querido hacer ver, sino porque representaba las inquietudes de una raza fuerte que son las que tienen artistas, genios y héroes; España es hoy una caricatura de pueblo, España no tiene salvación.

No es cierto, como se cree generalmente, que tienen que ser primero ricos los pueblos para que den buen teatro; es lo contrario; es a la riqueza artística de que disponen que deben su prosperidad. Como un hombre siente más placeres cuanto más emociones lo conmueven, como el agua es más pura y fina cuanto más se agita, los pueblos no marchan ni prosperan sin inquietudes, y las inquietudes de un pueblo donde se logran es en sus escuelas populares de la que es el teatro la mejor.

La crisis actual del teatro es la decadencia de la civilización burguesa, que ha llevado a tal punto su envilecimiento y chabacanería, ha sometido de tal manera con su yugo férreo a los hombres, que no hay uno solo que disponga de la necesaria libertad para reproducir sus sentimientos artísticos. Y un artista sometido es un artista a medias; medianías, por lo tanto, han de ser sus obras.

Todo está hoy bajo los puños -digámoslo de alguna manera- del emperador capitalista, y el capitalista, el nuevo rico que es el que hoy gallea (al aristócrata antiguo, el de la sangre, según creo, gustábale el arte y hacía mucho por él), es un ser carente de todo sentimiento noble; no sabe más que de interés, de negocios, de queridas y de buen vino. Va al teatro para que lo diviertan "que para eso les paga", compra cuadros porque no sabe donde gastar el dinero,

tiene biblioteca porque le han dicho que eso "viste bien".

A este señor cargado de oro y de materias morbosas, está sometida la sociedad con todas sus manifestaciones, mientras que el artista con ojos como ascuas que otean en el porvenir, que siente los acontecimientos un siglo antes de producirse, que para todo encuentra normas bellas y justas, trabaja rudamente si ha de poder comer, viste harapos y sirve de escarnio muchas veces su figura enteca de ayunador.

Así las cosas, bien se explican los resultados.

No hay más que esta solución: o el teatro se impone por su verdadero valor independizándose de Estados y protectores y de la tiranía del público, señalando su huella profunda en el alma de las cosas y de los hombres, o muere irremisiblemente.

Autor: MARTIN, José

Título: "El arte en la calle".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 100, 15 julio
1927, págs. IX y X.

Con el lema "Sin jefes ni subjefes, sin crítica oficial ni oficiosa, por el arte libre", ha habido estos días últimos, en Montparnasse, última trinchera donde se defienden aún de los ataques de la grosería y mediocridad reinante y dominante los pocos románticos que quedan, y bajo los árboles floridos del bulevar lleno de sol, una feria de cuadros y de obras de arte.

Por todos los puntos que se mire la feria de los artistas en plena calle, que quiere decir junto al pueblo, es un espectáculo altamente simpático y sugestionador que se da a impresiones diversas y a hondos comentarios sobre la misión del arte en la sociedad humana y su relación con la época.

Estamos hartos de ver museos donde se guardan reliquias artísticas que les han dado valor la historia y la literatura, como son toda la fastuosa ornamentación que de los Borbones se exhibe en los de Versalles y Fontainebleau, como todo lo que encierra el de Chantilly habla del poderío y la riqueza de los duques de Orleans; en el de Louvre y en el Luxemburgo, ni que decir tiene que se conserva lo que habla de las grandezas de la patria y de las proezas del emperador, la boda principesca que bendijo el papa, el hecho de armas glorioso para la metrópoli, el sitio y toma de una ciudad por las tropas nacionales, retratos de magnates y de damas linajudas, motivos religiosos como la escuela florentina, católicos como la española, epopéyicos y desproporcionados como la flamenca, todo muy bello, bellísimo, de una factura irreprochable, de unos tonos purísimos,

con una combinación exacta de sombra y de luz; pero es, quiérase que no, el arte esclavo de una regla, no de una ley; es el arte visado por una censura teologal o patriótica; es arte para admirar, para recrear, para distraer, para llenar la vista de colorido y de visiones, para atraer turistas y entre tener escolares; pero no es arte que inquiete ni estremezca al observador, porque en él no hay un latido del alma popular con sus alegrías y sus dolores; no hay un resplandor ni un resurgimiento, nada por donde se vea el pueblo en su eterno caminar por la libertad y en contra de la tiranía. Es arte escolástico que llega algunas veces a encantar, pero jamás a inquietar; es algo así como los libros de texto de las escuelas oficiales con grabados y estampitas que hacen reír o soñar a los niños, pero que nunca les harán ver más allá de donde deben, ni le romperán la trayectoria mental que les han trazado otros con antelación.

Los museos son las estampas y los grabados de los mayores, puertos para que sus espíritus no se extravíen, para que aprendan y enseñen, para que aprecien lo que fueron las épocas pasadas evocadas por los artistas... Es como si quisiéramos aprender historia verdadera en un manual aprobado por la academia.

El arte de los museos, en fin, es el arte de los poderosos, de sus grandezas, de sus faustos, de sus locuras, algunas veces de sus vicios. En él no está el egregio ideal, feroz e independiente del verdadero artista que "vió y dijo", que obró o se movió y temblaron las instituciones, que en la miseria más espantosa su humor está en calma, incorruptible su conciencia e imponente y respetable su persona.

Es por esto, por pensar así, que la feria artística de Montparnasse, en plena calle, sin

jefes ni subjefes y sin crítica oficial, tenía para mí un gran atractivo, ya que creo que el arte es el mejor medio que hay para imponer una idea, una doctrina, una marca de fábrica o una cosa cualquiera. Y como no está muy lejos de donde vivo y convivo con algunos artistas, la visité puesto por puesto y miré cuadro por cuadro.

!Decepción!

El arte no es eso. El arte es esto que dice H. Taine: "El arte tiene por objeto manifestar el carácter fundamental, la cualidad sobresaliente o notable de la cosa, y mejor aún, de la época." Y la labor del artista es este otro de H. Noja Ruiz, "azotar la sociedad con los andrajos llenos de piojos y de mugre del mendigo y con la podre que destilan las llagas asquerosas del cuerpo de la ramera; hacer desfilar el sombrío cortejo de los rencores que engendra la injusticia y vibran en las profundas lobregueces del alma humana; cantar la palinodia eterna del dolor; describir el sufrimiento del que se atreve a pensar y las luminosidades de ese pensamiento. Eso sería pintar la vida".

Yo, aunque miré con atención, no vi nada de esto. Yo vi colores vivos, suaves tonalidades, puestas de sol melancólicas, tardes que se desmayan en crepúsculos dorados, monumentos de la ciudad rica, iglesias de sillares carcomidos, conventos sin ventanas, castillos con torreones de granito, el río que serpentea, la tempestad que se aproxima, el huracán que asola, el jardín que ríe, los enamorados que se besan... Y, más que nada, mujeres en mil poses diferentes, teniendo en todas el gesto lujurioso de la alcoba, el picaresco del music-hall o el morfinómano del cabaret.

Y al lado de los puestos, ellos, los artistas, fumando en su pipa corta, con sus cabelleras

largas y rizadas que le dan lustre al cuello de la chaqueta, ajenos a todo, altivos, herméticos; tanto lo están que no ven la realidad que pasa junto a ellos, que nos ahoga a todos, riéndose de sus infelices creaciones. No ven aquella mujer que le hace guiños al que pasa, ni a aquel jovenzuelo pálido que mira los comestibles de aquella tienda, ni al anciano que se rasca la espalda sobre aquel árbol, ni al chicuelo que duerme en aquel banco...

Han pintado de mil maneras, todas bellas y exactas, nuestra danza, rincones del jardín de Luxemburgo, de la plaza de los Vosgos, las sinuosidades del Sena, la midinette airosa y la cocotte de miradas espectrales. Pero no han visto, seguramente no lo han pintado por eso, de noche los ojos secos de los puentes del río cómo se llenan de desgraciados sin domicilio, plagados de miseria, que muerden coscurros de pan y chupan huesos que otros arrojaron; cómo blasfeman, juran y perjuran y tiritan de frío; no han visto en el bulevar de la Chappelle, bajo los soportales del Metro, en pleno invierno, dormir, con un periódico por cama, mujeres de cierta edad que seguramente dieron soldados a la república y brazos a la producción; no han visitado los hoteles donde se hace la prostitución en la Villette y en la rue de Saint-Denis; no han presenciado una razzia policíaca en Bellville, entre los elementos obreros extranjeros que por países se reúnen en los cafés de aquel barrio; no han visitado en Menimoltant el impase Courounes, ni en Belleville el pasaje Bouchardey, donde la tuberculosis hace estragos que horripilan y sublevan, y no han ido a saber cómo se trabaja en los talleres de ebanistería del arrabal de San Antonio, ni cómo viven las personas en el Llano de Saint-Denis...

No saben nada, no han visto nada de la vida que hormiguea y bulle, que roe los estamentos de la

sociedad, en la que la sociedad descarga su ira y su odio de una manera implacable y vengativa.

Tenéis que reconocerlo, artistas, el carácter sobresaliente de la época y del siglo no será los deportes, ni las líneas de una mujer, ni tampoco la aviación, ¡ah, no! el carácter del siglo; su tragedia será, por mucho que se oculte y se soslaye, la lucha social que hay entablada cara a cara, hace cinco lustros, entre el capital y el trabajo, entre la dignidad del hombre ultrajada por el salario y la desfachatez del sátrapa con honores dignatarios, entre el esclavo que querrá ser totalmente libre por derecho y el tirano que creará un deber oprimirlo.

Fuera de esto o al lado de esto, todo lo que se haga tendrá un valor limitado-estrecho o mezquino. No dará ni honra ni gloria, ni siquiera celebridad.

El único tema bueno para una obra de arte buena, ya que el hombre vuela y oye de muchas leguas de otros la voz, es que tenga libertad y pan que comer.

Autor: QUIROULE, Pierre.

Título: "Nuestro concepto del arte". Desde
Buenos Aires.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 32, 15 septiem
bre 1924, págs. 21, 22, 23.

Las bellas artes: pintura, escultura, poe
sía, literatura, música, tienen aquí, en la Ar-
gentina, como en todas partes, sus cultores
-pruébalo el triunfo que acaban de obtener los
pintores de esa nacionalidad en la Exposición
de Bellas Artes de Madrid (tres artistas premia
dos sobre ochocientos expositores), pero las
obras de los unos y los otros, de innegable mé-
rito de ejecución a veces, carecen para noso-
tros casi todas de las condiciones esenciales
que debe poseer el arte para colocarse -pues
tal debería ser, actualmente, su objetivo,- a
la cabeza del movimiento de renovación idealis
ta (que contiene en sí la suma de belleza) ini
ciado por los pueblos impacientes de arrollar
los obstáculos que la injusticia social puso en
su camino hacia la plenitud de la vida.

Efectivamente. Todos hemos tenido ocasión
de poder visitar numerosas exhibiciones pictóri
cas y esculturales y admirar en ellas cantidad
de maravillosas telas y espléndidos bronce jun
to a magníficos mármoles glorificadores de la
plástica humana moldeada en los rituales del
trabajo o como expresión de la belleza eterna.

Y sin embargo, tanta munificencia así prodigada en aquellos grandiosos festivales del talento, ¿qué influencia moralizadora, o mejor dicho civilizadora, ejerce sobre la mentalidad colectiva? Desgraciadamente, ninguna apreciable, fuera de las naturales exclamaciones de sorpresa que espontáneamente brotan de los labios del visitante deslumbrado.

Y si decimos que ninguna, es porque no creemos que a nadie, empezando por el artífice que magnificó la idea de trabajo y concluyendo por el comprador de estos sugestivos simbolismos, determinó a mudar de ideas y costumbres en el sentido expresado por la obra de arte, haciendo del parásito burgués un labriego roturando la tierra y un artesano machacando sobre el yunque, lo que sería la prueba más convincente de su influencia regeneradora, ya que nosotros entendemos que si el arte tiene una misión social superior que cumplir, ésta no puede ser otra que contribuir a la realización de una ética de florecimiento humano en la igualdad económica y libertaria- de los individuos.

Mas contrariando ese noble propósito de alta cultura colectiva, tenemos que el artista, generalmente, aspira, antes que todo, a una materialista inmediata compensación y debe forzosamente entonces acatar la dorada imposición de la hueca frivolidad, su mayor cliente, llamándose esto dejarse mansamente arrastrar por las aguas opacas que afluyen al mar de las decaden-



cias sociales, o mejor dicho burguesas, y no remontar valientemente la corriente de las resistencias interesadas hasta dar con la fuente de pureza donde ha de limpiarse el hombre de su pecado de miseria, rehabilitándose y ennobleciéndose por las prácticas fraternales que repudian las formas malas del autoritarismo y el despojo del prójimo -nuestro igual; -y el comprador (pu^udiente, pretencioso e ignaro las más de las veces, que quiere dársela de refinado Mecenas amigo y protector del arte y los artistas, bien que testigo impasible de la horrible realidad que lo rodea y de la que es uno de los autores directos), un egoísta acaparador de la obra artística, a la que atesora, por injusto derecho de riqueza, en perjuicio de la comunidad, tan privada de goces superiores como hállase falta de pan; en cuanto a los museos y otras galerías públicas de bellas artes, la masa, por causa de sus sempiternas preocupaciones económicas, los ignora demasiado para que puedan ejercer alguna influencia bienhechora sobre su rústico entendimiento.

Nosotros, al arte, hoy, únicamente podemos concebirlo como un medio de enseñanza revolucionaria. El arte que se tasa para manifestarse o subsistir, despójase de su apostolado y se torna profesional. Queremos decir, con esto, que el artista, por más genial que sea, no debe situarse fuera de la ley común, de natura, que a todos nos hermana en la dura necesidad de pro

ducir, cada uno para sí, el pan que se ha de comer, y si bien el arte, ahora, es patrimonio de solamente unas cuantas individualidades privilegiadas, las que merecen todo nuestro respeto, no es menos cierto que nuestra alimentación la hacemos a base de trigo y no de arte, y siendo así, no es justicia, creemos, haya quien eche sobre ajenas espaldas la parte del fardo que le corresponde a él cargar, mayormente cuanto que aquéllos que deben así arbitrariamente agregar al suyo ese sobrante de fatigas no son los que disfrutan de las cosas de arte y, a lo mejor, este arte, en nada les interesa.

El artista, pintor o escultor, podrá ser incomparablemente exacto en la fijación del colorido y la forma, y darnos -técnico insuperable de la expresión emotiva- la impresión misma del palpar de la vida, pero esa idealidad con que saben nimbar sus creaciones, ellos no la poseen para norma propia. Puede decirse de esta su tan singular mentalidad, que aseméjase a la del poeta, cultor igualmente de la belleza sublimada hasta lo fantástico e irreal, tanto que, a veces, nos hemos preguntado qué saldría de las manos de un escultor doblado de un poeta que quisiera realizar en la piedra esas concepciones tan falsas como pomposamente brillantes del rimador.

Efectivamente, por más que su obra constituye un conjunto armonioso de irreprochables

perfecciones, ellos no dejan de ser unos adaptados, muy respetuosos del régimen anti-estético que nos rige. Burgueses por convicción y con un mundo de rancios prejuicios y feas pasiones en el alma -salvo, naturalmente, muy honrosas excepciones,- es nuestra convicción que malgrado tengan al hambre por habitual compañero, no saben del terrible sufrimiento del proletario estrujado por la enorme mole del privilegio de clase, por ser este proletario, aunque menos intelectual más consciente de su derecho a una condición de bienestar y expansión fraterna en la comunidad de bienes libre de todo parasitismo y opresión.

Al artista, duele constatarlo, no le interesan o muy poco las causantes de la fealdad ambiente. El la admite como una fatalidad del destino que le sirve para hacer obras de contraste, quedando él completamente cerrado a la comprensión de las grandes utopías del pensamiento filosófico, al que guíalo, sin embargo, un objetivo de belleza integral que dé al ser humano todos sus atributos de bien, contrariamente al concepto del artista, para quien la materialización de este ideal no es concebible fuera de su arte.

Grandes consecuencias sociales se derivarían, sin ninguna duda, de la incorporación de estos obradores de yerta estética a las plebeyas actividades utilitarias, por cuanto el espíritu de justicia saldría ganando con el cono

cimiento exacto, por el artista, del sentir inquieto de las capas laboriosas descontentas de su suerte; porque si bien el gesto hosco, la mueca trágica del proletario rumiando, uncido al yugo, perennes angustias y decepciones, tal lo vemos en algunos bronce, impresiona a primera vista, no hace empero pensar bastante, como seguramente lo haría si, ampliado el tema con las brutalidades habituales del orden establecido, nos mostrara los buitres voraces del fisco y del capital siguiéndole los pasos al fecundador del suelo y comiéndole, antes mismo de germinar, la cosecha, no dejándole por premio a su heroica tenacidad de productor, sino deudas y privaciones...; y esto que decimos de la escultura, puede con igual razón aplicarse a las demás artes, especialmente al de la pintura.

A nosotros, que queremos la Revolución con todas sus lógicas consecuencias, y entre éstas la contribución de cada uno a la producción esencial, poco nos preocupa la obra artística que se limite a ser, sencillamente, fiel fotografía de la naturaleza para adorno de salones. Bástanos con dar un paseo fuera de la ciudad e internarnos en bosques, montes y valles para hacer amplia provisión de gratas visiones que no podríamos encontrar nunca, con igual intensidad y cantidad, en ningún cuadro del más famoso paisajista, que no por nada Natura es la gran inspiradora del genio artístico, por más que diga Chaignet, en "Principes

de la science du beau", que la naturaleza no tiene nada de lo que constituye la belleza.

En cuanto a la obra del artífice que pone toda su alma y todo su talento en la creación de tipos de perfección humana para hacernos contemplar la armonía de sus líneas, ello es más bien, para el enclenque y mal conformado espectador o espectadora, motivo de befa que no de glorificación, considerando las imposibilidades opuestas por la irracional organización social al lozano desarrollo de nuestra individualidad física y espiritual.

Efectivamente, el estado de cosas actual es, sin discusión, eminentemente anti-estético bajo cualquier aspecto que se le mire, y cuando el artista exhibe a la curiosidad pública un impecable desnudo, detiéndose el transeunte agradablemente sorprendido por tan maravillosa figura, lo que demuestra, evidentemente, que conservamos aún vivo el concepto de lo bello, pero la miramos como el mísero paria al dorado y apetitoso pan expuesto en el escaparate del panadero, es decir desde un sitio que nos está vedado dejar...

La verdadera justicia social, por la que se hace acopio de belleza física -y moral- sería, claro está, que el hambriento proletario se coma el pan, puesto que lo ha producido con su labor, fortaleciendo o vigorizando así su debilitada salud, condición primera de robustez y normalidad vital, sin la cual no puede

haber belleza en la mujer ni en el hombre.

Si..., pero el viandante que se queda suspenso ante el triunfante modelado de una Venus o un Apolo, ignora que tiene la posibilidad de alcanzar, él también, mediante voluntad, al mismo tipo de belleza corporal y es, precisamente, el deber del artista hacérselo comprender y de incitarlo a conquistarla por todos los medios. Y nos gustaría ver al artista, abandonando un momento el cincel por la pluma del escritor, defender con energía el derecho del pueblo a semejarse a los dioses que salen artísticamente perfectos de sus manos. El arte no puede tener otro fin que el de luchar contra todo lo que no sea él. Desgraciadamente, esa es obra revolucionaria, y el artífice del color, la forma y el verbo no tiene ni un poquito de subversivo. Su arte, más que para el espíritu es para los ojos y el oído. Llegar a ser una celebridad envidiada de los rivales eclipsados; brillar en cielos de gloria acolchonados con buenos billetes de la Nación; ser el ídolo adorado del sexo hermoso y amable: he aquí, sintetizada, la belleza moral del artista.

¡Ah! no negamos, ciertamente, que la realización de semejante ambición no tiene su poquito o su mucho de halagador para la propia personalidad del encumbrado, pero de ningún modo es esto hacer humanidad, porque hacer humanidad es salvar los pueblos de la decrepitud prematura a que los tiene condenados el injusto régimen de convivencia establecido; es dar

a los unos y a los otros, antes que lujoso arte decorativo, los medios de poder criarse libres y fuertes, para verles en los ojos luz de alegría y de salud, y luego de haber felizmente logrado este altruista ideal de mayor estética a base de principios igualitarios (comunistas y anárquicos), es decir, cuando hayamos, al fin, operado en nosotros la mayor obra de arte natural, convertir el arte elegante o estético en un hábito individual normal: tal es, brevemente expuesto, nuestro personal concepto de la belleza; de la belleza reflejándose a sí misma como en un claro espejo en sus diarias manifestaciones de trabajo, fuerza, amor, juego e intelectualidad, factores básicos de un estado de racional civilización.

Autor: RECLUS, Eliseo

Título: "El arte y el pueblo"

La Revista Blanca, 2ª época, nº 69, 1 abril-
1926, págs. 37, 38 y 39.

Al cerrar el Salón, uno de mis amigos, gran aficionado a las bellas cosas, llegóme desolado. Había estado enfermo, mas después de un viaje le había alejado de París; ahora llegaba demasiado tarde para visitar la Exposición, y he ahí que se lamentaba de no haber visto las multitudes de mármoles y pinturas, de las cuales le noticiaban revistas especiales.

!Tranquilícese el caro compañero! Un paseo por los senderos del bosque, sobre las arrugadas hojas, o bien un minuto de reposo al borde de una fuente pura -si aun las hay a quince o veinte leguas del bulevard- lo consolarán de no haber podido visitar el palacio, donde todos los años son encerradas, temporalmente, lo que se llama las "bellas artes".

De ninguna manera quiero denigrarlo. En mi niñez siempre he admirado los prodigios de las ferias, las hermosas volantineras, los titiriteros en torno de los cuales se arremolinan los platos, los jugadores de manos que estropean los relojes cambiándolos en ramos de flores.

En el Salón continuó admirando ingenuamente como el último de los papanatas. Allí veo también artistas prestidigitadores que manipulan y mezclan los colores con una admirable destreza, que unen de mil maneras las sombras y la luz con guisos completamente inesperados y consiguen hacer surgir de los fondos negros una luz atolondradora. Todo eso me parece verdaderamente muy

hermoso, o más bien sorprendente, y yo aplaudo los talentos del pincel con toda sinceridad.

Y, no obstante, no estoy satisfecho. ¿Es eso el arte verdadero? ¿Encuentro en él la consolarción de las pesadumbres, del tedio de la cotidiana existencia y de los profundos dolores que nos acompañan durante toda la vida? ¿Es que todos esos objetos pintados, esculpidos, grabados o bordados, pueden hacerme olvidar la sórdida miseria de fuera y la pesadumbre del polizante armado que cerca la puerta o en la misma sala podrá apuntar su arma contra el pacífico ciudadano y romperle el cráneo? No, todo este arte policromo que acumula sus productos en las doradas salas que presta el Estado, no puede ser más que un arte falso, engañoso, porque no es la obra de un pueblo libre.

Lo esencial les falta a la mayoría de los que se han fatigado para darnos uno o varios metros cuadrados de esta decoración mural, no habiendo tenido el arranque natural y alegre que da la atrevida independencia. En todo este fárrago, ¡qué de objetos atestiguando la sujeción moral, la caducidad y la vanidad del servilismo! Las imágenes de los falsos grandes hombres pululan tanto como las escenas de vicio y mil inmundicias que hubiera valido más dejar en las zahurdas. Al contacto de esta horrible tramoya, toda obra verdaderamente bella, queda profanada.

¡Ah! si los pintores y los escultores fueran libres, no tendrían necesidad de encerrarse en los salones. Tendrían que reconstruir nuestras ciudades; demoliendo primeramente esos innobles cubos de piedra donde se han amontonado los seres humanos en una horrorosa promiscuidad, pobres y ricos, mendigantes y fastuosos, famélicos y ahitos, víctimas y verdugos. Quemarían todas esas barracas de los misérrimos tiempos en un inmenso y delicioso fuego, y me imagino que, en el museo de las

obras que se conservan, no dejarían gran cosa de las pretendidas obras de arte de nuestros días.

En nuestros tiempos de celosos monopolios, de propiedades estrechamente privadas y de división de trabajo sin tregua, en ocasiones de entusiasmo público se ven obras realmente bellas nacer de un movimiento de arranque popular, Tales fiestas, donde para nada intervino el funcionario, se hicieron con tan maravillosa alegría, con una cordialidad tan conmovedora, que se queda para siempre arrebatados. Tal concierto improvisado, tal escena de teatro representada en un arranque de fraternidad, deja recuerdos imborrables, mientras que la memoria de las más fastuosas ceremonias no afecta más que a los alcaldes, a los cuales se decoró y a los bomberos que recibieron una propina.

Algunos hombres de buena, pero impotente, voluntad, tratan de conciliar lo inconciliable sin tocar las causas de desacuerdo. Ellos quisieran que el arte permaneciese sincero, estando sujeto en el artista a las necesidades de su sostén. No, lo "bello" y lo útil no pueden reconciliarse mientras los hombres estén divididos. En nuestra sociedad, estando dividida en clases enemigas, el arte ha llegado a ser necesariamente falso, puesto que participa de los intereses hostiles. En los ricos se cambia en ostentación; en los pobres no puede ser más que imitación y engaño. Por otra parte, el dinero que los artistas han de procurarse ante todo, vicia lo que queda de arte en los unos y en los otros; en sus obras, la sinceridad y la naturalidad deben ceder el sitio a la habilidad y a la "magia" de la destreza. Ni la protección del gobierno, ni educación artística, ni museo de mañana y tarde, ni concurso, ni jueces, podrán cambiar nada. ¡Y la miseria! ¿Cómo puede llegar a

ser artista un pueblo cuando los sufrimientos del hambre y de la enfermedad contraída lo afean?

"El principio del arte, dice Ruskin, consiste en volver al pueblo bello." Ha habido, sin duda, un arte en países donde las personas no eran todas bellas, teniendo los labios gruesos y la piel negra -porque el sol las había mirado- pero jamás en un país donde los carrillos habíanse vuelto pálidos por un miserable trabajo y una sombra mortal, y donde los labios de la juventud, en lugar de estar llenos de sangre, habían sido adelgazados por el hambre o deformados por el veneno.

"El Arte es la vida", dice Juan Baffier, el obrero escultor que tanta pasión y goce ha puesto tallando en el mármol la noble y pura figura de la campesina, su madre, la de los valientes labradores y prudentes jardineros.

!El Arte es la vida! Desde el momento que el trabajo apasiona, dando el goce, el obrero véese artista, quiere embellecer su obra, dándole un carácter de duración y de universalidad por la admiración de todos. Aunque no fuesen más que alfileres lo que se hiciesen, nos dice Diderot, necesariamente estaría enamorado de su oficio. El campesino desea que se venga de lejos para contemplar el surco derecho y de una profundidad igual que él con mano firme ha hecho trazar a su bueyes. El arriero pone su gloria en bien mesurar el equilibrio de la carga sobre el animal y en adornarlo con bellas hilachas y pompones brillantes, salvo si la miseria no lo ha envilecido, privándole de su iniciativa; todo operario se procura útiles que sean, no solamente perfectos para el trabajo, sino también agradables a la vista, escogiendo él mismo la madera o el metal; enmangado y ajustado, lo ornamenta con diseños. Los mismos trabajadores cuya obra desaparece tan pronto queda hecha, como gua-

dañeros, segadores y vendimiadores, no son menos artistas en su manera de manejar las herramientas y de derribar la faena, y pasados algunos años se refieren sus hazañas de rapidez y resistencia en el inmenso esfuerzo. Cada profesión tiene sus héroes, hasta en la sencilla vida de la aldea, constituyendo, por ella misma, un mundo completo, y cada uno de esos héroes encuentra poetas que perpetúan su fama, sobre todo durante las largas veladas de invierno, cuando las llamas danzantes y el chiporroteo hacen oscilar las figuras, ora acercándolas, ora alejándolas, dando a todas las cosas la impresión del misterio y de la intimidad. Es de estos humildes hogares de arte primitivo de donde han salido nuestras epopeyas y nuestras arquitecturas. Y mientras quedarán de esos lugares pacíficos para el trabajo dichoso, nosotros tendremos esperanza. De esta célula inicial surgirá quizá la ciudad del porvenir.

No es solamente la restauración y el embellecimiento de nuestras ciudades que nosotros esperamos del hombre hecho artista, porque habrá llegado a ser libre; contamos también con él, porque renueve la belleza de la campiña, adaptando todas sus obras propias al ambiente natural de manera que de ello nazca entre la tierra y el hombre una armonía dulce a la mirada y reconfortante al espíritu.

Hasta los grandes edificios pueden ser admirables de bellezas cuando los constructores han comprendido el carácter del paraje cercano y la obra del hombre concuerda con el trabajo geológico de los siglos en un armonioso conjunto.

Pero hay pináculos que profanarían toda artista de momento y se siente una impresión de verdadero disgusto cuando algunos insolentes arquitectos, pagados por los hoteleros sin vergüenza, construyen enormes posadas, bloques rectangulares donde son inscritos mil rectángulos de ventanas simétricas y erizados

de cien chimeneas ahumantes, y todo enfrente de picos soberbios de granito, de campos de immaculada nieve, de ríos de azulado hielo serpenteando en los valles de la montaña. Es así como los hombres han envilecido muchos paisajes grandiosos de la Suiza de otras comarcas: el amante que se place del misterio de la naturaleza huye de los parajes que más admira; se aleja con repugnancia de la masa de los budoques y vocingleros que se precipitan al asalto de las rocas de Zermat y busca, apartándose, algún lugar que la moda no haya aún mancillado.

La Tierra es infinitamente bella; pero para asociarnos a su belleza, para glorificarla con un arte respetuoso, no hay otro medio más que llegar a ser libre, de hacer la revolución decisiva contra el dinero, ennobleciendo la "lucha de clases" aboliendo las mismas clases.

Autor: RYNER, Han. (Traducción: Elizalde).

Título: "La acción del artista".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 132, 15 noviembre 1928, págs. 321, 322, 323.

(...) Pero, ¿no es ya signo de pobreza y falta de profundidad el consentimiento a estas adaptaciones, la flexibilidad de amoldarse a las circunstancias y la niñería de perderse a sí mismo so pretexto de salvar a los hombres?. El que se entrega incluso a la acción noble y desinteresada, de veras ha "perdido su alma". Ya no volverá a encontrarla y la palabra "sinceridad" tendrá siempre en sus labios un sentido superficial del que se reirá el artista.

Que no se presenten como objeciones los Chateaubriand, los Lamartine, los Hugo, hombres magníficamente dotados, pero, más que artistas, improvisadores, más enamorados del efecto que estudiosos de la perfección. Además, ¡cuánto les desilusionó la acción! ¿Quién lee aún, si no es para documentarse sobre el autor, "El Genio del Cristianismo", "La Historia de los Girondinos" o "Napoleón el Pequeño"? Muchas otras obras, más desinteresadas, hanse marchitado porque la acción ha deformado al hombre mismo. Si Chateaubriand no hubiese sido un restaurador de la religión, sus "Mártires" tendrían una poesía más equili

brada y flexible. Nos evitarían tantas escenas pueriles en el infierno y en el cielo. Y no nos reiríamos al ver como el escritor realizaba lo contrario de lo que se proponía, poeta con sus paganos, aburrido con sus cristianos, emocionante cuando describe a la apasionada Velleda, monótono y soso cuando dibuja la inconstancia de Cimodocea. Lamartine salió, de su larga aventura política, maduro para la literatura industrial, para las flojas improvisaciones del "Curso de literatura"; nos vendrían ganas de reir si no se nos llenaran de lágrimas los ojos, cuando vemos al gran poeta sacrificar su arte y su alma para pagar a sus acreedores. El mismo Hugo si no se hubiese dejado modelar por las necesidades de la acción, ¡cuánto más grande y más puro sería! Porque quería obrar creía en el Progreso como sus ingenuos contemporáneos. Un pobre pragmatismo le dictaba no sé qué optimismo superficial y hacía abortar al magnífico poeta pesimista que él era en su fuero interno y cuyo verdadero deber consistía en realizarlo a la luz.

Quizá sólo debemos condenar algunas formas groseras de la acción: la conquista guerrera o apostólica, el comercio y la política.

Hay una manera de acción que el artista no se ha prohibido nunca: la acción para el arte. He aquí algunos ejemplos solamente, tomados de la poesía y cogidos a la justa distancia en que se ven netamente. La Pléyade debuta

con el elocuente manifiesto de Joaquín du Bellay. La escuela de 1660 no se contenta con tener un crítico que se entrega enteramente a la lucha contra una forma de arte caduca. Molière combate los preciosos en algunas de sus comedias y los prefacios de Racine son de una esgrima muy superior a la de Boileau. Por lo que toca a los románticos, no contentos con multiplicar los manifiestos y las manifestaciones, tuvieron periódicos muy combativos y su "Musa" francesa habría podido llamar se con propiedad la "Acción del Arte".

Y es que se necesita enseñar al poco público digno de la nueva belleza, que una belleza nueva, acaba, en efecto, de revelarse. Porque la nueva belleza se encuentra enseguida rodeada, como de un vuelo de flechas, por las risas de lo que antes fué bello, por las risas de lo que siempre fué feo; y es necesario defenderla. Sobre todo, porque es peligroso definir directamente lo que está en vías de formación, es peligroso y empobrecedor; pero es útil definirlo indirectamente por el combate contra las formas de arte que fueron llenas y vivas, que están ahora vacías y muertas. Los artistas de la belleza nueva no deben decir abstractamente lo que quieren y lo que harán; la teoría debe suceder a la práctica y no precederla y estorbarla. Más tarde se les definirá según sus obras. Pero es necesario que tomen todos los días una conciencia más clara de lo que condenan. Esta es la gran utilidad del combate contra las formas bastante viajeras, para que puedan encerrarse en fórmulas. Este es el gran beneficio de

la acción para el Arte.

¿Es posible y útil una acción por el arte?. La expresión de mis profundas sinceridades, ¿no revelará a otros sus propias profundidades?. Es cierto que el artista está demasiado enamorado de todo lo que es verdadera originalidad para de sear transformar a otro ser. No desea los confor mismos y los empobrecimientos. Pero, aun siendo refractario, ¿no revelará a otros lo que hay en ellos de irreductible y de personal?.

Ved a Alfredo de Vigny, el más puro artista de toda acción grosera, de toda ambición de influencia inmediata, el hombre de la "torre de marfil". Estudiad su obra de cerca. Casi cada uno de sus libros es un gesto. "Cinq-Mars" es una justa condena de la justicia y de sus san- grientas facecias. Ningún libro nos enseña tan bien que el Juez es el lacayo del Ministro. El mismísimo Poder es quien sale deshonrado en Ste- llo; todas las formas de gobierno se ven en él igualmente castradoras para el poeta, es decir, para el individuo que comete la imprudencia de buscarse y la impudicia de expresarse. En "Servitude et Grandeur militaire" opone al pretendi do deber profesional la conciencia, grito del hombre en el soldado; demuestra los crímenes de la obediencia pasiva y estigmatiza la batalla, "asesinato vasto" y el ejército permanente, "res to de barbarie". Y Vigny tenía la más perfecta conciencia de lo que hacía.

Cuando M. de Brante le reprochó diciéndo

le que no era bastante imparcial, le contestó con un elogio del "deber de parcialidad", o sea del deber de combatir, como dice en otra parte, "las cosas sociales y falsas".

Ya que la acción en favor de las organiza ciones sociales puede ser elocuente, pero no se rá nunca acción de arte. Bourdaloue es un gran orador en su sermón sobre la Hipocresía, pero el artista es Molière creando a Tartufo. El artista no es el hombre de un partido, de una religión ni de un grupo. Es el hombre de sí mismo. Es él mismo lo que quiere expresar. Es una voz personal, no un eco, aunque éste fuese aumentado. Cuando Vigny, en un admirable examen de conciencia, busca los motivos y las razones que le hacen escribir, no encuentra, como Marcel Prevost, la avidez comercial; como Barrés, la necesidad de complacer a tales fanáticos de la Patria y del Odio. Encuentra un placer semejante al placer físico y que es el placer de expresarse. Y encuentra la necesidad de obedecer a una gran fuerza interior y dejar salir libre y alegremente "pensamientos que quieren escaparse".

Por esto su acción no es más que la radia ción de su sinceridad. Mientras que la acción ordinaria es deformadora, la acción de arte me forma y, cuando me he expresado a tal profundi dad, me permite descender aún un poco más dentro de mí mismo, explorar nuevas profundidades insospechadas.

Mas, para que me exprese a mí mismo, es necesario que sea ya yo mismo, y que, en una gran medida, me conozca. Y al mismo tiempo, es preciso que me haya emancipado de los prejuicios acumulados sobre mi ser real por la educación. Es absolutamente necesario que haya logrado, con efectividad, abstraerme a los opresores ruidos de mi medio, de mi siglo, de mi país. Es necesario que me haya creado una gran dosis de valentía para resistir a las amenazas y a las promesas. Es de todo punto imprescindible que me sean absolutamente indiferentes las riquezas que se adquieren adulando al público inferior, los honores que se obtienen halagando a los poderosos, y hasta a la grosera influencia inmediata. Es preciso que yo sea puro y fuerte. La acción por el arte debe, pues, ir precedida de una larga y lenta acción sobre mi mismo. El que quiere poder obrar más tarde por medio de sus libros y de sus palabras, debe hacerse, antes que todo, el más firme y el más sincero de los filósofos.

Si quieres llegar a ser el roble, húndete, bellota, en una soledad subterránea. No permanezcas en el bosque que te ahogaría, antes al contrario, haz por encontrar el desierto que tu belleza poblará.

"Hay -dice Epicteto- cosas a las que debes renunciar por un tiempo, otras a las que debes renunciar para siempre". El artista ha renunciado para siempre a la grosera y siempre

desconcertante acción política, pero, en la juventud primera, en el período inquieto de cuando se busca y se forma, renuncia a toda acción exterior.

Sólo tiene ganas de SER, y de ser lo más grande posible. El que ES obra continuamente, hasta sin saberlo, y su vasta acción, como sobra bienhechora y refrescante, se extiende por doquier tanto más cuanto más grande es él.

Autor: URALES, Federico.

Título: "El arte literario y las imaginaciones poéticas"

La Revista Blanca, 2ª época, nº 123, 1º julio
1.928, págs. 33, 34, 35 y 36.

Un llamamiento dirigido a los poetas nuevos, publicado en La Renaissance d'Occident (Bélgica), - motiva este comentario. Según el citado manifiesto, se trata de levantar una cruzada internacional contra los poetas ultramodernos, representados por nombres tan distinguidos y sonoros como los siguientes: superrealistas, cientificistas, paroxistas, fantasistas, futuristas, dadaístas y cubistas.

Después de leer tal manifiesto, uno se pregunta: ¿Qué es poesía? ¿Quiénes son los poetas?

Poesía, según en quien, parece programa político, y los poetas, según también en quien, toman maneras de jefes de partido o de capilla. De suerte que un poeta puede afiliarse a cualquiera de los bandos poéticos en que los que escriben en verso, sin ser poetas la mayoría, han formado. Así la poesía está sintetizada en unas cuantas palabras de "uso puramente externo".

Para ser poeta de tal o cual partido basta componer unos cuantos versos y luego inscribirlos en la capilla de nuestra devoción. ¡Y ya pueden llamarse poetas quienes posiblemente no tienen el alma preñada de emociones ni el organismo bien dispuesto para producir las y transmitir las intensamente!

Estimamos que poesía no puede ser un criterio cualquiera aplicado al arte de escribir imágenes y algunas veces solamente palabras; no puede ser una figura retórica, ni un consonante, ni una línea más o menos corta, bien medida y colocada.

Quien escribiera pensando en la medida y en la capilla, jamás fuera poeta, y poeta portentoso se creyese.

La poesía es un parto de imágenes y de emociones que inutiliza, por completo, para las medidas y para las frases, a los que sufren sus dolores.

Quien es por sí un manantial de sentimientos emotivos no piensa ni puede pensar, al arrojarlos sobre los sentidos ajenos, en palabras más o menos nuevas, ni en cenáculos recién restaurados.

El poeta, al producir, no se entretiene en pensar cómo llamará a sus hijos, ni en parirlos cojos o jorobados. Los pare y los pare bellos, que si fueren feos no serían poesía o, lo que es igual, no serían hijos de emociones estéticas, sino de cálculos; no serían hijos de emociones que, al internarse en el alma del lector, emociones habría de arrancarle.

La poesía no puede ser otra cosa que un enamoramiento del alma y quien no sea capaz de enamorarse no es poeta, aunque escriba en verso y aunque el verso suene bien.

Ya se comprenderá que no hablamos precisamente del enamoramiento de un hombre por una mujer, aunque la condición moral y física de poderse enamorar sexualmente de una mujer, sea la primera y casi diríamos la única condición para que uno sea poeta.

Naturalmente que hay muchos enamorados y pocos poetas; pero todos los enamorados, verdaderamente enamorados, son poetas mientras les dura el enamoramiento. Es más: si los animales hablaran o los hombres entendieran el lenguaje de los animales

veríamos, no sólo que cuando están enamorados son poetas, sino que sólo en la época del enamoramiento cantan y hablan líricamente; esto es, sienten y producen poesía de una manera inconsciente.

Podemos decir más; podemos decir que todas las grandes obras poéticas son obras de almas enamoradas y que los poetas, los verdaderamente poetas, viven en enamoramiento perpetuo y producen poesía continuamente.

No es preciso citar obras. De las clásicas no ha quedado una que no sea hija del amor. ¿Por una mujer? Por una mujer la mayoría. Por un ideal las menos.

Lo que no admite duda es que los poetas, no los grandes poetas, los poetas solamente, porque o se ha de ser grande en poesía o no se puede ser poeta; los poetas, repetimos, al echar sobre este mundo su manantial de sentimientos, no piensan en capillas ni en clasificaciones. Son los demás, los no poetas, los clasificadores y los que, luego de calificar a los poetas, se llaman sus discípulos o sus continuadores, cuando, en realidad, no hacen otra cosa que hablar en verso.

En su Ingenioso Hidalgo, don Miguel de Cervantes Saavedra, dice nuestro Navarro Ledesma, tan injustamente olvidado por estas generaciones de intelectuales ridículos, que el infeliz Don Quijote tenía el alma anarquista y que como tal obraba. De ello deducía el muy enterado y substancioso autor, que si Cervantes viviera entre nosotros sería anarquista, aunque no militara en ningún partido ni estuviera inscrito en ninguna capilla. Era el suyo un anarquismo de médula, como era su poesía: de idealidad y de acción.

Nuestro llorado Anselmo Lorenzo se entretuvo, un día, en sacar de Don Quijote de la Mancha los pensamientos que don Alonso de Quijano el Bueno expresaba en anarquista y los actos que en anarquista realizaba.

Su visión del mundo era lirismo puro; pura idealidad.

Ello supone un enamoramiento por el ideal de justicia y como enamorado de la justicia ha pasado y pasará a la posteridad el héroe de la inmoral obra de Cervantes.

Nuestro infeliz manchego hablaba siempre en lírico, esto es, en exaltación, porque se había propuesto poner paz y justicia sobre la tierra, y esto no se puede sentir teniendo un alma común ni con un común pensar y hablar.

Aquí está la poesía. No en el verso, que se dedica al maestro, ni en las líneas bien medidas y bien sonadas que el maestro se digna escribir.

No discutiremos el manoseado tópico de si el arte ha de ser sólo por el arte o si de su belleza puede dar parte al ideal: Si la belleza es ya un ideal por ser belleza o si no es belleza completa la que no ayude a embellecer la vida toda. No lo vamos a discutir, aunque nuestro criterio, que no es criterio, sino acción y vida, se incline a favor de la belleza, que, además de ser bella por sí, lo es porque no tiene recintos ni clases, pobre ni ricos, palacios ni chozas; la Naturaleza para todas las criaturas y todas las criaturas fuertes como las montañas de granito, bellas como las rosas y alegres como los niños que nacen sanos.

Dan ideales quienes los tienen y los dan algunas veces contra su propia opinión. Ahí tenemos a Benavente y Valle Inclán, partidarios del arte por el arte, regalando ideal casi siempre; lo regalan envuelto en su arte. ¿Cómo se explica? Se explica por las imágenes que sirven al poeta.

Ninguna de las artes literarias se nutre sólo de palabras bellas, caso de que las palabras pudieran ser bellas por sí, esto es, sin imágenes. ¿Se hubiera oído a Castelar sin una oratoria en contra o a favor de una idea? No. Pues bien, un libro escrito en verso o en prosa que no ensalzara o combatiera una idea, convertida en imagen o aspiración de belleza, tampoco sería por nadie ojeada, que si las palabras necesitan coordinación, la necesitan para darnos ideas. Un loco, por bien que hablara, no sería escuchado, caso de que un loco pudiera hablar bien; se necesitaría para escucharle que sus palabras tuvieran concordancia, es decir, produjera una idea.

La belleza, que por sí sola es bella, puede, no obstante, ser ideal por sí sola, porque cuando da una impresión de agrado contribuye al ideal de dicha humana.

Lo que hace falta es distinguir el ideal como idea política, de partido que tiende a la dominación y a la esclavitud de los hombres, del ideal que llevan en sí todos los seres y al que la naturaleza de las cosas y su propia naturaleza les llama. Se trata de su aspiración a la justicia, a la felicidad, al amor, y poeta que no tenga sus ternuras para estas tres deidades, poco, muy poco poeta será.

Este es el ideal a que antes nos hemos referido y del que no están, ni pueden estar limpios los poetas, que no son los que hacen versos, aunque algún poeta lo escriba. Hay más cantidad de

poesía en un obrero soñador que puede no saber escribir, que en un escritor que haga versos sin que al concebir la imagen que ha de envolver con ellos, su alma se estremezca de emoción.

Por descontado que hay ideas e imágenes tan insignificantes, que llamarlas poéticas sería exageración; pero precisamente esas imágenes o ideas pequeñas, que no merecen ser llamadas poéticas, al ser concebidas, no estremecen al autor. No le estremecen porque no es poeta. Si lo fuera, tendría el alma preñada de emociones, que harían vibrar sus nervios y acelerar las corrientes de su sangre, fenómeno vital poético que se produce luego en el lector o en el espectador, aunque no en tan grande escala como en el autor, que por algo no todo el mundo es poeta y por algo es uno el origen de la vida.

No existe poesía y apenas arte donde no se produzca una satisfacción moral y en grado mayor un estremecimiento vital por parte del creador y por parte del lector o del espectador, que, aunque muchos opinen lo contrario, en arte dramático, cuando es poético, se puede producir, y se produce, fenómeno tan marcadamente emotivo en la misma exaltación que en la novela y en la poesía.

Citaremos únicamente a Don Alvaro o la fuerza del sino. Esta obra es poesía de la primera a la última línea y quien la escribiera más de una vez debió sentir en sus venas y en sus nervios la sacudida de sus propias emociones poéticas; las debió sentir al ir presentándose en su alma creadora, esto es, enamorada, las bellas imágenes que brotaban de sí misma.

Recordamos al efecto, y no es vanidad, y si alguno vanidad lo creyera le llamaríamos incomprensivo, que uno de los pocos escritores

profesionales que se ocuparan de nuestra novela El último Quijote, dijo que era lírica, y lo dijo con el propósito de quitarla mérito.

Una novela en exaltación lírica, debió pensar el crítico, no puede ser meritoria.

Nosotros, en verdad, no sabíamos que hubiésemos escrito una novela lírica y hasta es posible que si lírica la hubiésemos querido escribir, no hubiéramos podido. ¿Por qué? Porque escribir una novela lírica supone un alma enamorada y las almas enamoradas no están por pensar en qué clase de literatura han de hacer una exposición de sus imágenes.

Escribíamos conforme las que íbamos concibiendo y las imágenes se conciben conforme al temperamento del escritor y hasta conforme el estado moral del momento en que uno coge la pluma y seguramente hasta en armonía, aunque sin conciencia, del tipo o tipos que se ha pensado crear y de lo que de ellos pretendemos como seres vivos.

Después de saber que habíamos escrito una obra lírica, la leímos de nuevo, y, efectivamente, lírica la encontramos y no con pena. ¿Qué pudo haber ocurrido en nuestra alma -pensamos- para que pluma tan poco exaltada literariamente produjera una obra lírica? Sometida a nuestra crítica nuestra propia obra, dedujimos que por haber querido poner en ella nuestra alma, como decimos en la primera página del libro, quisimos que nuestra alma fuese bella. Después, para que fuere bella nuestra alma, bellos habían de ser los personajes que ella creara, y, siendo bellos los personajes, habrían de alcanzar, de una manera matemática, el amor de quien los creara.

Y tanto les quisimos, que cuando les teníamos en nuestras manos y en nuestros pensamientos y procurábamos que en ellos estuvieran siempre, queríamos que fuesen los mayores héroes del mundo,

y tan por sobre las demás criaturas pretendimos colocarlos con sus actos, palabras y figuras, que han salido, más que a la vida del padre, como sucede generalmente, a vidas de tiempos futuros.

Este fué el raciocinio que entonces nos hicimos y que es madre de los juicios que sobre los pretendidos poetas y las imaginaciones creadoras de poesía, quedan aquí expuestas.

Terminaremos repitiendo: la poesía no es verso, la poesía no es medida, no es capilla, no es sombrero ancho, no es una papeleta electoral que se puede echar en esta o en aquella urna literaria; tampoco es una mesa de escribir sobre la cual se pueden trazar frases bonitas.

La poesía es un ideal de amor y de justicia; es quizá el amor y la justicia misma. La poesía es un enamoramiento de las almas por las cosas justas y bellas. Los espíritus líricos pueden estar más o menos intensamente enamorados y más o menos tiempo, y según la intensidad y el tiempo, así es de intensa y de duradera su obra.

Coger la pluma sin grandes emociones en el alma, sin grandes proezas en el alma, sin grandes justicias en el alma, sin grandes inquietudes en el alma, no es ser poeta, por primorosamente que se escriba. Coger la pluma sin amores, ni inquietudes, ni justicias, ni proezas, ni emociones, es como coger un fusil solamente para matar pájaros. Los fusiles no han de servir para cazar ruiseñores, ni las plumas para cazar palabras.

Por todas partes hallará el poeta un hombre que maldice, una mujer que suspira y un niño que llora. ¿No habrá en el alma del poeta risas, amores y satisfacciones para los que tienen hambre y sed de ellos? Ante esta inmensa obra de poesía, ¿se entretendrán los poetas en buscar consonantes?

Por todas partes hallará el poeta al rico tonto dominando al pobre discreto. La razón de ello no es estética. ¿Qué tendrá en el alma ese poeta que en nombre de la belleza no protesta de que el rico, únicamente por serlo, tenga una categoría social que niega la estética?

En todas partes hallará el poeta tierras y cerebros acotados. Nadie los cultiva. Donde pudo haber flores, hay espinas. Donde pudo haber hombres, hay alimañas. Donde pudo haber comprensión hay supersticiones. ¿Qué piensa el poeta que por la belleza de la vida, mil veces superior a la belleza de la frase, no moja la pluma, en la justicia y en el amor sobre la tierra?

Pretender que se organice una cruzada universal de poetas contra otros pretendidos poetas que se han dado un nombre para "uso externo" es caer en los mismos defectos que se pretende combatir; es ser poetas porque así nos llamamos. No porque la poesía salga de la imaginación poética sin medida, sin nombre y sin querer.

Poesía es lo que decía Navarro Ledesma de los actos del genial manchego y de los pensamientos de Cervantes.

Autor: ALCANTARA, Juan de.

Título: "Artistas de la decadencia" (1).

La Revista Blanca, 2ª época, nº 69, 1 abril
1926, pág. 4.

(1) Por habérsenos traspapelado este artículo,
no pudimos publicarlo antes.

Nó soy pintor; tampoco conozco de pintura: ignoro por completo la técnica del arte de Rafael y Miguel Angel. A lo sumo, formulo mis conclusiones a la manera de un amigo mío, que distinguía un billete falso de otro bueno en la pronunciación; quiero decir con esto, que para mí está bien un lienzo cuando me gusta y está mal cuando no me agrada; y no se me pidan explicaciones ni razones del por qué de la admiración que me inspira o de la aversión que siento hacia tal o cual obra de arte. Veo el conjunto, procuro adentrarme en los talleres, pero sin otras intenciones que las del hallazgo de una emoción.

Sin pretensiones de crítico, atraído mas bien por la fama de que están circundados, me dirigí a ver los cuadros de Ignacio Zuloaga, expuestos en el Casino Español de la Habana.

La impresión que me causaron ha sido, sencillamente, deplorable. No bastó a borrarla el tecnicismo del pintor, tan alabado por los

críticos, ni la expresión de aquellas caras y de aquellos cuerpos que parecen casi en movimiento; porque la impresión dolorosa no me la produjo el colorido ni la perspectiva, sino los temas elegidos por el artista.

Aquí un torero, allí una maja, allá un cardenal, más lejos un aristócrata; por todas partes una sensación de decadencia que amilana el espíritu y hace pensar muy hondo en los destinios que le pueden caber a un pueblo que sólo aparece en los cuadros de Zuloaga presenciando fiestas de toros o cruzando ante las puertas de las casas de los canónigos.

Yo no quiero creer que toda España está así de embrutecida. Recuerdos de la infancia me hacen pensar en un pueblo que trabaja y que lucha. La visión de Zuloaga es la visión decadentista de la España vieja que se aferra al pasado, y del pasado a lo peor.

De todos modos, refleja, sin embargo, una parte, poca o mucha, de España. El artista no ha querido recoger motivos para sus cuadros en el trabajo de los campesinos, en las luchas con el mar de los pescadores, en el llanto de las madres que ven partir a sus hijos para la emigración o para la guerra. El, que es vasco, no ha intentado reflejar en sus obras aquellos tipos magníficos que inspiraron a Pío Baroja sus obras inmortales.

Y otro tanto, y aún más que de Zuloaga,

podría decirse de Jesús Corredoira, pintor más inferior -también más nuevo,- que ha expuesto sus cuadros en los salones del Diario de la Marina. A este último nada le han dicho las rías maravillosas de Galicia, no ha visto la frescura de las mejillas sonrosadas de sus paisanas; sus cuadros están inspirados en motivos religiosos, ambiente de sacristía los ensombrece, rostros pálidos de seminaristas les dan expresión y el humo del incienso substituyó lo que muy bien pudiera haber sido atmósfera de mañana primaveral aromada por la esencia de las madre selvas.

Tampoco se puede negar que Corredoira, al igual que Zuloaga, pinta cosas reales. Es verdad lo de los obispos y seminaristas, lo de los mendigos, como también es real y viva la existencia de los toreros, cardenales, majas y aristócratas viciosas. Pero el artista, el hombre que busca por todas partes los motivos emocionales, debe dar de su pueblo lo mejor, lo más alto y valeroso; y si no sabe hallar en el camino otra cosa que fango y suciedades, es que, o bien todo el camino está hecho de suciedad y fango, o su miopía le impide ver las claridades formadas por los guijarros blancos y duros que, aunque estén ocultos, son en reali-
dad de verdad los que aguantan el peso... y los que deben ver ojos de artista.

Habana.

Autor: DESCLEUZE Jacques

Título: "El arte literario francés"

La Revista Blanca, 2ª época, nº 2, 15 junio
1923, págs. 5, 6 y 7

Pequeña introducción.- La Garconne, por Victor Marguerite.- La belle que voila, por Luis Hémon.- Le devoir de tuer, por René Berton.- Passion de fantoches, por Rosso de San Secondo, traducción de Alfredo Mortier.

Es indudable que Francia, en este momento, no es muy rica en hombres intelectuales de izquierda. Esto dificultará un poco la labor que nos proponemos dar a conocer en España. La falta de obras demoledoras y de fondo ideológico ahora se hace sentir bastante.

La guerra ha producido un raro y doloroso descoyuntamiento, en todas las articulaciones de la vida francesa.

Además, las grandes figuras que constituían la vanguardia de la izquierda intelectual, no se hallan ya los que aún viven en plena producción.

Anatole France continúa siendo Anatole France, pero no es más que Anatole France.

Quiero decir, que se encuentra en el momento de la vida de los genios, en que no se hace otra cosa que conservar la gloria, sin añadir ninguna más a la adquirida. Mme. Severine y otros, hállanse en la misma situación.

Muertos Laurent Tailhade, Zola, Mirbeau, Bernard Lazare y algunos más que con Anatole France y Mme. Severine, constituían la "élite" de la intelectualidad francesa, nótase en élla un gran vacío.

Enrique Barbusse, surgido en la postguerra, poseyendo una figura literaria revelante, no responde, en absoluto, a la necesidad espiritual de

llenar el vacío dejado por aquella magnífica generación fin de siglo.

Sufre el mal de la época. La vaguedad, la indecisión, la falta de ideas bien definidas, el inmoderado afán de originalidad, que al rebuscarse por no salir espontáneamente, crea un brumosismo fatigoso, una constante tendencia simbolista que dificulta, quizá adrede, la fácil y clara comprensión de las ideas.

Además, Barbusse es únicamente un rebelde literario. Ideas muy avanzadas no las tiene. Quiero decir que en Barbusse existe el temperamento demoledor y protestatario ante la sociedad actual, pero que le falta una visión rotunda del mañana. Sus ojos al buscar un mundo nuevo que substituya al presente, no van más lejos del mundo fracasado en Rusia.

Pero me veo en la precisión de interrumpir estas divagaciones, que harían interminable la crónica, para hablar de alguna de las obras literarias y teatrales, lanzadas en el mundo de las letras parisienses y que considero merecen la pena de ser conocidas.

En sucesivas crónicas, iré presentando las figuras de otros jóvenes escritores que junto con Barbusse, constituyen el movimiento intelectual avanzado de Francia.

Aunque tarde hablaré de La Garconne.

La Garconne, ha sido la novela de Victor Margueritte que más apasionados comentarios ha provocado. Juzgo inútil exponer su argumento, pues es sobradamente conocido, ya que las discusiones acerca de ella han traspasado las fronteras.

El hecho de que Víctor Margueritte fuese expulsado de la Legión de Honor, y su obra censurada por toda la burguesía francesa, hizo que la mayor parte de los críticos de izquierda, no ya de Francia, sino de Europa, se pusieran al lado de Víctor Margueritte y defendieran la tesis de La Garçonne, proclamándola atrevida y disolvente.

Sin embargo, La Garçonne es una novela mala, rematadamente mala. Su argumento puede ser atrevido en el aspecto moral; en el social e ideal, no.

Además, no tiene ni el mérito de la valentía, porque esta novela, cuando Margueritte la escribió, no sospechaba que mereciese los honores de tan formidable reclamo.

Es de un realismo brutal, asqueroso, sin la delicadeza que se encuentra en todas las obras de Zola, hasta en las más realistas. Se ha escrito mirando al público canallesco, al público degenerado y envilecido, que agota las ediciones de todas las novelas pornográficas.

El éxito que tuvo como novela trascendental al primero que asombró fué a Margueritte. No obstante, este éxito se irá esfumando, pues muchos escritores avanzados que la defendieron calurosamente, comprenden, con un poco de vergüenza, que aquello no es ni demoledor, ni atrevido, ni digno y que la Mónica de Margueritte, no es ni puede ser el símbolo de la mujer que se emancipa.

La bella que voila, es un cuento que da nombre a un tomito de Luis Hémon.

Trátase de una muchacha, Lizzie Blakeston criada entre el fango de White Chapel. Su vida,

desenvuelta en medio de la más espantosa miseria, es débil, muy débil, consumida por la anemia.

Sin embargo, entre aquel fango, su alma se conserva pura y delicada, de una sensibilidad exquisita. Conoce el sufrimiento y la vileza en que vive y su espíritu se subleva, lleno de dolor y de indignación, ante aquella injusticia de que es víctima.

Luis Hémon logra encantarnos con una narración amena y admirable y al llegar aquí, llenos de esperanzas, creemos encontrar una conclusión rebelde y reveladora.

Pero Luis Hémon nos engaña. El fin de este cuento largo, es cobarde y absurdo, de absurdidad irritante. Lizzie, en un concurso popular, logra un premio de danza. Y el dinero que adquiere con aquel premio, lo gasta en comprarse vestidos y adornos para vivir, aunque solo sea una vez, la vida de los privilegiados. Va a Hyde Park en un día de moda, lleno de elegancias y de lujo. Lizzie queda deslumbrada, dolorida por aquel esplendor que le está vedado. Pálida, menuda, insignificante, nadie se fija en ella.

Y loca, loca de dolor y de rabia, incapaz de continuar la vida de miseria arrastrada hasta entonces, deseosa de que ¡aunque sólo fuera una vez! alguien hablase de ella, se tira al Támesis.

Luis Hémon pone en esta novelita todo su espíritu atormentado. Es un poema del dolor de la insignificancia.

Lizzie Blakeston, es el montón anónimo que quiere vivir, marcando su paso por el mundo. Y condenada a ser siempre anónima, sacrifica su vida a la triste celebridad de su muerte.

Mas ya se ha dicho que Hémon nos engaña. Este sentimiento experimentamos al terminar su obrita, porque antes nos ha hecho confiar en

otro final. El melancólico y cobarde pesimismo que la cierra, nos produce un poco de desilusión. Lizzie podría acabar de otra manera y hasta el autor, al presentarla, debió pensar lo mismo. Después no se atrevió, asustado por la conclusión de crítica social que sale de ella. Y prefirió terminarla así, ahogada por su insignificancia dolorosa, injusta e inevitable.

Le devoir de tuer es un vigoroso drama de René Berton, estrenado con excelente éxito en el teatro del Grand Guignol.

En él se presenta un interesantísimo caso de conciencia y de deber científico.

Un médico tiene un enfermo de cáncer, incurable y que morirá en fecha próxima, después de horribles sufrimientos.

Su vida, que ya no es vida, mata a su esposa, con gastos incontables y con el temor del contagio que hace que todo el mundo los aisle.

El médico se encuentra ante un gran caso de conciencia. A aquel hombre nada podrá salvarle. Su muerte será horrenda. ¿No tiene él, el deber de matarlo, abreviando su sufrimiento y redimiendo también de aquel calvario a la pobre mujer que gasta su salud para comprar medidinas, que no salvarán al sentenciado a muerte?.

Su conciencia le dice que sí. Y el médico mata, salvándole del dolor de la vida y de la angustia de la muerte.

La tesis está presentada magistralmente, impresionando al público y llevándole, sin que se dé cuenta a la conclusión que está en todos los espíritus: el deber de matar.

En René Bertón hay un dramaturgo de temperamento innovador, con un fondo de influencia ibseniana.

Su drama, admirable de técnica y de emoción, nos presenta con un fondo sociológico, este problema que tantas veces debe haber atormentado la conciencia de los médicos, ante un mal incurable.

Passión de fantoches se llama una obra dadaísta, original de Rosso de San Secondo y traducida al francés por Alfredo Mortier, estrenada en la Maison de L'Avre.

El dadaísmo en la pintura, es lo más incoherente y absurdo que imaginarse pueda. El dadaísmo en la literatura es la exasperación (exaltación no basta) de la originalidad, demoleadora, no tan sólo socialmente, sino gramatical y racionalmente.

Pero donde el dadaísmo llega a la cumbre de lo extraordinario, es en el teatro.

Passión de fantoches es una obra especial que mientras dura su representación nos hace pensar si estamos en un manicomio o si nos hemos vuelto locos nosotros.

Tuve la debilidad de presenciar el estreno de Passión de fantoches.

!Qué noche más espantosa! Creí que perdía la razón, contemplando los tres actos de aquella obra, en la que los actores son fantoches mecánicos, inmovilizados físicamente, pero lanzando unos gritos terribles, como si fuesen presa de alguna pesadilla, unas veces; riendo dolorosamente, otras, y llorando con desesperación, la mayor parte de la obra.

¿Argumento? Imposible me sería indicarlo. Las obras dadaistas no tienen argumento. El autor, pomposamente, quiere convertir, en profundidades filosóficas, en sutiles refinamientos artísticos, los chillidos, las risas y las lágrimas de sus fantoches, estremecidos por pasiones locas, dislocadas e inconcebibles. Todo el argumento se encierra dentro de la inmovilidad, molesta y fatigosa, de los actores. El drama se desarrolla interiormente, a través de los gritos, de los sollozos y de las carcajadas.

Y el efecto que produce un escenario, lleno de muñecos vivientes y sufrientes, de un sufrimiento febril y degenerado, no es en verdad, emoción estética, ni sentimental, sino un martilleo en las sienes y un malestar que a los infelices mortales, que tenemos la desdicha de no ser selectos, ni iniciados en los misterios del arte, ni en la depuración de los sentidos del dadaísmo, nos hace marchar del teatro, como alma que lleva al diablo.

Así, pues, como que la mayor parte del público se encuentra en mi caso, resulta que Pasión de fantoches no gusta más que a los elegidos de la diosa Locura, estos clásicos elegidos parisienses, de ojos inmensos, facas esqueléticas, melenas melancólicas y pipas soñadoras, llenas de secretos y misteriosos goces espirituales...

Y, por mi parte, que no llevo melena, ni fumo en pipa ni sin ella, que no tengo ojos de desenterrado, ni faz hierática de artista místico y hambriento, me prometo a mí mismo no poner los pies en ningún teatro donde se representen obras futuristas, simbolistas ni dadaistas.

Autor: MALATO, Ch.

Título: "La propaganda reaccionaria por medio del cine", fragmento del artículo "La vida en París".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 136, 15 enero 1929, págs. 468, 469.

La intensidad con la cual redobla la propaganda reaccionaria por medio de la Prensa y de las reuniones (campañas contra la institución del jurado, culpable de mostrarse humano en el proceso Modugno; vuelta, disimulada al principio, luego insolente, de las Congregaciones; ataques furibundos contra el espíritu pacifista de la Escuela Normal, donde 83 discipulos han firmado y entregado al director una petición declarando que prefieren renunciar al grado de oficial que les asegura la preparación militar y consagrarse a carreras útiles), hace prever la inminencia de una crisis semejante a aquella del boulangismo y del anti-dreyfusismo. Aquellos de nuestros amigos que, desdeñosos de las realidades, se complacen en vivir en una torre de marfil, no pesarán mucho en este momento.

Para conseguir estrangular el régimen republicano, que, si bien deja a la explotación capitalista dominar la sociedad, conserva, a lo menos, las libertades civiles caramente conquistadas, el fascismo se sirve de todas las armas.

Al mismo tiempo que se esfuerza en sacar partido de los escándalos financieros (¡como si la monarquía hubiese sido un régimen de virtud!) utiliza hábilmente esta arma de propaganda: el cinematógrafo, que hiere la imaginación de las multitudes.

A los films americanos de mucho movimiento (deportes, pugilatos, correrías a caballo, tiros), pero de una deplorable pobreza psicológica, se mezclan frecuentemente grandes films de espíritu cesariano, como "Violetas imperiales", "Napoleón", o religioso, como "Ben Hur", que se esfuerzan en despertar, por medio de la sensibilidad ciega, el misticismo atávico de las masas ignorantes.

Toda la sosa cristolatría, matadora de energías, cara a los predicadores de resignación y cómoda para los tiranos, viene a deslizarse de nuevo, como un veneno, en el alma popular.

Si fuese absolutamente necesario exhumar una personalidad difunta para que encarnase el sublime espíritu de rebelión -que, como dijo justamente Bakunín, ha sacado lentamente al hombre de sus orígenes animales- ¿no existe acaso la personalidad, de otra forma real, del admirable Espartaco? ¿Y qué necesidad hay de traernos y llevarnos sin cesar esta de Jesucristo de la que se ha servido secularmente la Iglesia para embrutecer, explotar y tiranizar?

¡Salvador que no ha salvado a nadie, y que no
tuvo, por lo demás, más que un mérito: el de
no haber existido nunca!

Autor: MONCADA, Augusto de (Novelistas y
Título: "La literatura española" dramaturgos)
La Revista Blanca, 2ª época, nº 3, 1 julio
1923, pags. 13, 14 y 15.

En España, llevados de nuestra clásica manía de encontrar mejor lo del extranjero, no queremos ver el mérito de lo que tenemos junto a nosotros.

Sin embargo, es preciso decir que España ha tenido y continúa teniendo una brillante literatura que nada ha de envidiar a la de los demás países.

Es más, despojémonos de miras partidistas y de juicios apriorísticos; hojeemos la literatura extranjera, pensando, serenamente, en el estado moral que se halla el mundo, y comprenderemos que España, si bien no es un país civilizado, es un país moderno, difícil definición y extrema paradoja que, no obstante, sintetiza la vida española.

En este artículo hablaré, únicamente, de los novelistas y dramaturgos contemporáneos, que, como se supondrá, tengan una tendencia izquierdista, procurando resumir el carácter peculiar de los más importantes. Es decir, no citando las obras notables de cada uno, sino exponiendo la ideología del autor que crea y se transparenta en la obra.

Existen en la literatura española y en casi todas las literaturas, dos nervios iniciales.

El uno es el analítico, profundizado y experimental. El otro es el impresionista, apasionado y temperamental, si se permite vocalizar esta palabra.

El primero puede estar caracterizado por Galdós y el segundo por Dicenta, y cito principalmente a ellos, porque aún cuando muertos, perduran todavía entre nosotros sus grandes inteligencias y sus grandes corazones, sirviendō, además, la preferencia de homenaje a los ilustres literatos y hombres avanzados.

En Galdós, además de lo que he llamado nervio analítico, profundizador y experimental y del radicalismo de sus convicciones, radicalismo que no deja de manifestarse poco o mucho en todas sus obras, existe también el valor personalísimo de su carácter y de su espíritu, muy propio, muy vigoroso, muy enérgico y muy indomable.

La figura férrea, magistral y soberbiamente altiva del conde de Albrit, basta para afirmar la personalidad de Galdós.

Todas las obras de este autor son un concepto y un carácter, un concepto demoleador y un carácter firme, indómito y concentrado.

La misma tendencia literaria y el mismo vigor espiritual, de voluntad firme y bien templada, se encuentra en las obras de Pío Baroja.

Pío Baroja posee también una figura bien definida, clara y enérgicamente definida; claridad y energía que se encuentra en todas sus obras, que alguien ha acusado de desaliñadas en la forma, pero que nadie ha podido censurar en el fin, en la síntesis, en el argumento, siempre amplio y exuberante, lleno de calor humano.

Así, pues, la literatura de Galdós y la de Pío Baroja, representan el primer nervio inicial de la literatura española y paralelo a él, hay el nervio, espiritualmente opuesto, aunque exista entre ellos la misma afinidad ideológica, de la literatura de Dicenta.

Dicenta ha sido quizá más declaradamente rebelde que Galdós y Pío Baroja, pero lo ha sido inconscientemente. Y aquí encontramos el nervio impresionista, apasionado y temperamental.

Es indudable que esto nada tiene que ver en la literatura característica de cada uno, ya que es una cuestión psicológica y no intelectual.

Sin embargo, la psicología del autor es la que da alma a la obra: Galdós y Pío Baroja, poseyendo una voluntad y un fin preconcebido, han dado voluntad y fin a sus obras.

Dicenta, falto de ellas, pero poseyendo un temperamento exuberante, les ha dado más entusiasmo, más ímpetu, más irreflexibilidad, aunque menos vigor y menos contorno.

En resumen y personificando en Galdós, Pío Baroja y Dicenta los susodichos nervios iniciales de la literatura española. Galdós y Pío Baroja son más profundos, más fuertes literariamente, pero en cambio, Dicenta es más entusiasta y más humano.

Los dos primeros ahondan y definen; el segundo va a flor de piel y a flor de alma poniendo en su literatura el amor, el odio, los celos y la cólera que pasa por nuestra vida sacando de ellos conclusiones rebeldes sin darse cuenta, sin buscar, sin definir psicológicamente los procesos de cada una de estas pasiones.

Quizá parecerá algo brumoso el leve estudio literario que acabo de hacer.

No obstante, en él he resumido lo que a mi entender forma la literatura española.

Junto a estas figuras que convierto en

tendencias literarias, hay otras de igual importancia que ellas.

Blasco Ibañez, como novelistas, y Jacinto Benavente, como dramaturgo, tienen idéntica notabilidad.

Pero por un inevitable fondo de apasionamiento, del que nadie puede despojarse y, por lo tanto, yo tampoco, Blasco Ibañez y Benavente no me son muy simpáticos.

Blasco Ibañez, como autor de La Barraca, como narrador admirable, como novelista correcto e insigne, avanzado y culto, de grandes argumentos y grandes caracteres, al igual que Galdós, nada tiene de censurable.

Mas, en cambio, personalmente, ha llegado a un tan antipático y antiestético mercantilismo, que su valor intelectual va desapareciendo a medida que crece su valor comercial. Y hay que tener en cuenta que esto lo dice una persona que durante años leyó con fervor la prosa vívida y candente del novelista valenciano, llena de alma y de realidad. La leyó mientras fué debida a la pluma del novelista ameno, profundo y pensador, y dejó de leerla, cuando fué escrita por el hombre de negocios.

En cuanto a Benavente, admirando su agudeza, su fondo filosófico, su agilidad teatral incomparable, su tendencia demoledora de crítica social y de psicología humana, no puedo abstraerme a la influencia personal poco simpática del autor de Los intereses creados.

Sin embargo, esto nada tiene que ver con el mérito, algo discutido, de sus obras, hábilmente, magistralmente construídas, aunque yo en cuentre en ellas falta de humanidad, de entusiasmo y de grandeza; falta que, no obstante, desapá

rece al reflexionar en el valor moral y social de su literatura, llena de amarga realidad y trazada por una mano tan experta y tan poderosa que ella sola es suficiente para aumentar el mérito y disimular el plagio que alguien ha querido ver en sus obras.

Además, Benavente da también caracteres a su literatura. Caracteres algo fríos, algo metódicos, pero firmes y bien definidos.

Después de estas cinco figuras capitales de la literatura española, existen otras dos continuadoras de las tendencias iniciales que he citado anteriormente: Linares Rivas y Martínez Sierra.

Linares Rivas es como Dicenta. Sus obras resultan demolidoras por los pensamientos y no por la convicción. Es decir, resultan demolidoras espontáneamente, sencillamente, sin que él tenga intención de hacerlas. Quizá el mayor mérito de la rebeldía literaria sea éste.

Por mi parte, lo prefiero mil veces al rebuscamiento casi siempre insípido y fatigoso.

La espontaneidad, la realidad, la sensación de vida es el más grande valor humano y el que más impresiona y nos hace sentir en el arte.

Linares Rivas es un rebelde inconsciente, que pone en sus obras los pensamientos y las sorpresas de su espíritu, convirtiéndolas, sin querer, en críticas y dramas sociales.

En cambio, Martínez Sierra, delicado y exquisito escritor, cuando rebasa los límites de lo ligero y socialmente inofensivo, va, sabiéndolo, a una conclusión protestataria.

En El reino de Dios, por ejemplo, Martínez Sierra escribió una bella página de dolor humano y de injusticia social. Y bajo la impresión amarga de aquel trozo de vida sangrante, Martínez Sierra tejió hábil y sutilmente, la corona de flores de una idealidad.

Linares Rivas, recio y acre, con el alma atormentada por una protesta sorda, estalla en sus obras. Martínez Sierra, más endeble intelectualmente, pero más fuerte y acabado idealmente, las lleva con agilidad al fin propuesto, sin asustar al público timorato.

La excesiva extensión que tendría este artículo, me obliga a ponerle término, creyendo, sin embargo, que, bien o mal, he concentrado en mis cuartillas el aspecto que considero más interesante de la literatura española.

Por otra parte, si bien existen algunos novelistas y dramaturgos que dan un sabor rebelde a sus obras, no hacen más que continuar las tendencias de los que he citado y que creo bastan para convencernos de que España merecería mejores atenciones de las que obtiene, ya que en ella penetraron con gran profusión, las ideas modernas, que chocan con una serie de factores retrógrados ajenos a la evolución moral del intelecto humano.

Consolémonos, no obstante, pensando que, en la vida nada se pierde, y el valor de esta literatura generosa, pródiga y olvidada, antes aumentará que disminuirá a medida que la evolución vaya puliendo nuestros cerebros y nuestros sentimientos incultos.

Autor: RODRIGUEZ CABRERA, F.

Título: "Impresiones de la Academia de la Lengua".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 118, 15 abril
1928, págs. 683, 684.

Es una pena, y de graves consecuencias para el cultivo de la inteligencia, la prisión del espíritu. Y si este género de prisión fuese una medida de carácter general, sin excepción alguna, y ello arrancara desde los tiempos más remotos, yo creo que la tierra sería hoy un montón informe, ya que, habremos de suponer, el espíritu al no ejercitar su vuelo, habría quedado inútil de sus alas. Y, ¡adiós, creación!. ¿Cómo, pues, presenciáramos cuanto de bello encierra la Armonía, con las leyes de la heterogeneidad que la integran? ¿Qué hubiese sido del genio creador, quien ha envuelto la vida humana en un nimbo de gloria, sublimándola ante el altar de la Naturaleza?.

¡Ah! Homero no hubiera compuesto su "Ilíada". Ignoraríamos la redondez del planeta que habitamos, porque Galileo no la habría descubierto. Contra el rayo que lanza la tempestad, nada podríamos, si Franklin no nos proporciona el remedio para detenerlo. Colón, desconociendo el círculo de la Tierra, no hubiese tenido la más remota idea de confines más lejanos, y, por lo mismo, América yacería en el misterio. La pluma de Cervantes, quieta, no habría trazado, guiada por el genio, las líneas por las que

cabalga arrogante, la figura simbólica de "Don Quijote". Y... ¿a qué seguir más, lector, si para muestra, con un botón basta?

Todo cuanto plantea un motivo para detener los vuelos del espíritu, es abominable para las almas selectas. Y así hay que manifestarlo, ante todo el mundo, aunque para ello haya de arrostrarse el "desprecio" de los engreídos y enfáticos espíritus consagrados por la rutina tradicionalista como los más listos. Por lo tanto, como la Academia de la Lengua es un organismo donde tienen asiento los más férreos atavismos de los siglos, aprisionando el espíritu en las redes de la petulancia, es necesario e imprescindible, para el progreso de la inteligencia, abogar por la desaparición total de ese centro castrador de las energías más vitales del individuo. Cuantos integran la Academia de la Lengua, por regla general, son espíritus embragados y sujetos por el hilo que pende del embrague, a la varilla de un pasado bochornoso, salpicado de sangre y lodo. Unos pocos, fueron hombres de valía que empezaron a proporcionar días de gloria al humano entendimiento, pero, al entrar, hicieron apostasía de su valer, contentándose, enfáticamente, con "lo que fueron" por satisfacer una vanidad: la inmortalidad. Y, otros pocos, aunque permanecen incólumes e íntegros en su personalidad científica y literaria, no componen nada cuando, oportunamente desean purificar algo el ambiente

enrarecido de ese organismo tradicionalista, con olores de sacristía.

Además, al débil de espíritu le basta, para encumbrarse, aunque ello sea negativamente, saber dónde está el lugar más elevado por la rutina, para encaminarse hacia su cima, con completo olvido de los valores intrínsecos que más enaltecen la personalidad humana. Y es que la vanidad absorbe con arrolladora fuerza magnética, toda la atención de los débiles de espíritus, a los que inutiliza para todo noble menester ajeno a las miserias humanas. Y esta obra negativa que la existencia de esa Academia realiza como par arte de encantamiento, y sostenida por los inmortales de "pacotilla", no debe continuar siempre por el camino emprendido, desde su fundación. Cuantos amamos la soberanía de la inteligencia, hemos de esforzarnos en minarle terreno para detenerla, hasta ver morir ese organismo lingüístico, guarida de pedantes, con honrosas excepciones.

Allí, en la Academia de la lengua, lo más que puede acontecer es algo que guarde analogía con lo que no ha mucho aconteció cuando se dispuso que las vocales aisladas dejaran de acentuarse, o que, cuando un hidroplano se posase en las aguas marinas, dejara de decirse amerizó, por amaró. Y, como dijo Schelling, "no son los ritmos, sino el pensamiento creador del ritmo, lo que constituye un poema". Dígame el lector, ¿qué gana el pensamiento con que se acentúe o no una

vocal, si ésta como la consonante, no la utilizamos para decir algo que se incruste en la inteligencia?. Y para este viaje no se necesitan alforjas. Eso, como dijo Maura, es "fogata de virutas", "espuma de cerveza o champán". Por ello, el mismo escritor es el más interesado en dar lustre al léxico, sin necesidad de órdenes superiores. Los más preclaros varones no han pertenecido a ese centro. Los que pertenecen al mismo, contados con los dedos de las manos, ni siquiera toman posesión del cargo. Ordenar y mandar que en donde diga "digo", diga "diego", son pasatiempos...

Sobre todo, que la Academia de la Lengua es regazo de la tradición y la apostasía. Y como la tradición y la apostasía son factores reñidos abiertamente con la evolución y el progreso de la inteligencia, brindo su desaparición a quienes se estimen dignos de un alma varonil, a tono con la libertad del espíritu.

"Más vale ser un ángel caído que un cerdo cebado."

Autor: TRENTI, Hugo.

Título: "Oscar Wilde y el anarquismo"

La Revista Blanca, 2ª época, nº 127, 1 Septiembre
1928, págs. 174, 175 y 176

Es opinión muy común entre los anarquistas, considerar al poeta inglés Oscar Wilde como un a n a r q u i s m o. Tomando algunos de sus cuentos en sí, fuera de toda su vasta obra y sobre todo fuera de la vida y de las concepciones que Wilde mismo te n í a de la vida, podría parecer que estos compa ñe ros tienen razón. Por ejemplo, su obra: "El Alma Humana en el régimen socialista" y algunos otros cuentos; su magnífico "De Profundis" o su sober b i a "Balada de la Cárcel de Reading", todas obras que sienten el atrevimiento del pensamiento reb e l e d e i n o v a d o r, y alguna otra en la que se siente la tristeza y el dolor por la miseria de los hom b r e s; obras que son otros tantos ataques a la so ci e d a d a d e que envilece y degrada al hombre.

Pero si cogemos toda su obra en conjunto, que es en este caso un límpido espejo del alma y de la vida de Wilde, aun siendo una obra bella y hasta en algunos puntos admirable, por su forma, examinándola profundamente nos convencemos de que Wilde no fué ni puede ser uno de los nuestros. Demasiadas cosas le separan de nosotros y de

nuestra concepción de la vida, de nuestras esperanzas y de nuestra voluntad. Nosotros queremos algo, tenemos un ideal, luchamos por éste y sabemos hasta sacrificarnos por él. Nuestro ideal es de vida, nuestra vida es de lucha. Oscar Wilde no sabía esto, no podía hacerlo, estaba entregado a una vida de lujo y de placer. El mismo lo dice: "Dadme el lujo superfluo y dejaré a los demás la necesidad indispensable". Amaba la vida lujosa y el placer costoso, era el rico y el aristocrático que veía la necesidad de la miseria de otros porque esta sola es la que puede proporcionar el lujo desenfrenado a unos pocos afortunados entre los cuales él quería contarse. Un día le decía a un amigo suyo: "No me hables, amigo Frank, de los sufrimientos de los pobres. Estas son necesidades; pero si me hablas de los sufrimientos de los hombres de genio, entonces derramaré lágrimas de sangre. Ningún libro me ha producido tanto dolor como la historia de la miseria del poeta de Balzac, Lucien de Rubempré". Esta imposibilidad suya de comprender el dolor de la humanidad, y además de poder contribuir a mejorar la suerte de ésta, porque el bienestar de uno está estrechamente ligado al de todos, habían siempre mantenido en él un sentimiento de altanería que le hacía odiar a la muchedumbre. Muy a menudo decía: "Vivo para lo extraordinario y para lo bello, no para el bien".

Y si a todo ésto añadimos además su desmesurada vanidad podremos figurarnos el porqué está en la imposibilidad de poder ni tan siquiera simpatizar con nuestras ideas, que están por lo bello, pero también y sobre todo por el bien. Oscar Wilde era casi siempre un artista amante de las bellas frases y de las bellas expresiones.

Su vanidad no tenía límites, hasta tal punto que le hacía creer que era el centro del universo, el nuevo dios ante quién es necesario arrodillarse. Frank Harris en un libro honesto e inteligente, en el que está observada toda la vida de Oscar Wilde, desde su nacimiento y desarrollo hasta su apoteosis y declinación; libro (1) al que debo mucho en la confección de este artículo mío, traza un cuadro verdadero, moral e intelectual de Wilde que fué amigo suyo hasta cuando aquél estuvo en desgracia. Y dice éste que era tan desmesurada su vanidad que pretendía ya, cuando aun era estudiante, que todos se arrodillaran a su pies. Pero con el tiempo y la gloria esta vanidad creció hasta tal punto de llegar a ser casi insoportable. La siguiente anécdota, contada por Harris puede darnos una idea de ello: "Su vanidad se hizo arrogante.

(1) "La Vie et les Confessions d'Oscar Wilde", por Frank Harris, Paris, Mercure de France.

Descubrí un día una publicación escolástica en la cual había versos suyos firmados así: Oscar O' Flaertie Wilde. Le pregunté riendo que significaba aquel O' Flaertie. Me contestó gravemente: Los O' Flaertie eran reyes en Irlanda. Tengo derecho a este nombre porque soy descendiente de esta familia. No pude lograr detenerme la risa".

"--¿Pero, por qué te ríes, Frank?-- me pregunto él algo amoscado.

--Me parece extrañamente ridículo-- le dije yo -- que cuando se es Oscar Wilde, se pueda pretender ser O' Flaertie por sobremercado."

Este defecto de la vanidad, según opinión mía, le viene del ambiente en que vivió desde joven. "Oxford, dice él a Frank Harris, es una ciudad memorable como Atenas y a mis ojos adquiere un mayor encanto todavía. En Oxford, como en Atenas, se mantienen en la sombra las sórdidas realidades de la vida. Parece ignorar qué cosa es el dinero y lo desdeña. Se aplica la muy aristocrática concepción sobre la necesidad de poseerlo sin preocuparse". En caso semejante si no se está armado de una poderosa voluntad se sucumbe, y Wilde, que amaba el lujo, se dejó arrastrar por su pasión sin saber, sin querer resistir. Pero en esto, que fué la raíz de su mal y de su pérdida, no podemos menos de reconocer que fue también

el estímulo al trabajo, que de otra forma nunca habría realizado. Escribir, como cualquier otro trabajo, fué siempre para él una pena, y sólo cuando sitiado por la necesidad que su vanidad le imponía, lograba sobreponerse al disgusto y escribir lo que los amigos habíanle oído contar de viva voz al final de algún banquete.

Toda su obra, excepción hecha del "De Profundis" y de la "Balada de la Cárcel de Reading", son el fruto de su vanidad. Hasta su obra "El Alma Humana en el régimen socialista", fué escrita más para satisfacer su vanidad que como resultado de una larga meditación o como cosa sentida, aun cuando Wilde no deja de decir cosas sumamente interesantes. Indudablemente que si extrajáramos de todas sus obras ésta, y ésta únicamente conserváramos, podría darnos la ilusión de que Wilde simpatizaba con nosotros y que contribuyó a corregir el socialismo con un poco de individualismo. Pero esto no puede hacerse y Wilde no puede ser mancomunado en nuestras ideas ni en nuestro movimiento, porque nunca fué anarquista ni tan sólo en el sentido más elástico de la palabra, sino que fué solamente un artista a quien su arte sugirió algunas veces pensamientos y movimientos rebeldes que pueden sernos simpáticos. De él cuenta Bernard Shaw un episodio que no puede por menos que hacérselo simpático,

sin que por ésto podamos llegar a clasificarlo como de los nuestros: "Lo que despertó en mí por primera vez un sentimiento de amistad, y de una manera bastante inesperada, fué el asunto de los anarquistas de Chicago. Intentaba obtener, de distintas personalidades literarias de Londres, todos escépticos y rebeldes en el papel, que firmasen un memorial pidiendo la conmutación de la pena para aquellos infortunados. El único nombre que puede obtener fué el de Oscar Wilde."

Frank Harris nos deja una magnífica fotografía de Oscar Wilde:

"...Me estrechó blandamente la mano, lo que me desagradó, sus manos eran gordas y muelles; su colorido parecía bilioso y viscoso. Llevaba un anillo adornado con un gran escarabajo verde. Iba demasiado vestido más que bien vestido; demasiado apretado en sus vestidos y demasiado obeso. Hablando tenía ya este vicio, que aumentó luego, de tocarse el cuello con la mano derecha. Su aspecto no me gustó. Doy importancia a estas repulsiones físicas, porque pienso que casi todos debieron sentirla, y porque es rendir un homenaje a la seducción del hombre que fácilmente borraba esta primera impresión. No me acuerdo de que hablamos, pero noté casi en seguida la belleza de expresión de sus ojos grises que, vivísimos de vez en cuando, risueños y simpá

ticos, permanecían siempre espléndidos. La boca esculpida con sus gruesos labios cincelados, de un rosa purpúreo, tenía una expresión atrayente a pesar de un diente que se le había puesto negro, y que cuando se reía hería la vista. Su estatura era de más de seis pies, y con sus espaldas cuadradas, se parecía a un emperador romano de la decadencia."

"... Debo confesar que a los diez minutos tuve que ceder a la seducción y que su conversación era estimulante. Tenía sobre casi todos los sujetos una opinión inesperada; su espíritu era ágil y vigoroso y lo usaba con delicia. Además, había leído mucho en bastantes lenguas, sobre todo en el francés, y su excelente memoria le servía a maravilla. Hasta cuando parafraseaba lo que los grandes autores habían dicho, lo hacía a la perfección, añadiéndole, además, un nuevo colorido, y ya, su humorismo característico, coloreaba con brillos ligeros toda citación". Esta fisonomía física y sus admirables cualidades de conversador hacían de él un invitado de calidad en todos los banquetes suntuosos. Y su vida transcurría en un continuo banquetear y siguiendo un tenor de vida de las más disipadas e infructuosas. Amaba demasiado el lujo, y, con una educación refinada que sólo le había dado el gusto por los placeres físicos, había llegado a ser un hombre falto de toda voluntad. No podía inclinarse

a comprender la necesidad de mejorar la vida de los míseros, y la despreciaba porque todas sus predisposiciones le llevaban hacia otro rumbo.

No es su vida de las que asustan, y ni tan sólo hizo roncar a la muchedumbre, ya que raramente en este campo se comprende y se excusa como nosotros a veces sabemos hacerlo. No, su vida íntima nos interesa muy poco, o si nos interesa es sólo en lo que haya podido influir en su obra y en su acción, pero sobre todo son sus ideas las que tuvieron cierta influencia en el mundo rico de Londres. "Su doctrina gustaba mucho entre el mundo chic, escribe F. Harris, por todo lo que tenía de exclusivo, y el hablador era saludado como un profeta porque defendía los prejuicios de una obli^garquía campesina". Y éste era en realidad el resultado de su propaganda de paradojas, que en vez de ayudar al hombre a llegar hasta su completa emancipación de los varios yugos que le aplastan, le forjaba una nueva cadena. Sólo si hubiese tenido una gran voluntad, y hubiera estado animado por la necesidad de ser útil, quizá Wilde habría venido con nosotros. Pero todo contribuyó, al contrario, y sobre todo su incapacidad para libertarse de las influencias perniciosas, a hacerlo bajar a la deriva, hasta el punto de no llegar a ser ni tan siquiera un hombre, sino solamente un sentido. Y de esto es una prueba irrefutable su

mísero fin material y sobre todo moral, como, ade
más, fué mísera toda su vida, tanto rodeado del
fausto y en la gloria, como hundido en el fango.

2.- Antología textos Federica Montseny

Relación de artículos seleccionados.

Federica Montseny.

ESTÉTICA.

"El futurismo", pág. 665.

"La estética y la originalidad en la literatura", pág. 672.

"Renovaciones", pág. 679.

"El centenario del romanticismo", pág. 685.

"Vanguardismo literario y vanguardia moral", pág. 693.

"La creación de la personalidad en la literatura moderna", pág. 701.

"La creación literaria en la vida humana", pág. 711.

CRITICA.

"La tragedia de Barcelona en la Literatura", pág. 720.

"El pesimismo en la literatura", pág. 727.

"La élite y las multitudes", pág. 735.

"Libros de América", pág. 743.

"Ciclo de reacción", pág. 750.

"Will Jaggers, el escultor de la paz", pág. 756.

"Los grandes olvidados", pág. 763.

"Ha muerto un novelista", pág. 771.

"Ibsen y Lenin", I, II, IV, pág. 781.

"Centenarios. Goya, Taine, Fray Luis de León",
pág. 819.

"Cervantes, o el constructor de sueños",
pág. 830.

"Tolstoy y Nietzsche" I, pág. 838.

"Ignacio Iglesias", pág. 848.

"El ideal humano en la vida y en el arte",
pág. 856.

"Pacifismo heroico y pacifismo mercantilista",
pág. 865.

ARTE Y FEMINISMO.

"Dos enigmas históricos", pág. 878.

"Las conquistas sociales de la mujer", pág. 885.

"Dos mujeres, dos frases, dos libros", pág. 893.

"Ante el gran libro abierto...", pág. 900.

"Matilde Serao", pág. 907.

"Isadora Duncan o una tragedia clásica", pág. 910.

"Una vida de mujer", pág. 918.

"Ha muerto una mujer", pág. 926.

"Bajo el signo de Afrodita", pág. 935.

"La Resurrección de Isadora", pág. 946.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "El futurismo".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio
1923, págs. 8, 9 y 10.

No será labor muy fácil poner unos comentarios al futurismo, porque chocaré con el inconveniente de que a punto fijo nadie sabe qué es.

Futurismo quiere decir teoría, mentalidad de lo futuro. En el fondo resulta casi una paradoja que el futurismo quiera dar teoría y mentalidad al mañana cuando aun no ha logrado establecer estas cosas en el presente.

El futurismo existe en las artes, en la literatura, en la filosofía y no sé si también en la ciencia.

El futurismo lo crearon un buen día un grupo de jóvenes que con este afán de originalidad y de superación que caracteriza a la juventud, afán algo ingenuo que cuando llegemos a la edad madura nos hará sonreír con un poco de ironía, se propusieron presentar una innovación en las fórmulas artísticas, literarias y filosóficas.

Fue primero una ideología de capillita, de estas innumerables capillitas intelectuales que existen en todas las grandes ciudades y particularmente en París.

El futurismo, como innovación original

que abría amplios horizontes a todas las ideas y a todas las imaginaciones, tuvo un éxito franco, un éxito de juventud. Y no ha dejado de ser patrimonio de las inteligencias jóvenes que encuentran en él campo abierto a su fantasía y a su mismo afán de originalidad y superación que lo creó.

¿En qué consiste el futurismo?.

El nombre mismo del futurismo, que ya he definido primero, indica que es una idealidad, una fórmula, una preparación del porvenir.

¿Preparación he dicho?. Retiro la palabra, porque es incompatible con el futurismo o, mejor dicho, con la interpretación del futurismo que ha llegado hasta mí.

Y es incompatible, primero, porque no puede haber preparación del porvenir, y, segundo, porque el futurismo, como hermano y aliado del cubismo y del dadaísmo, aborrece las preparaciones, las normas, la simetría, las viejas fórmulas del pasado que crearon el sublime arte griego, todo ritmo y armonía, y la obra formidable y hondamente humana del Renacimiento.

El futurismo en las bellas artes introduce un estilo original y no exento de verdadera belleza. En realidad, este aspecto es el que yo más comprendo. El futurismo busca, ante todo, la esencia. La esencia de la belleza y la esencia de la imaginación. Así, pues, no se detiene en las invariables normas de colorido y de armo

nia. Busca la impresión, la potencia evocadora, la plasticidad del pensamiento por disparatado que sea.

El futurismo en un gran pintor o en un gran dibujante es un arma demoledora y revolucionaria. Demoledora a causa de los cuadros que puede plasmar, dándoles todo su sabor real y angustioso, revolucionaria porque puede introducir en el arte todas las ideas modernas y disolventes. Pero esto, como he dicho, sólo lo hace un gran artista. En un cerebro mediano el futurismo no es más que una incoherente manifestación de pedantería.

Esto en el orden artístico. En el literario el futurismo es una mezcla indefinible de manía de originalidad y de inquietud espiritual; algo así como un vaivén de pensamientos, hijo de la juventud que comulga en él. El futurismo se coge como el sarampión. Al pasar deja el recuerdo amable de los años jóvenes y del entusiasmo e ilusiones que corrieron paralelos a él.

Quizá yo en mi calidad de profana en este ideal muy modernista, muy ingenuo y muy inquieto, no habré reflejado fielmente lo que es. Que se me perdone, en gracia a mi buena fe, que ha hecho todo lo posible por comprenderlo y que no lo ha comprendido de otra manera.

Ahora bien. Yo deseo que después de haber expuesto sencillamente su idealidad, se me per-

mita hacer su crítica y buscar las causas que lo originaron, que no son tan sólo la juventud, aunque sea la juventud la que lo creó. Y las causas, como sucede con todas las ideas, son la sociedad y el eterno movimiento de rotación del mundo y de la inteligencia humana. Después de este pequeño inciso volvamos al futurismo.

Mirado bajo todos sus aspectos, resulta que el futurismo no es más que una salpicadura del anarquismo en sus diferentes manifestaciones, pero sin la responsabilidad moral y el sacrificio generoso que necesita la anarquía.

Alrededor del futurismo se agrupa la intlectualidad joven, incapaz, por esta cobardía moral que lo invade todo, de agruparse alrededor del anarquismo, idealidad plena y completa, aunque peligrosa.

Son los viejos prejuicios de la educación y la morbosa influencia del medio ambiente, los que castran la natural generosidad de la juventud volviéndola tacaña y analizadora.

La anarquía es un ideal de abnegación y de universalismo que cierra la escala de ascensos jerárquicos, apreciando tan sólo el valor y la sinceridad individual. El anarquismo requiere un renunciamiento absoluto de todo privilegio, una entrega noble e incondicional. El anarquismo representa persecuciones, miseria, sufrimiento. El futurismo es una idealidad cómoda, de moda y de costumbres muy siglo veinte. Y entre un camino de espinas en donde no hay más sa

tisfacciones que las morales y purísimas del deber cumplido y de la justicia de la aspiración que nos impulsa y la apacible calma de un modismo rudimentario e inofensivo, sin ningún peligro y sin ninguna responsabilidad, estas juventudes, faltadas de energía creadora y de delicadeza moral, no vacilan ni un momento.

El siglo pasado fue el siglo de oro de los intelectuales, dando a esta palabra toda su significación amplia y elevada. El siglo pasado fue el siglo de los grandes pensadores, de los revolucionarios salidos del intelectualismo mundial que comprendieron el dolor del pueblo y la injusticia de la sociedad, poniendo su talento al lado de los oprimidos y al servicio de una sociedad mejor. De aquella generación de colosos del pensamiento quedan ya muy pocos. Hoy día la rebelión contra el orden de cosas actual, la protesta contra las injusticias, la lucha por un mañana mejor, es casi patrimonio exclusivo del proletariado.

Al agudizarse la crisis del capitalismo por la aproximación, cada día más cercana, de la sociedad igualitaria, crisis que como lógico resultado trae unida una resistencia brutal y desesperada, aferrándose, por todos los medios posibles, a la sociedad presente y recurriendo a cualquier procedimiento para apuntalarla, ha producido un estado de violencia continuo y un divorcio aun mayor del que había entre los par-

tidarios de la organización social presente y los partidarios de un modo de vida nuevo. Este estado de violencia y de divorcio fatalmente tiene que causar víctimas y tiene que separar en absoluto a oprimidos y opresores. Esta operación, también como lógico resultado, trae aparejada la guerra sin cuartel entre unos y otros y la precipitación de los acontecimientos que tarde o temprano habían de revolucionar el orden de cosas establecido.

Ahora bien, al generalizarse y adquirir estado permanente la lucha entre el mundo que nace y el que muere, los peligros que corre el que se aproxima a uno o a otro de estos dos mundos son más grandes. El mundo viejo e injusto, condenado a desaparecer, si bien afirma una mayor seguridad de vida a sus partidarios, ya que cuenta con instituciones armadas y constituidas, también por su caducidad no responde a las nuevas necesidades morales que por más esfuerzos que se hagan por contener, no dejan de irrumpir hasta en los cerebros más recalci-trantes.

En cuanto al mundo nuevo requiere de cada uno un renunciamiento de los goces de la vida, supeditándolo todo al triunfo del mañana, y que a los espíritus educados en el ambiente burgués, atrofiados por la mercantilización de todos los valores se les hace imposible.

Y en la bifurcación de estos dos mundos y de estas dos influencias nace el futurismo

aplicado al arte, a la literatura y a la filosofía de la vida.

En síntesis, es el fin vacilante del mundo viejo y el principio tímido del mundo nuevo.

Lo triste es que el fondo de renovación y de rebeldía que hay en esta ideología, carente de punto donde apoyarse la sociedad actual, es decir, el mundo viejo, lo absorbe en absoluto, contrapesando con su cortejo innumerable de intereses creados la sugestión del mundo nuevo que la ayudó a formarse. Y al desaparecer la juventud, la irresponsabilidad entusiasta de toda la juventud, por castrada que esté, desaparecen, también, la renovación y la rebeldía que constituían su único valor evolutivo.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "La estética y la originalidad en la literatura".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 8, 15 septiembre 1923, págs. 11, 12, 13.

Señalar los límites de la estética es quizá más fácil que definirla. Su definición no existe. Se divaga acerca de ella y al final resulta que lo más bello es lo que más sensación de belleza da.

Ahora bien; ¿qué es sensación de belleza?. ¿Puede existir la sensación de la belleza fuera del sentido visual?. Indudablemente sí.

Sensación de belleza es lo que nos agrada o nos deleita, define el diccionario. Así, pues, si sensación de belleza es lo que nos agrada o nos deleita, la belleza existe fuera del orden material, o mejor dicho, no moral.

Hay personas, por ejemplo, que no son bellas, que son hasta si se quiere feas físicamente, admitiendo que exista un límite delineado de la belleza, y en cambio, atraen y sugestionan. En ellas hay estética, sensación de belleza y no son bellas. La belleza existe, pues, fuera de la sensación física del ser humano.

Por lo tanto, la belleza o, ciñéndonos al título, la estética, puede existir y existe en cuantas artes y en cuantas cosas intervie-

nen todos los sentidos del hombre, únicos jueces que juzgan la belleza.

La juzgan sin definirla, porque es indefinible, pero comprenden que existe, la presienten en cualquier asunto donde la haya.

Idealmente, el anarquismo es una idea estética. Y su estética la comprenden y la ven todos, por poco depurados que tengan los sentidos hasta los que, por conveniencias ajenas a la sinceridad congénita de su naturaleza, la combaten.

Y ahora llegamos a la meta o asunto que nos hace escribir este artículo: a saber; que pudiendo existir la estética en todos los aspectos donde intervienen los sentidos del hombre, también ha de existir en las creaciones intelectuales humanas, nacidas de estos mismos sentidos y sujetas, por lo tanto, a su juzgamiento.

La estética moral, que nos hace comprender la belleza de una idea, nos indica también la belleza de una obra literaria. La literatura, que seguramente no posee trascendencia material, la posee moral, ya que, gracias a ella, se cultivan los sentimientos y evolucionan las ideas. Evolucionan estéticamente, si hay estética en ella. Retroceden o se desequilibran, si falta la razón ponderativa y la idea armónica inicial, o, más sencillamente dicho, el sentido educativo y la elegancia y delicadeza de la dicción.

Pero, ¿en qué consiste la estética en la literatura?. Ardua pregunta, que las actuales tendencias modernistas no podrán contestar.

Y no podrán contestarla, porque la estética literaria ha desaparecido, substituída por esta locura decadentista que llaman originalidad y de la que no nos libramos ni los anarquistas.

La estética literaria, sutil y delicada justeza de expresión, rapidez de juicio, elegancia de lenguaje, e interés y sugestión del argumento, que constituye el mayor encanto de las obras de Flaubert, uno de los grandes literatos estéticos, es inútil que la busquemos en la literatura actual.

La originalidad, una originalidad falsa y desequilibrada, lo ha invadido todo. Por originalidad la juventud intelectual de Europa se llama futurista, cubista, simbolista y dadaísta, último eslabón de la cadena de la originalidad.

"¡No parecerse a nada de lo creado! ¡Construir una nueva literatura y un nuevo arte!" es el grito de batalla de estos jóvenes, incapaces de brillar con luz propia y que por ello recurren a la luz artificial de los rebuscamientos y desequilibrios literarios.

¡Lo triste es que este grito de renovación de lo que, sin esfuerzos y sin darnos cuenta, continuamente se renueva, no va enlazado al

grito de renovación social!

Pero, como dije en otro artículo, hablando del futurismo, es mucho más sencillo alistarse a una idealidad, o mejor dicho, excentricidad, cómoda y de moda, que el jugarse la vida y la libertad en defensa de aspiraciones humanas.

"Crear nuevo, no parecerse a nada de lo creado. Derribar dogmas, levantar el edificio moral de un arte bien moderno".

Muy bien. Mas, ¿dónde está la fuerza creadora de lo que pueda substituir a lo creado?. ¿Dónde está el nuevo edificio del arte bien moderno?.

¿En los versos dadaístas en que se glosa el silencio de un café, hablando de ratas y de niños que se mueren, o en los cuadros inverosímiles que nos exponen los pintores cubistas, o simplemente en la desdeñosa crítica de todo lo que no es propio, ni extraño y se entiende con claridad y sencillez?.

De ninguna manera. Sobre lo inordenado e incoherente del pensamiento, la razón y el innato sentido estético del hombre, creó la literatura -coordinación de hechos y de ideas, lo más bellamente posible. Y el alto valor moral de la literatura, lo destruye este retroceso a la nada, al balbuceo de la inteligencia del hombre que es el dadaísmo y lo niega la busca desenfrenada de originalidad, sin tasa

ni medida, ni otro motivo que el antojo y el loco afán de llamar la atención con extravagancias que borran todo el ritmo y sensación estética de la literatura.

El origen de la originalidad, como su mismo nombre indica, es fácil de encontrar.

En una época de innovaciones ideológicas, de originalidades científicas y sociales, la literatura se ha visto también invadida por el afán de cosas nuevas, bien modernas, que no se parecieran a nada de lo creado, sin tener en cuenta que no basta decir: "Quiero ser original" para serlo, como no bastará querer establecer una sociedad libre, sino estamos libertados moralmente para establecerla.

La originalidad, en cualquiera de sus múltiples aspectos, no puede crearse: surge. Es la Naturaleza la que la da y la evolución la que la forma.

Y esta originalidad, salida gota a gota, después de devanarse los sesos y romperse la lógica y el sentido común, creando fórmulas extrañas, nunca vistas o nunca dichas, no es más que una inocentada de jóvenes atragantados de modernismo, o, y esto sería más grave, un signo innegable de degeneración física y moral de la especie humana, producida, seguramente, por el excesivo vértigo y peligrosa artificialidad de la civilización actual.

La belleza, que fué única norma del arte

griego, y la sensación estética, que debería ser única norma de la literatura, ya que merced a ella se depuran los sentimientos y se cultivan las ideas, ha desaparecido, ahogada por la incapacidad de esta moderna literatura que, queriendo ser original y no sabiendo encontrar nada grande que no hubiese sido comentado, discurre sobre las pequeñeces e insignificancias de la vida, intentando levantar, encima de estos pies minúsculos, el edificio absurdo e inconstructible de un arte nuevo que no tenga nada de común con la gigantesca obra intelectual de la Humanidad.

Sin embargo, esto nos haría reír y yo no le daría la menor importancia, si fuese patrimonio exclusivo de la sociedad burguesa.

Pero lo grave y lamentable es, que después de descentrar los númenes de todas las juventudes intelectuales de Europa, robando fuerzas posibles a la evolución moral, se introduce alarmantemente en el campo anarquista, con menos intensidad aun en España que en Francia y otros países más civilizados y por lo tanto más expuestos a ser víctimas de esta enfermedad de la civilización.

Crear nuevo ha de ser aspiración de todos. Por esto somos anarquistas. Para crear una nueva sociedad y una nueva vida, basada en la más completa libertad, aspiración que por sí sola es la mayor originalidad imaginada, ya que hay muchas personas que aun dudan que

sea posible y cuerdo.

Crear nuevo literariamente, también es necesario, pero no obligatorio, ni mucho menos única finalidad, pues la literatura no debe ser para nadie cuestión fundamental, sino accidental. No ha de ser fin, sino medio. Medio educativo y depurador.

Y si le quitamos a la literatura su aspecto educativo y depurador, quedará convertida o en un pasatiempo, o en un oficio sin espiritualidad ni ningún valor de orden moral.

No. La literatura, eficaz auxiliar de todos los ideales, creación del intelecto humano, fuese generosa de ideas, cultivación estética y agradable del sentimiento, ha de conservar su alta misión educadora y su amable relacionabilidad espiritual, siendo, como ha sido, como sería sin esta manía innovadora que quiere destruirla, como será, a pesar de todo, el amparo de las aspiraciones humanas, el portavoz de la evolución y el cultivo cuidadoso y estético de los sentimientos y de las ideas del hombre.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Renovaciones".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 9, 1 octubre
1923, págs. 6, 7 y 8.

En Italia -precisamente en Italia- un grupo de jóvenes intrépidos e innovadores, capitaneados por el también joven crítico de arte, Jacobo Comin, se han propuesto acabar con las obras malas.

Obras malas hay muchas. La sociedad por sí sola es ya una obra mala. En ella están mal repartidos todos los papeles y el argumento no puede ser más injusto y absurdo.

Sin embargo, estos jóvenes intrépidos e innovadores, conocidos con el nombre de "Salvajes del Pincio", no se dedican a patear la detestable sociedad actual, antiestética e inarmónica, mírese desde cualquier punto de vista, dejando aparte, por supuesto, el de los intereses creados y el de las conveniencias particulares. Los antedichos jóvenes, al echar al foso lo mediocre y lo francamente malo, tampoco miran intereses creados ni conveniencias particulares.

Así, pues, del mismo modo que silban e imposibilitan la representación de un drama mal escrito, plagiado, tonto e inconsciente, podrían también silbar e imposibilitar las prácticas poco equitativas y los contrastes tristes e inarmónicos, que ofrece a la vista de las personas

que son humanas y que poseen una visión evolutiva de la vida, el presente orden de cosas.

Pero no. Parece ley natural que no puedan ir nunca unidos lo intelectual y lo económico-político. Nunca han sido las corrientes renovadoras intelectuales, corrientes renovadoras sociales. Se han presentado atrevidas, entusiastas, modernísimas innovaciones en el arte. La juventud intelectual de todo el mundo ha iniciado nuevas normas artísticas, intentando substituir lo caduco y hacer triunfar lo joven.

Mas este evolucionismo queda estancado entre las páginas de los libros, los bastidores de los escenarios y el lienzo de los cuadros.

En otras ocasiones ya hube de lamentar esta falta de humanidad, de integración al concierto colectivo, de comprensión consciente de lo que es la vida y el deber de los seres.

Estos "salvajes del Pincio" podrían ser un magnífico valor de renovación. Podrían representar una esperanza para el porvenir de la Humanidad, si no fuese tan sólo su intelecto el depurado.

De tener igual depuración y sensibilidad sentimental, de existir en ellos, además del concepto de revolucionarismo y justicia artística, un concepto de justicia social y de revolucionarismo moral, su movimiento sería un sa-

no y esperanzador despertar de la juventud intelectualista, marcando resueltamente su paso hacia el porvenir, este porvenir que nada ni nadie nos puede quitar porque es nuestro, bien nuestro.

Los "salvajes del Pincio" se agrupan en la colina del Pincio, situada en Roma, y desde ella bajan en bandas hacia los teatros de la capital de Italia, llevando como santo y seña el nombre de Pirandello, el maestro del moderno renacimiento italiano. Un renacimiento un poco enfermizo, neurasténico y obsesionado por la pesadilla de la guerra, pese al salvajismo de los jóvenes revolucionarios artísticos, admiradores de Mussolini, aunque dispuestos a silbar todo lo malo y antiestético que se estrene en Italia.

Caen como una granizada en cada teatro, cumpliendo a conciencia su saludable y simpática, pero incompleta misión, de defender a capa y espada lo verdaderamente original y bello y echar al foso con no importa qué procedimientos, lo que tan sólo por inconsciencia y cobardía del público subsistiría.

No les interesa que el autor de lo bueno sea un autor novel y el autor de lo malo un consagrado.

Ellos aplauden, felicitan y se entusiasman, contagiando al público unas veces, y aterrorizándole y obligándole a protestar cuando

consideran que es imprescindible la protesta.

Indudablemente que el procedimiento es arbitrario y personalista. No puede ser de otra manera, en una época de arbitrariedades y personalismos.

Y es arbitrario y personalista el procedimiento, porque parece que ellos se hallen en posesión de la verdad y de la suprema justicia, pero mirado desde otro punto de vista, no es más que una consecuencia del predominio de la fuerza sobre el derecho, de la imposición sobre la razón, que ha sido y continúa siendo norma de todos los factores sociales.

Si existiese un sentido de ética y comprensión humanas, los choques entre los hombres y las ideas no serían tan sangrientos. Si todos los hombres tuviesen un concepto sereno y ecuánime de la vida, una firme conciencia propia, por encima de las luchas ideológicas, de las desigualdades sociales, habría la unidad de la especie y ni estos jóvenes salvajes literarios impondrían su concepto del arte a los demás, ni los defensores de la sociedad actual nos impondrían por la fuerza sus costumbres y sus convicciones.

Pero, vuelvo a repetirlo, la idea es revolucionaria y osada, digna de jóvenes, de audaces y de entusiastas.

Y yo, optimista siempre, porque conside-

ro que el optimismo es el máspreciado e inrobable tesoro, quiero ver una conclusión rebelde y un anuncio esperanzador en el movimiento de los "salvajes del Pincio".

Quiero creer que, cuando hayan logrado limpiar de mediocridades y de absurdideces al arte italiano, y teniendo aún bastantes fuerzas y entusiasmos para emprender más grandes campañas, empezarán a analizar los defectos de construcción, los clásicos y gastados procedimientos, los poco armónicos contrastes sociales.

Y entonces, llenos del fervor y de la fruición con que ahora patean una obra, patearán también todo lo que sea feo y antiestético en la sociedad. Buscarán, del mismo modo que ahora buscan la originalidad y la armonía artística, la originalidad de una nueva vida y la armonía de una sociedad igualitaria y justa, que no ofrezca los contrastes amargos de la suntuosidad de un palacio frente a la miseria de una barraca y que no presente la tristeza del que muere de hambre, junto a la alegría del rico triunfador.

Su fino instinto intelectual y su depuración, hija del estudio y del cultivo de sus sentimientos y de sus ideas, les servirá de norte para discernir, en materia humana y social, lo bueno de lo malo, como les sirve ahora en materia artística.

Entonces veremos que de la colina del Pin

cio bajará al mundo un ejército de renovaciones, de entusiasmos, de sensibilidades y de conciencias, dispuestas a hacer triunfar lo nuevo sobre lo viejo, lo estético sobre lo feo, lo valiente sobre lo pusilánime, la confianza sobre el pesimismo, la luz sobre las tinieblas, y al Hombre sobre la bestia humana, que contagiara a los públicos de todas las naciones, arrastrándolo a la destrucción de lo caduco y obligándole a la construcción de lo nuevo.

Será verdaderamente una revisión de todos los valores, que se hará extensiva a la Humanidad, mucho más grande, mucho más digna de cuidados y de sacrificios, mucho más obra de evolución que la intelectualidad, fuerza ficticia, sin calor de vida, sin porvenir indestructible y sin valor propio de eterna perpetuación.

Y si mi optimismo se equivoca, más perderán ellos que yo, porque sólo de héroes, de soñadores y de abnegados se llena la Historia, se alimenta la evolución y se nutren los ideales, tres cosas que perduran siempre, que no engañan nunca, y que sirven de esperanza imperecedera y de consuelo constante.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "El centenario del romanticismo".

La Revista Blanca, 2ª época, VII (VI), nº 116,
15 marzo 1928, págs. 617,
618, 619.

Un poco tarde quizá me decido a hablar de este centenario del romanticismo que sólo Francia celebra. En España el romanticismo tuvo más repercusión política que literaria. No obstante, hubo un buen grupo de literatos románticos, con Larra a la cabeza y con el buen Galdós en la cumbre.

Alemania fue la verdadera cuna del romanticismo. No sé, pues, por qué causa la apoteosis romántica se ha capitalizado en París. El romanticismo es hijo de la escuela de Weimar, incubado al calor de la Enciclopedia y su corolario sangriento y magnífico: la Revolución Francesa.

La raíz es francesa; pero en el instante del alumbramiento, el espíritu romántico había huido de Francia, espantado por el retumbar de los cañones de Napoleón. Se refugió en Weimar, en la figura también puramente romántica de Goethe, en la prestancia combativa y la rebeldía espiritual de Schiller.

Porque el romanticismo -preciso será quizá recordar, en estos momentos en que se dice, con desprecio compasivo: "Es un romántico", en

qué consistió verdaderamente el romanticismo, qué representó el romanticismo en su hora y en la eternidad del tiempo -no fué sólo una superación o exaltación de la realidad, un desborde de sentimentalismo. El romanticismo no fué sólo la lírica amplia de Víctor Hugo y el lacrimoso de Walter Scott. Fué menos aún una simple escuela literaria, creadora del roman francés, hija de la novela ejemplar, de rancia rai gambre española.

El romanticismo fué todo un Renacimiento humano, fué una de esas auroras de siglos de las que la Humanidad ve una de tarde en tarde.

Este centenario, pobre e inoportuno, en esta espantosa época de negación de todo lo que fue el romanticismo, ha puesto de relieve, ante la mediocridad contemporánea, la talla gigantesca de las grandes figuras internacionales románticas. Ha establecido, también, un paralelo de épocas. Enfrentadas las dos, la romántica y la post-romántica, entendiéndose por post-romántica la de post-guerra -naturalismo, simbolismo, el propio impresionismo no fueron más que desdoblamientos románticos, que romanticismo enriquecido y variado- puede apreciarse el contraste formidable. Una breve ojeada histórica, sólo un ligerísimo asomo a la muralla ciclópea, nos mostrará la diferencia, nos hará detener, asombrados y aterrados, en el umbral de las dos épocas.

El siglo pasado, amanecido con el romanticismo en ciernes, terminado con el romanticismo

reverdecido en sus hijuelos -Zola e Ibsen- fué el siglo de las más audaces conquistas de la ciencia, el siglo de las especulaciones filosóficas, el siglo de las revoluciones, el siglo que enarboló la bandera del libre-examen, que hizo ondear, por primera vez, el pabellón rojo de la revolución social. Fue también el siglo latino: La epopeya de la unidad italiana; el liberalismo romántico de Garibaldi y Mazzini; los gestos populares del 48 y del 71, en que el pueblo francés continúa su tradición revolucionaria; la página breve y pura de la revolución española, revolución romántica en espíritu y en acción. En Italia, paralela a la muerte del Poder temporal de los Papas, nacía la pléyade del Rissorgimento, el gran ciclo intelectual revolucionario; en Francia vivíase esa fiebre creadora, ese ambiente de lucha y de protesta que hoy se ve agotado sin remedio; en España, tras la república y la restauración, viviéronse los años bobos, la vida contemplativa de un pueblo, desengañado de la política y que incubaba, en sí mismo, los gérmenes de un nuevo concepto de la lucha social. Pero, aun en medio de la bobería de este fin de siglo, en el que apareció, trayendo los aires de fuera, la generación del 98, en medio de la reacción de Cánovas y el ostracismo de Pi y Margall, en España existía entonces una tradición romántica, es decir, un concepto amplio y batallador del liberalismo, una honradez y una sinceridad en las luchas ideales, un espíritu político de tenacidad y

rectitud... El contraste entre ambas épocas no puede ser más desolador; este centenario del romanticismo, con sus perspectivas, su panorama de sugerencias, sus recuerdos y sus desempolvamientos puede servirnos también de estímulo y recapitulación.

El centenario del romanticismo ha resucitado el nombre de Víctor Hugo. Ha resucitado a Lamartine. Ha mostrado la mediocridad literaria de Jorge Sand. Ha evocado la pálida magnificencia de Vigny, el tormento pasional de Musset, la belleza de María Nodier, la musa de los románticos, que se casó con un apacible burgués. Ha recordado también a madame de Staël, con su odio femenino contra Napoleón y su gloria de época como escritora y como mujer.

Ha resucitado todo lo que era francés, todo lo que no pudo concretar y representar al romanticismo ante la Humanidad.

Y sin embargo, ¡cuánto fué y cuánto expresa esta palabra!

Un rápido motivo literario, unos comentarios escritos al correr de la pluma, no pueden concretar lo que fué el romanticismo; no se puede, al solo mágico conjuro de la tinta, resumir el desfile de visiones y de misiones románticas.

Pero en España -¡oh, en esta hora tan poco romántica, en este momento de crisis del espíritu liberal, en este instante en que quiere honrarse la memoria de Felipe II el Cruel, en

que se celebra el centenario de Cánovas del Castillo, en que se olvida y se silencia la obra y el nombre de Pi!, en España ninguna voz se ha elevado recordando que el mundo celebraba el centenario del romanticismo, recordando que el mundo honraba, a distancia, todo lo que el espíritu romántico hizo por la Humanidad.

Yo he querido apenas llenar, con el murmullo de mi voz, el gran vacío de este silencio. Me ha parecido que era una traición conmigo misma no rendir homenaje de recuerdo y ejemplo a la gran memoria de los románticos. Los románticos, los esencial y puramente románticos, no fueron, en España, Larra y Espronceda, Valera y Pereda, Echegaray y Galdós. Los románticos, los esencial y puramente románticos, fueron Pi y Margall, austero, tenaz, patriarca del federalismo español, Salmerón, dimitiendo la presidencia de la República por no firmar una sentencia de muerte, Sixto Cámara, muerto como un héroe, solitario y magnífico, Albarracín, caudillo glorioso y desesperado, Salvoechea, el de los puros gestos románticos, Costa, romántico del patriotismo, Nakens, romántico de la política.

Alrededor de estas máximas figuras románticas, podríamos hallar otras figuras menores. Siluetas de hombres que fueron honrados, que amaron con pasión a sus ideas, que no se vendieron nunca, que perdieron la fortuna, la tranquilidad, algunos la vida, por un ideal.

Eran románticos. Es decir, pertenecían a

una época inverosímil, a unos extraños tiempos en que los hombres pensaban y amaban, en que el corazón y el cerebro funcionaban, con absorción y aprovechamiento de todo el ser. Entonces las vueltas de campana estilo Maeztu merecían un escupitajo; a las piruetas ideales se les llamaba claudicaciones y no rectificaciones, y se usaba, en la vida política, en la moral, en la pública y en la privada, una romántica actitud de seriedad y dignidad. Las mujeres estimaban mejor un bello hombre, un bello gesto, una bella vida, que un bello automóvil; el amor se sintetizaba en el acto de Cadalso, robando a su amada muerta del cementerio.

Eran, a fe mía, extraños tiempos aquellos.

Los hombres de letras y de ciencia luchaban en las barricadas al lado de las multitudes. Descendían a la calle y se confundían, enardecidos, con el pueblo. Wagner se batía, el año 48, por las calles de Dresde; Bakunin era condenado a muerte en tres naciones; Reclus, el 71, era sentenciado también y toda la intelectualidad inglesa le rescataba la vida. Víctor Hugo, desde Bélgica, acogía a los fugitivos de la Commune; en Rusia, en el Colegio de Pajes y en las aulas de la Universidad, surgían por generación espontánea los nihilistas, al conjuro de una gran voz intelectual y poética, es decir, también romántica.

¡Tiempos extraños, extraños tiempos aquellos!

Contemplados ahora, nos sugieren una tierna sensación de lástima, ya que somos hasta impotentes para sentirla de admiración y envidia. Nosotros, hijos del siglo XX, el siglo del industrialismo, de la mecánica, el siglo del fordismo, el siglo práctico y utilitario, el siglo de los deportes, el siglo del goce desenfrenado, el siglo de los estómagos llenos y las cabezas vacías, el siglo de los cabellos y las ideas cortos, el siglo del fascismo y de las dictaduras, el siglo verdaderamente estúpido, ¡con qué desprecio y con qué compasión, con qué piedad desdeñosa y con qué extrañeza, debemos presenciar este centenario del romanticismo!

Preguntadle a cualquier pollo pera, a cualquier plumífero vanguardista, a cualquier acólito del ramonismo, ¿qué fué el ciclo romántico y qué concepto le merece?... Pero no se lo preguntéis. Será interrogación vana. El primero os dirá que sólo lee periódicos deportivos; los segundos os soltarán una serie de paradojas tendientes a demostrar que Víctor Hugo era un imbecil y que Antonio Espina y Ramón Gómez de la Serna son los mayores y más exactos prestigios internacionales; que Monet junto a Picasso no valía nada y que la música sintética del charlestón es superior a la Novena Sinfonía.

¡Extraños tiempos aquellos!

Este artículo, mal pergeñado, incoherente y vehemente, me los ha ido recordando y contras

tando. Me ha ido recordando y contrastando todo lo que fue ese próximo pasado con nuestro presente miserable; me ha hecho inclinarme, con ansiedad y angustia, sobre el abismo del futuro, abismo indescifrable.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Vanguardismo literario y vanguardia moral".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 147, 1 julio 1929, págs. 73, 74, 75, 76.

Hace algunos días, mis ojos tropezaron, en el escaparate de una librería, con el título de un libro español recientemente traducido del francés. Era "Los Corazones puros", de J. Kessel.

Lo compré. J. Kessel pertenece al vanguardismo literario. Comparte, con Rostand, Cassou y Morand, en Francia, con los hermanos Mann, en Alemania, con los jóvenes valores neo-fascistas de "La Fiera Literaria", de Milán, en Italia, y con los no menos jóvenes y valerosos de "La Gaceta" también literaria de España -los Guillermo de Torre, los Antonio Espina, que ha combatido vanguardísticamente al vanguardismo- los Gómez de la Serna, los Giménez Caballero- el centro de la moderna fama en la literatura.

Kessel, no obstante, como los Mann alemanes, es, literaria y moralmente considerado, superior a esta juventud de sexo indefinido en todos los aspectos, que gozamos en España. Kessel no carece de talento y no tiene a gala escribir frases vacías de toda idea, adoquinar con palabras sus escritos.

De todo este vanguardismo literario, To-

más Mann, el mayor, ya no muy joven, ingresado en la categoría de maestro juvenil, es el que más vale.

No he leído mucho de Mann, como tampoco de Kessel, ni de Rostand, ni de Cassou, ni de Morand. De quien menos he leído es de nuestros vanguardistas. No he podido. Sin embargo, el no haber podido leerlos creo que es ya motivo suficiente para formar juicio sobre ellos. Por ejemplo, hay un pequeño libro, edición de "Renacimiento", "Una noche en el Luxemburgo", de Remy de Gourmont, que es una joya literaria, una filigrana de estilo, de belleza de imágenes, de evocación poética. Pero "Una noche en el Luxemburgo", traducción de Gómez de la Serna, lleva un prólogo de éste. Están sin cortar las páginas del prólogo. Por una cuestión de temperamento, de reacción física, no puedo leer a Gómez de la Serna. Seré mal juez de un acusado a quien no escucho. Pero yo, antes de sentenciar a Gómez de la Serna, tuve la anterior paciencia de escucharle. Una vez visto y oído, fallé sin apelación posible.

De Kessel había leído trabajos periodísticos. Libro, ninguno. Estos "Corazones puros" me atrajeron. Lo leí. Encontré en él tres narraciones exóticas, de ambiente transatlántico, de acuerdo con la última palabra en literatura. Una sobre Irlanda; otra, sobre Rusia, encerrando a Rusia en la figura de Mackno, notablemente difamada. La tercera, sobre rusos tam

bién, emigrados fugitivos en París de la revolución de 1905, es la mejor. Tiene alma y tiene fibra. Hay en ella un encuadramiento delicioso, de melancolía y serenidad profundas. La que se refiere a Mackno no puede leerse sin protesta. Es sencillamente infame. La figura de Mackno debió tener, fatalmente, sus lados sangrientos: todo caudillo, todo movimiento de masas entregadas a sí mismas, suelta la rienda de los primitivos instintos, manifiéstase feroz, en momentos determinados. Mackno, como hombre, puede ser mejor, moralmente considerado, que no bajo el influjo colectivo, bajo la borrachera de sangre y fuego de una revolución vengadora, en lucha contra diversos factores y elementos. Pero, de lo que es en realidad, sin idealización peligrosa, a lo que quiere Kessel que sea, hay una diferencia enorme.

Kessel, como perfecto vanguardista, como literato joven, tiene un estilo, una manera literaria, una posición de dilettante. También como perfecto vanguardista, carece de ideas propias, de personalidad, de vanguardia moral dentro de sí mismo y frente a los problemas y las inquietudes de la época.

Y, por asociación de ideas, la lectura de este libro, ligándola a otras lecturas y considerando las características del momento presente, ha generado en mí la idea de este artículo, de este paralelismo aun no trazado entre vanguardia literaria y vanguardia moral, entre

juventud en años, empleada en juegos de manos y prestidigitaciones del intelecto, y juventud en ideas, en valor, en audacia, en generosidad, en ímpetu y en heroísmo ante y en los combates de la vida.

Gutenberg, al inventar la imprenta, creó, automáticamente, una especie intermedia de hombres. Con el arte, con la literatura como expresión artística de uno de los aspectos de la vida humana, nada tienen que ver los periodistas, novelistas, ensayistas, filósofos e imágineros, pedantes arrojados del Olimpo por la ira santa de Apolo.

Antes de continuar recuerdo un detalle... En mí, quizá por una razón de naturaleza femenina, las ideas penetran y se generan primero como impresiones; luego adquieren forma y consistencia, se modulan en el cerebro. La mujer es esencialmente intuitiva. Siente, mejor que piensa las cosas. El hombre las piensa mejor que las siente. Esta diferencia, que no es en detrimento de uno ni de otro sexo, ha servido a los filósofos imbuidos de la jerarquía del pensamiento, de todos los prejuicios tradicionales de la Metafísica y de la escolástica, para cimentar las bases de la supuesta inferioridad mental de la mujer, sin que se les haya ocurrido la consideración de que un ser que siente y luego piensa, da una nueva riqueza interna a las cosas y a las ideas. Aporta, a aquello sobre que proyec

ta su condición natural, toda la gama de matices de la Naturaleza misma, que en él adquiere sensación e inteligencia. El hombre piensa más que siente. La mujer siente más que piensa. En la ecuación total de valores, no sabemos donde aparecerá la suma menor de valoraciones humanas: si en lo instintivo poderoso, que razona posteriormente, o en la construcción anterior de ideas, que pasan, después, por la sensación y el sentimiento.

Volviendo al hilo perdido del diálogo. Recuerdo la extraña impresión que me produjo la primera vez que vi una Redacción de gran rotativo. El aspecto lamentable de los forzados de la pluma, galeotes del pensamiento, me recordó "Un gran hombre de provincias en París", de Balzac, que fué un genio que vió y vivió genialmente las miserias del espíritu. Y pensé, ya entonces, que nada tienen que ver con la literatura, en lo que ésta posee de trascendencia ética y estética y de relación con los progresos morales del mundo, aquellos pobres diablos, con su vida de topos y su cerebro dócil a las necesidades del estómago.

En estos jóvenes de ahora, en este vanguardismo literario que se manifiesta en revistas, libros, conferencias, novelas, críticas y autobombo, no hay miseria orgánica, depauperación del espíritu por falta de renovación y de alimentación de sus pensamientos. Hijos de un período crítico de la humanidad, criados en los

pechos exangües de una época agotada por los grandes partos morales del siglo XIX, estos hombres han hallado, sobre el tapete del mundo, un puñado de migajas ideales que se disputan febrilmente.

El gran manjar, la comida espléndida, el vino embriagador de los festines con que se celebraban las bodas magníficas del corazón y la inteligencia, unidos en los hombres que representan ese guarismo simple y formidable: un siglo, estaban ya digeridos cuando ellos vinieron. El mundo, harto, reposaba. Reposaba aún, mientras, sutil y silenciosamente, de nuevo van extendiéndose los manteles sobre la mesa eterna y nuevos convidados, de aspecto distinto, pero que también comieron del fruto sagrado, van agrupándose alrededor de la mesa. Si ayer fué una eclosión simultánea, hoy es una floración lenta y delicada, trabajosa. Pero la vida continúa, la raza humana no está espiritualmente anémica. Los que quedaron ayunos del gran manjar no la representan. Los que vienen bien pertrechados a la vida, no se quedan ayunos nunca. Conquistán la comida -todas las comidas- audaz y resueltamente. Jamás mendigan. Jamás mueren depauperados. Toman, que en el tomar está la arrogancia, está el genio, está la fuerza y la razón de la vida.

Hay ahora, como hubo antaño, como habrá siempre, una vanguardia moral. Una vanguardia que la constituyen los que se ponen, espontá-

nea y naturalmente, a la cabeza de las ideas, los problemas y las inquietudes del mundo. Los que, jóvenes por sí mismos, sienten bullir en ellos las audacias y los ímpetus juveniles, sienten revivir en ellos la eterna juventud del mundo.

Estos constituyen la vanguardia de las ideas, de las acciones, de los empeños, de los movimientos de avance del espíritu y del conjunto humano.

Sienten en sí mismos la creación de la Naturaleza, continuamente fecunda y siempre poderosa, que sin cesar se extiende y renace, siembra y aviva, destruye y construye, avanza en un proceso ininterrumpido. En ellos el arte, la literatura, no son más o son nada menos que los medios estéticos de expresar los anhelos, las necesidades, los generosos impulsos del corazón y del pensamiento, como la palabra no es más o es nada menos que el medio armonioso de expresar lo que sentimos y lo que pensamos, de transmitir la ebullición interna e intensa de ideas, sentimientos y sensaciones.

En la vanguardia moral del mundo están los hombres generosos, los ricos de alma, que, habiendo tomado libre y audazmente de la mesa suntuosa y común, a la que sólo llegan los altos de corazón y de inteligencia, van derramando a manos llenas lo que les sobra, lo que mana de ellos y se extiende por el mundo. En la vanguardia moral están los que han comprendido

la misión de todo delantero: abrir, con la pro pia vida, con el cuerpo propio, si es preciso, el camino al lento conjunto que sigue con paso cansino el vivo paso de los pioniers avanzados. En la vanguardia están los que son primeros en todo: en bondad, en inteligencia, en riqueza de alma -riqueza de las riquezas- en donación de sí mismos, en concepciones morales, en audacia y generosidad de pensamiento. Los que aman al mundo por exceso de amor en sí mismos, no por ese pobre afán redentorista, sujeto a un pueril anhelo de tanto por ciento ganado en el cielo, de los mesías bíblicos. Los que dan a la Humanidad lo que a ellos, hombres excesivos, vidas desbordantes, que se sobran a sí mismas, les ahoga. Lo dan, por tanto, natural, generosamente. No esperan, por tanto, premio alguno. El premio lo hallan en la sensación deliciosa de goce y alivio que al dar, ellos, que saben tomar libre y audazmente, encuentran.

Esta es la vanguardia moral, la verdadera. Y con ella, ¿qué tiene que ver el vanguardismo literario de los Kessel, los Cassou, los Rostand, los Morand, los jóvenes valores de "La Fiera" milanese y esta juventud intelectual española de sexo indefinido?.



Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "La creación de la personalidad en la literatura moderna".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 148, 15 julio 1929, págs. 93, 94, 95, 96.

Es este un tema cuyo desenvolvimiento se me ocurrió, días atrás, leyendo, en corrección de pruebas, "Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX", de George Brandés.

Brandés persigue, en esta su obra máxima, tanto o más que la historia y análisis crítico de la literatura en el siglo XIX, esta creación de la personalidad, la aparición del hombre individualmente considerado, como problema íntimo, como vida moral desplazada del conjunto y enfrentada con él, en todas las obras que representaron momentos humanos, que expresaron y sintetizaron el espíritu y las luchas de una época.

Sin ningún género de duda, la primera obra de fuerte creación personal, el primer carácter, el primer hombre, individualmente considerado, que se forjó en literatura, es el don Quijote, de Cervantes, inmortal tanto por el valor de eternidad de su figura simbólica, símbolo de todo anhelo y todo sueño humano, cuanto por esta creación de vida íntima, de vida enfrentada con todo el rebaño humano, persiguiendo un ideal, corriendo tras una quimera, idealizando la rea-

lidad, poblando el mundo con las fantasías de su mente. La segunda figura, magistral y férrea, realidad magnífica, afirmación del hombre frente a todo poder humano y divino, es el Pedro Crespo, de Calderón de la Barca. Ambas figuras pertenecen a la literatura española. Para encontrar otras creaciones de personalidad, debemos circunscribirnos únicamente a Shakespeare, hasta llegar al siglo XIX o postrimerías del XVIII, en que aparecieron el "René" de Chateaubriand, y el "Werther" de Goethe, los dos primeros hombres, individualmente considerados, de la literatura que podemos llamar moderna.

Shakespeare produjo una figura eterna: Hamlet; una refundición medioeval de una epopeya antigua: el rey Lear; un drama de amor, eterno también: Romeo y Julieta; un hombre monstruoso, tempestad en activo, furia desatada de todas las fuerzas naturales, de todos los furores de una naturaleza en ebullición volcánica: Otello. La riqueza de matices de las figuras shakespeareanas nadie pudo igualarla hasta la eclosión intelectual del siglo pasado. Hay en la obra de Shakespeare todas las gradaciones del tipo humano. Ante esta riqueza moral y estética, que se sobrepone y subsiste a todas las infantilidades de un teatro rudimentario, en el que los elementos trágicos estaban sometidos a las normas primitivas del teatro de Esquilo y Sófocles, toda otra creación palidece. Molière y Racine no pudieron crear los fuertes, los extraordinarios tipos, llenos de sugerencias y provistos

de tantas esencias de eternidad, del teatro shakesperiano.

Brandés halla la primera creación de personalidad en el René de Chateaubriand, que inaugura la inquietud, la lucha interna, la pugna dentro de sí mismo y frente al mundo que le rodea, de un carácter alimentado de sueños y de ambiciones, sediento perpetuo, descontento eterno, concreción y expresión artística de la época que se inauguraba, del romanticismo naciente. Junto a él, hermano gemelo de él, surge el "Werther", de Goethe, obra de época y que es también, como "René", una autocreación artística, un trasplante del autor, de su realidad íntima, a la ficción novelesca. Los dos están desplazados de su mundo, son inadaptados a su época; sienten el hambre, la necesidad imperiosa de otros horizontes. Todo en ellos es informe, se construye dolorosamente, como se estaba construyendo dolorosamente la historia entera del mundo. Tras estas figuras, la creación de personalidades va consolidándose, extendiéndose, haciéndose ya la base de la literatura misma, hasta llegar al naturalismo -Stendhal, Balzac y Zola- en que el hombre se sume en la época, la sociedad o la multitud, disminuyendo de tamaño, y al simbolismo o, mejor, a Ibsen, nombre que es toda una escuela, en que la personalidad humana adquiere su desarrollo y su afirmación máxima, plantea, con carácter trágico, el drama del Hombre, sólo, contra la Humanidad.

Es ya la creación superior, la lucha gran-
diosa, lo que yo llamé, en mi paralelo entre Ib-
sen y Lenin, la aparición del Hombre en el tea-
tro del mundo.

Muchas veces he observado, con curiosidad,
ese antagonismo de visión artística, social y
moral, que marcan, en una misma época, natura-
lismo e ibsenismo. En las obras mejores de la
escuela naturalista, pocos caracteres, pocas
pugnas individuales del hombre contra el medio
podríamos hallar. Colocando a Stendhal en la es-
cuela naturalista, tenemos el Julián Sorel, de
"Rojo y Negro". En toda la obra de Balzac, ver-
dadera galería de retratos humanos, que supo re-
flejar una sociedad en la serie de la "Comedia
humana", apenas si hay un hombre individualmen-
te considerado. Zola, naturalista máximo, que
abarcó, que manejó, como ninguno, las multitu-
des, que supo hacerlas evolucionar en sus obras,
que creó una infinidad de figuras, todas de ca-
rácter rebelde, sólo tiene, a mi entender, un
hombre individualmente considerado: el Marcos
de "Verdad".

Ibsen llenó el teatro y la literatura de
figuras individuales, de grandes síntesis huma-
nas. Aunque sólo hubiera escrito "Brand" o "Juan
Gabriel Borkmann", Ibsen sería inmortal. Nunca,
como en él, el Hombre apareció con contorno tan
enérgico, fué tan grande, tan altivo; fué tan
solitaria, tan enardecedora la lucha del Hombre
con el medio, la lucha del Hombre con los hom-
bres.

Yo he leído temblando de emoción, sintiendo que la sangre se agolpaba a mis sienes, que mi alma se agitaba y crecía, que en mí producía se una explosión violenta de fuerza interior, muchas obras de Ibsen. He quedado tras su lectura en un estado de exaltación, de ebullición de ideas, de dolorosa y profunda angustia creadora dentro de mí: Me ha hecho parir dentro de mí misma, un alma mía hecha por mí. Sólo estas palabras pueden expresar lo que ha sido la obra de Ibsen en mí. Nacemos con un alma, con una predisposición, con un carácter, que van moldeando, corrigiendo o deformando la educación y el ambiente. Esta alma es el alma que nos dan hecha. Pero a veces, aprovechando las fuerzas latentes en nosotros, las fuerzas vírgenes, nos creamos a nosotros mismos almas nuevas: algo, causa interna o externa, nos las hace crear.

Después de la obra de Ibsen -toda la obra de Ibsen- el heredero directo, el representante y depositario máximo de su visión humana, de su construcción artística, es Romain Rolland.

Romain Rolland ha dado, al hombre individualmente considerado, algo que en la obra de Ibsen no tiene; que en el Romanticismo se diluyó en gestos, que en el Quijote se hizo grotesco a fuer de trágico, que en Hamlet no alcanzó cabal expresión: la vida interior, los movimientos del alma, más sutiles, más profundos, más intensos, que necesitan más delicada penetración, más recogimiento, más vitalidad moral que

los movimientos de multitudes, los análisis de épocas o de sociedades del naturalismo, en sus tres etapas y en sus tres ramas principales.

¿Cuándo ni quién consiguió analizar, crear un alma, hacer un hombre en literatura, como Romain Rolland en "Juan Cristóbal"? Esa vida que se sigue desde la cuna, desde el Alba balbuciente, desde las primeras visiones informes, hasta la nueva jornada, la de la muerte, la suprema, pasando por todas las tempestades de una existencia rica y atormentada, que, para intensificar más la vida interior, fué circundada siempre por el hálito intuitivo de la música, lo que más desarrolla la sensibilidad, lo que habla a las almas con el lenguaje armonioso de los sonidos, es un monumento artístico, una epopeya humana, una síntesis de la Humanidad en lo mejor, en lo más alto de ella. Jamás el hombre individualmente considerado, ocupó tantas páginas, atrajo sobre sí la atención del mundo.

"Juan Cristóbal" es una creación de personalidad poderosa, magnífica, viviente, intensa, salvaje en sus explosiones, grandiosa en su exaltación y a través de la que vive, ingresa en los Campos Elíseos del pensamiento humano una gran y eterna figura real: la de Beethoven vista a través del temperamento de Romain Rolland.

"Juan Cristóbal" es una vida llena de fuerza interior y exterior, provista de toda la capacidad de ensueño, de toda la potencia vital

del genio; superación, exaltación del hombre colectivamente considerado. Es una vida que siente en sí misma todas las fuerzas de la Naturaleza, todas las alegrías y todos los dolores; que se agita, se eleva, se convulsiona sobre sí misma, nace y muere en cada gran momento de ella, grandiosa, instintiva, humana y sobrehumana siempre. Es una vida pletórica, que se sobra a sí misma, que se desborda sobre las otras almas en alas de la música; que habla al corazón humano con el lenguaje único de los sonidos, que sabe expresar, con una sonata, un amor, un dolor, un placer, un anhelo, una inquietud, una triunfal alegría, un drama íntimo o una epopeya apoteósica de la Humanidad. Una vida que sintetiza una acumulación formidable de fuerzas vitales, que las expresa todas; que es poderosa, instintiva, salvaje, espléndida en todo, en el arte como en el amor, en la existencia cotidiana como en los momentos supremos de exaltación, de crecimiento sobre sí mismo, en las horas en que el mundo ríe, en que todo tiene transparencia azulada bajo un amor feliz o en los instantes de sombra, en las grandes horas trágicas de "Le buisson ardent".

No es sólo "Juan Cristóbal", la plena vida, el hombre entero de Romain Rolland. En "El alma encantada" hay la pareja femenina de Juan Cristóbal, esa Anita en la que yo he reconocido no pocas horas, no pocos pensamientos, no pocos rasgos de mí; fenómeno extraordina-

rio, que me produjo una sensación de vértigo el día que, leyéndola, me iba reconociendo en ideas, en inquietudes, en torturas morales, en construcción de alma, en vitalidad, en momentos vividos incluso por mí.

En "Dantón" hay el hombre desbordando de sí mismo, estallando en una explosión de fuerza interior, de vida sanguínea, de vida en potencia, en pugna, en desafío ciclópeo, sublime, contra y ante el pueblo, la nación, la época, el mundo, la Humanidad. En "El juego del amor y de la muerte" hay el sacrificio del hombre en aras del interés creado de la revolución: Dantón y Courvoisier -síntesis, conjunción de Lavoisier y Condorcet- son el Hombre muriendo a manos de la Humanidad; el individuo, que la colectividad vence; la fuerza solitaria del yo, aplastada por la fuerza numérica del conjunto. Pero, en la Historia, mejor, en la sobrehistoria del mundo, en la historia que forma la aureola sobrehumana de la Humanidad, restan engrandecidos los nombres de Dantón, de Condorcet, de Lavoisier, de ese Anarchasis Clootz, que necesita y merece el análisis y la proyección temperamental de Romain Rolland. El conjunto que les mató, la colectividad, en cuyas aras, en cuyo nombre fueron sacrificados, sólo existe a través de ellos, como existen Calvino, Lafontaine y la Reforma ginebrina a través del suplicio de Servet, para ser maldecidos y cubrir de oprobio un movimiento religioso que quiso representar un

avance moral de la Humanidad.

Este proceso de creación de la personalidad, a través de la literatura, vaga y rápidamente esbozado, marca la constante tendencia individualizadora del instinto humano. El hombre, partiendo de un principio gregario, del primer instinto de agrupación para la defensa, para el mutuo apoyo, tiende, a medida que evoluciona, se construye, crece, adquiere más riqueza de visión, más intensa vitalidad, al origen primero superado: del primitivo solitario e insolidario, de la bestia que se desprendió del tronco bisexual, que, partiéndose en dos, conquistando la primera individualidad, inauguró la lucha y el eterno anhelo de completarse que ha dado vida al amor, pasando por la infancia del hombre, en que necesitó apoyo y sostén común, nos dirigimos hacia una nueva y voluntaria soledad: el hombre vuelve, por sí mismo, enriquecido, engrandecido, a sus orígenes; vuelve a sentirse solo, tiende a la libertad en sí mismo y de sí mismo. La horda, el clan, la tribu, la comarca, la región, la nacionalidad, el continente, el hemisferio, el mundo, se descomponen, vuelven de su conjunto a su célula: el hombre.

El hombre, aparecido en el teatro del mundo como excepción y como ensayo, en los principios de la literatura moderna, como protagonista en el teatro de Ibsen, como concreción y superación de la Humanidad, en Romain Rolland,

es ya, será cada día más, la base de todas las manifestaciones de la vida humana. Todo partirá de él, de su origen y de su cimiento, para elevarse y extenderse de él a su alrededor. Pi y Margall sentó los principios de este federalismo humano, de esta autonomía del individuo, de esta federación libre, que se extiende del hombre, origen y fin de sí mismo, a la humanidad, conjunto o reunión de hombres. Lo que en política y en filosofía se expresó y se consolidó como ley vital, como tendencia lógica y legítima de los progresos humanos, el arte lo confirma, lo acepta, lo extiende y lo exalta en una sublimización de figuras superadas, de creaciones idealizadas de grandes personalidades.

El individualismo, el individualismo tal como yo lo concibo: como exceso de vida propia, como plenitud interior, como desborde generoso de fuerzas individuales, no como egocentrismo vacuo, como insolidaridad y hosco aislamiento moral, empieza a ser ya la base de la vida y del progreso humano.

Saludemos al Hombre, aparecido sobre la tierra, libertado de los hombres, y que aspira a libertar a la Humanidad, en una pugna y en un anhelo que son la expresión más alta y generosa de su riqueza vital.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "La creación literaria en la vida humana".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 153, 1 octubre 1929, págs. 209, 210, 211, 212.

Traté, en un pasado artículo, de la creación de la personalidad en la literatura, de la formación de la idea de la individualidad, del hombre desplazado del conjunto, en el arte literario, expresión y creación artística del pensamiento humano.

Intento, en este artículo, tratar otro aspecto de la influencia de la literatura en los progresos morales del mundo: de todas las artes, de todas aquellas manifestaciones de la inteligencia humana, ninguna, como la literatura, influyó tanto en el desarrollo general de los sentimientos y de las costumbres.

Nació la literatura de la poesía, como la poesía había nacido de la leyenda expresada en cánticos y consejas populares. Se ha llamado a Homero padre de la literatura. Sin embargo, Homero no sabía escribir; fué siglos más tarde cuando se recogieron sus fábulas y se escribió la Iliada y la Odisea, primeras creaciones literarias en la historia del mundo occidental.

La literatura no alcanzó su influencia directa y decisiva sobre las costumbres, no se

convirtió en factor determinante del progreso general, no alteró, con su influencia, muchas veces, el curso de las costumbres, no llegó a ser más que retrato, original sobre el que se calcaron siluetas humanas, hasta la invención de la imprenta, hasta que el descubrimiento de Gutenberg permitió el desarrollo y desenvolvimiento, la difusión de las obras creadas por el pensamiento humano. Desde aquel día, la literatura se convirtió en una fuerza universal de creación permanente, de influjo directo sobre las multitudes y sobre las épocas. Dejó de ser un pasatiempo, un entretenimiento en el que se ejercitaba el ingenio de los poderosos y de los artistas, penetró ya en la entraña humana y el siglo pasado la elevó, de golpe, a la categoría de creadora de costumbres y tipos humanos.

Este milagro debióse al romanticismo, cuyo principio, cuya concepción de la literatura, como expresión artística, sentó la base de su influencia generadora. Si hasta entonces, el arte de escribir, la poesía y la retórica, hermanadas, limitáronse a glosar la vida, a narrar y envolver en un ropaje florido los seres y los hechos; si eran, como más tarde fue el naturalismo, ecos de la realidad embellecida por la fantasía, el romanticismo, con un concepto más atrevido y más augusto de la literatura, como expresión del pensamiento humano, empezó a crear independientemente de las realidades del momento: realizó un esfuerzo de creación artística, se sobrepuso a la realidad para generar con el

pensamiento sobre-realidades. Es decir, convirtió en escuela, en modo literario, logró universalmente algo que sólo habían conseguido, que sólo consiguen plenamente los genios, los grandes creadores de vida imaginada, con la potencia de su pensamiento, que arranca, que debe arrancar fatalmente de la vida propia, de las sobrehumanidades que la Naturaleza crea periódicamente, en una fusión armoniosa de elementos y energías humanas.

Llegóse así a convertir a la literatura, a hacer de la literatura, no el espejo stendhaliano, sino el buril forjador de humanidades nuevas, que arranca de la cantera humana los bloques con que construir, engrandeciéndolos, sublimizándolos, dándoles el soplo eterno de ideal que ha animado las almas humanas, arquetipos superiores, specimens de hombres futuros, que se han ido creando, que se van creando bajo la influencia sutil de los sueños formulados, de esos ideales de humanidad que el pensamiento concibió antes de que existieran sobre la tierra, adelantándose a la obra de la Naturaleza, más lenta, que necesita antes una labor previa de acumulaciones, para lograr la creación viviente.

Es necesario comprender así, contemplar así lo que fué la obra del romanticismo, para darse cuenta de su trascendencia universal, de lo que ha representado y representará siempre para el pensamiento humano. Antes de la flora-

ción romántica, sólo independientemente de la voluntad de los autores, habíanse creado obras que sobrehumanizasen al hombre, que le hicieran rebasar el nivel de las mediocridades de su época. Fueron sólo unos cuantos genios, desperdigados por el mundo, los que, sin conciencia de lo que hacían, engrandecieron al hombre con el eco grandioso de sí mismos. Y es a partir de la Revolución Francesa, parto monstruoso de la Humanidad, que dió vida, en un solo alumbramiento, a toda una generación de hombres sobrehumanizados, crecidos sobre sí mismos, que la literatura empezó a crear por sí propia, enriquecida en su entraña por aquella magnífica explosión de vida. Lo que en la Naturaleza mostróse incoherente, tuvo impetuosidad de río desbordado, fué una eclosión súbita de fuerzas humanas desencadenadas, de energías cósmicas concentradas en un puñado de grandes criaturas, el pensamiento lo ordenó, lo pulió, sacó de ello, de aquel bloque grandioso e informe, el elemento sobre el cual construir, consolidar un nuevo tipo humano desconocido, un hombre no existente, que aun se está construyendo, que un día la Naturaleza, en una nueva acumulación de fuerzas, en otra explosión súbita, pondrá sobre la tierra.

Aparte esta creación individual, esa construcción de tipos humanos, esa coordinación inteligente de lo que la Naturaleza crea sin ritmo ni orden, con su espontaneidad mag-

nífica, la literatura ha tenido y tiene otro valor de creación, otra nueva y gran influencia general sobre la vida humana. Se ha dicho de Balzac que modificó la sociedad francesa, que su influencia genial penetró, alteró todas las costumbres del mundo; que él, al describir, creó de nuevo, recreó con su mente, fecunda como ninguna.

Y es necesario contemplar con una especie de sobrecogimiento, con una admiración mezclada de profunda angustia, a ese genio medio enloquecido por un esfuerzo desesperado de su cerebro, que, encerrado en su despacho, a solas con los hijos de su mente, acosado por la miseria y la incomprensión de sus contemporáneos, describió la vida de un momento de Francia y lo hizo no viviendo aquella vida, aislado casi del mundo, por la sola fuerza poderosa de su genio, y calcó, modificó las costumbres de una nación, superando a la realidad, obligando a la realidad a realizar lo que su genio concebía. Ante Balzac, Stefan Zweig dice que hay que descubrirse, que hay que inclinarse como ante la expresión, la realización más extraordinaria y magnífica del Verbo creador, del dios que construye, sacándolo de sí mismo, un universo de criaturas humanas. Es toda una concentración de fuerza cósmica acumulada en un cerebro que crea incansablemente, en un parto continuo y grandioso, que crea con dolor y con amor, que crea derramando su vida, dejando un pedazo de ella en cada criatura creada, que crea sobre-realidades, enaje-

nándose de la realidad misma, confundiendo su vida con la vida imaginaria de los seres creados, que hace una realidad con su mente, en un logro alucinante, en un milagro frente al que sólo cabe un silencio respetuoso y admirado, ante el que el alma queda en meditación y como en éxtasis.

Si al hablar de la creación de la personalidad en la literatura hube de citar el "Werther", de Goethe, y el "René", de Chateaubriand como los primeros hombres individualmente considerados que aparecieron en el mundo literario, que inauguraron el problema de la existencia del hombre desplazado el conjunto y en lucha con él, de nuevo es necesario citar el nombre de Goethe y su influencia decisiva, directa sobre la sociedad germánica, indirecta sobre el resto de Europa, que se equipara a la de Balzac, superándola en algunos extremos. Goethe modificó el concepto del amor, produjo una fiebre pasional, una explosión de energía amorosa, como eco de un drama suyo, que él resolvió con una novela, mientras otros, alimentados en la realidad superada de ésta, lo resolvieron, como Werther, de un pistoletazo. La obra general de Goethe, desde el "Werther" a "Fausto", las dos realidades subjetivas del autor, elevadas a la categoría de grandes mitos artísticos, tuvo tanta o más influencia que la de Balzac y la de otros dos grandes descriptores y creadores de vidas humanas con carácter general, con influencia modificadora sobre las épocas y las sociedades en

que vivieron: Victor Hugo y Dickens.

Ahora mismo, sin llegar a la categoría de estos genios, sin que la obra sea más que un eco, que una expresión de la inquietud, de la trastocación y evolución profunda en las costumbres y en las conciencias, sin que fuera más que el feto informe de una moral y de una conciencia nuevas, "La Garçonne" de Margueritte, cambió hasta el peinado de las mujeres, hasta el tipo femenino, como hizo un día "La dama de las Camelias".

Esto solo basta para dar una medida de la importancia, del influjo, de la fuerza creadora de la literatura, de lo que ha sido y de lo que será en la evolución del tipo humano, de las mentalidades y de las costumbres. Y de ello podemos deducir que la gran fórmula romántica, que la concepción de la literatura tal como la concibió el romanticismo, es lo que ha dado, da y dará a la literatura un valor de creación y de renovación eternas en el mundo del pensamiento, repercutiendo sobre el mundo en general, sobre la realización viviente, en criaturas humanas, de lo que el cerebro y el corazón del hombre pule y engrandece.

Es contemplando así a la literatura, como la concebiremos como un valor altísimo, como nos daremos cuenta de lo que ella, como expresión artística y como medio de creación humana, ha hecho, hace y hará en la Historia de la Huma

nidad, en su ruta accidentada, en su marcha lenta hacia una meta sin fin, en su elaboración de realidades anticipadas, de sueños que luego la vida realiza. Si la poesía es la música de las palabras, si la oratoria es el arte de la expresión, si la pintura y la escultura son las eternizadoras de la forma, si la filosofía es la ciencia del pensamiento, la literatura, en síntesis y en detalle, como cuerpo general y como arte de escribir en concreto, es y debe ser la exposición del ideal humano, la creación artística de la mente humana, la depuración, por el pensamiento, de lo que la Naturaleza crea informe, la captación de las inquietudes y de los sueños humanos, la construcción incesante de criaturas, de vidas, de hechos sobrerreales, que superen a la realidad del momento, que anticipen y realicen realidades futuras y superiores. Es este un superrealismo que nada tiene que ver con los modismos literarios, con las aportaciones tísicas de palabrejas con que los cortos de meollo, los pobres de vida interna deshonran y degeneran a la literatura, que necesita, como todo y más que nada, cerebros machos que la fecunden y no cluecas que empollen huevos estériles.

Es así como debemos concebirla, como ha de aparecer ante nuestros ojos, como ha de recibir el aporte de nuestro esfuerzo y de nuestra vida. La literatura tiene también su apostolado: no es como un pasatiempo, ni como un medio de subsistencia, ni como un oficio como

lo han profesado y servido los que a ella aportaron la vitalidad de su pensamiento, el eco doloroso y estremecido de su vida toda, poniendo en ella lo mejor de sí mismos, volcando en ella sus ansias, sus sueños, sus inquietudes, sus anhelos, sus ideas, su sangre misma, que sólo las obras que se escriben sangrando, las obras en que se pone, en que se vuelca el alma entera, se eternizan y crean una criatura eterna, que mañana la vida realiza y que otro sueño supera, en una creación, en una evolución, en una superación constantes que jamás terminará, como nunca terminará la creación, la evolución, la superación de la Naturaleza, de la que el arte es voz, forma, armonía y sentimiento.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "La tragedia de Barcelona en la Literatura".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 2, 15 junio
1923, págs. 10, 11, 12.

Ante mis ojos tengo un ejemplar, de las innumerables novelas que, sobre la tragedia barcelonesa se han escrito.

Lo he leído todo. Esto, que parecerá la cosa más natural del mundo, demuestra que tengo una paciencia inagotable y unas tragaderas literarias dignas de gargantua.

Sin embargo, lo he leído con lástima, con vergüenza y con indignación.

Lástima hacia el infeliz que escribió aquello. Vergüenza por mi debilidad, al hacerme cómplice de la despreocupación y falta de dignidad literaria y talento del autor, leyendo una novela que sólo merece una mirada de indiferencia. E indignación porque verdaderamente es indignante, que, alrededor de los dolores de Barcelona y de la represión que los obreros catalanes han sufrido, se hagan novelas como ésta, vacías de sentido común y cortantes como una navaja, que nos maceran el alma, llenándola de cólera y de angustia. Angustia no por la intensidad trágica que hay en ellas, ¡ojalá la hubiera!, sino porque nos demuestran un des-

conocimiento tan completo y absoluto, del origen y de los móviles de la lucha que durante tanto tiempo ensangrienta a Barcelona, que hace dudar en si el resto de España no se halla en el mismo caso que el autor, justificándose así el silencio con que acogió y sigue acogiendo, los crímenes de la ciudad, roja de sangre.

Es indudable, que no puede evitarse la invasión de los noveladores y escritorzuelos en aspectos de la vida, que dan libre curso a la fantasía y contienen número incontable de argumentos. Lo que ha pasado en Barcelona es tan extraordinario que lógicamente debía suceder, que quien más quien menos, aportase su grano de arena a la enciclopedia folletinesca, escrita acerca, sobre y alrededor de Barcelona.

En Rusia, durante la época del nihilismo y los clubs revolucionarios, sucedió igual. Los escritores rusos y extranjeros, dieron rienda suelta a su imaginación cayendo como una lluvia sobre la protesta rusa. Recuerdo haber leído obras como "El hombre de la barba roja", "La Rusia de los crímenes", "Los Exterminadores", "El Comité de la muerte", etcétera, etc.

En Francia, cuando las bombas de Ravachol y la de Henry en el Hotel Términus, desencadenó se otra tempestad literaria acerca de los "misterios del anarquismo".

Aquí, tiempo atrás, en la época de los martirios de Montjuich, atravesóse también otra

crisis novelesca. Sería imposible contar las muchas novelas por entregas, hechas manejando a su antojo las causas y los efectos, tirando de la cuerda fantástica y de la sentimental, del modo que mejor convenía al interés del autor y del editor.

No obstante, estas novelas, llegadas hasta a mí, cuando, como se supondrá, ya habían perdido toda su actualidad, no pueden ni aun compararse con dos o tres que he leído sobre la Barcelona de ahora.

No quiero ni citar los títulos y los nombres de los autores, considerando que ello sería un reclamo perjudicial e innecesario.

En estas novelas, la lucha barcelonesa queda limitada a una lucha entre dos bandos. El sindicato único es en ella "el siniestro Sindicato Unico" que dijo aquel diputado. No es una asociación de trabajadores perseguida por su idealidad avanzada y por la fuerza que logró al canzar, merced al número de afiliados y a las mejoras adquiridas. Trátase de una especie de sociedad secreta, mezcla de Compañía de Jesús, Francmasonería y Ku-Klux-Klan.

En ella, hay jefes de horca y cuchillo, que señalan las víctimas propiciatorias. Reúnense en lóbregos subterráneos, en fantásticas catacumbas, donde celebran conciliábulos como misas negras y en los que se fraguan tremendos complots, que vuelan cabarets y tiran bombas

por las calles de Barcelona, como quien tira serpentinas; sin preocuparse de si el cabaret volado, voló o no voló en 1920 y las bombas tiradas, sin que causaran muchos desperfectos en Barcelona, aunque en la novela produzcan una hecatombe, lo fueron en 1921.

En aquellos horrorosos subterráneos, el autor mata a los individuos que podían denunciar a los feroces miembros del "siniestro Sindicato Unico", con la mayor tranquilidad, desempedrando después el piso del local donde se efectúan las reuniones, para enterrarlos, obsequiándoles además con "De profundis", cantado por sindicalistas, que primero habían sido seminaristas.

Bueno -me interrumpiréis- el autor de este libro debe ser un reaccionario, un conservador a macha martillo o uno de esos "periodistas" que ganan el pan nuestro de cada día no con el sudor de sus frentes sino "a fuerza de arrastrarse".

Nada de esto. El autor, un pobre muchacho bohemio completamente inofensivo, aunque ahora no lo parezca, se cree de ideas avanzadas y lo más triste es, que, algunos que realmente lo son, le otorgan también este título.

Por su parte él ameniza su novela con "leyes de fuga", aplicadas a individuos que no tienen nombre, sino alias y con una silueta de mujer vengadora -la indispensable mujer de la

tragedia barcelonesa!- que a los catorce o quince años ya ha hecho una barbaridad de cosas.

Ahora bien, yo considero que Barcelona merece la atención, no digo de un novelista, sino de un millar de novelistas, nacionales y extranjeros, y que acerca de ella, pueden escribirse novelas trágicas, fantásticas y de aventuras, de bajos fondos y de idealidades, siempre y cuando se respeta la lógica y se busque el fondo humano e ideológico de los acontecimientos.

¿Lo han buscado, cuántos hasta ahora escribieron acerca de Barcelona?. Ni pensarlo.

Los extranjeros porque son extranjeros se obstinan en ver siempre aquí la raza apasionada y sangrienta, de puñaladas, "cante jondo" y toros, hasta cuando se trata de persecuciones de ideales.

Substituyendo las navajas por las pistolas, las cañas de manzanilla por el cocktail y las Cármenes por las Remedios, como ha hecho un novelista francés llamado Paúl Morand, manchando el recuerdo de una mujer infortunada, pueden hacerse novelas españolas, sin destruir la leyenda de la España de pandereta.

En cuanto a los españoles, por ignorancia o por cobardía, no se atreven a ahondar en las causas, a buscar su origen, a ver en la lucha el choque fatal entre dos mundos y dos mentalidades: el mundo que nace y el que muere, la del

esclavo que se rebela y la del señor que ahoga en sangre su rebeldía.

Incapaces de comprenderlo o de atreverse a decirlo, desenvuelven toda la acción de sus novelas, en un ambiente de music-hall, canallesco y enrarecido. Las mujeres protagonistas de ellas, como en la que acabo de leer, no van a buscarlas en los talleres y en las fábricas, sino que las sacan de los lupanares. Todos, los del "único" y los del "libre", son gente del hampa.

En estas novelas, no hay la más mínima dosis de honradez literaria pues, retrasan o precipitan los acontecimientos a su antojo, cambiando las fechas de cosas sucedidas, de modo que, muchas de ellas, que por inevitable fatalismo tenían que suceder, quedan convertidas en venganzas bestiales, sin dignidad y sin ningún motivo de orden moral.

En fin. Seguramente que mi voz, no evitará estos delitos de lesa literatura, pero a lo menos servirá para que no pasen sin nuestra protesta tantos engendros, que deshonran la memoria de muchos hombres, infamemente asesinados.

Servirá también, para decir a estos escritores sin nobleza, sin ideas y sin escrúpulos, que las luchas de Barcelona a través y por encima de intereses, venganzas y odios de clase, son las sacudidas sísmicas, que prece-

den a los grandes terremotos, que cambian la tierra de sitio y preparan los cimientos de nuevos mundos, constituidos sobre las ruinas humeantes de los viejos.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "El pesimismo en la literatura".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 21, 1 abril
1924, págs. 5, 6, 7.

Rémora del cristianismo; resto de la infinitamente sombría religión del dolor, debe ser esta tendencia, aun fuerte y vigorosa hoy, de llenar de sombras, llagas y tragedias, las páginas de la literatura.

Los maestros de la escuela rusa, la más triste y mística y cristiana de todas las escuelas, llevaban sobre su alma y su pluma la desolación de aquel infierno de tiranías y de esclavitudes, de crímenes y de miserias y tenían también el fatalismo de la religión y de la raza. Se comprende en ellos las sombras y el dolor. Se concibe la falta de una luz esperanzadora y salvadora, consuelo y faro del porvenir.

Lo que no se concibe es que un escritor, de raza latina, de países de sol, por trágica e inquieta que haya sido su vida, por dolores que lleve abatidos sobre su corazón, no ponga un poco de luz, un poco de esperanza, un poco de deseo, de alegría, de goce de vivir en la prosa que de su pluma salga.

Tales pensamientos ha producido en mí la lectura, acre y amarga, de un libro que ha lle

gado hasta las mesas de esta Redacción.

"Tinieblas" se titula y tinieblas es.

Hay en él un prólogo, muy bello y acertado, del distinguido escritor americano J.R. Barcos, y el prologuista, quizá con el mismo amargor que en mí ha dejado su lectura, esboza unas cuantas consideraciones, pidiendo esperanza, pidiendo consuelo, pidiendo la gracia de un poco de sol...

Dice también que el autor de este libro, Elías Castelnuovo, es joven y avanzado, y, sobre todo, que ha sufrido.

No lo dudo. Un alma clara y riente no tendría fuerza ni ganas de describir tanto dolor. Humanamente, si el dolor existe, es justo y noble trasladarlo al papel. Pero, humanamente, por el gran deber que con la Vida todos tenemos, precisa también hacerla triunfar sobre la Muerte.

En "Tinieblas", la Vida es monstruosa; la Vida agoniza; la Vida muere... Y, por encima de ella, dominándola y coronando el libro, la Muerte impera y mata el consuelo de un porvenir que allí no existe; de una justicia que allí no se invoca; de una siembra que allí no se puede recoger.

¿Qué utilidad tiene, pues, este libro y todos los que como él sean, que canta lo más trágico de la vida, lo más vil de las pasiones, lo más bajo y miserable del hombre, sin, por lo menos, levantar sobre ello una visión serena y

fortalecedora?.

Ninguna. No tiene ninguna utilidad.

Y yo, no con la simple intención de hacer un artículo más, sino con el propósito de combatir esta tendencia desvitalizadora y aun, a ser posible, de iniciar una cruzada contra el pesimismo, contra la negación sistemática de toda luminosidad, contra las desviaciones que esterilizan el esfuerzo intelectual, he cogido la pluma para trazar unas cuantas consideraciones, encaminadas, modestísimamente, hacia tan imprescindible renovación.

Comprendo que de poco o nada servirá cuanto diga. Sé lo poderosa que es la fuerza de la corriente o bien el convencimiento personal para que se oigan voces contrarias a ellos. Sé también que las tendencias literarias, como la moda, por disparatadas que sean, triunfan siempre sobre la razón. Pero sé igualmente cuanto daño causan a la Evolución y a la Vida, ideas, obras y palabras que representan retrocesos y caracterizan desolado pesimismo.

Por esto, aunque temiendo caer en el vacío y, desde luego, considerándome con poca autoridad para combatir a nadie, mas con el libre derecho de poderlo hacer y con el máximo deber de entregar mi grano de arena a la obra humana, señalo la desviación e invoco la senda regeneradora, de cara al porvenir y no al pasado, frente a la luz y no surcada de tinieblas.

Rémora del cristianismo he llamado a esta tendencia pesimista e inconsolable de la literatura y rémora es.

En "Tinieblas" aparece también claramente esta influencia, malsana, miedosa y atrofiadora, de la religión de los martirios, imponiéndose y triunfando de la Naturaleza, que es luz, y risa sana, y vivir sereno.

Todos los episodios lastimeros, macabros e inhumanos de aquel libro, aparecen bajo la advocación del nombre de Cristo y tras párrafos de las Sagradas Escrituras. Y no puede haber alegría donde sólo se invoca al dolor. Y no puede haber siembra germinadora donde sólo existe esterilidad.

Es lástima que Elías Castelnuovo, poseyendo un estilo muy original y de una potencia narradora que recoge y atrae poderosamente la atención, haya empleado su talento en glosar miseria, no sembrando, en medio del lodazal removido, ni una semilla salvadora de vida y de ideal.

No es él sólo, de la generación moderna, el que ha caído en esta pasiva y triste negación. El realismo de Zola y el desmenuzamiento, prodigioso y admirable, de los grandes literatos rusos, que recogían la vida, cruel, helada y espinosa como ahora es, causó estragos en la literatura. Digo estragos porque, llevados los que tras ellos vinieron, del acostumbrado afán de originalidad, superaron exagera-

damente las tendencias y donde había vida cruda pusieron ya desolación.

Y esto no ha de ser, no puede ser y precisa que se revise a la literatura; que en ella triunfen las tendencias vitales, en vez de la fatalidad y el misticismo, restos de una religión negadora y profanadora de la Vida; que se imponga la elevada moral de la Naturaleza sobre las monstruosidades sociales y humanas; que en ella haya un valor afirmativo, un fervor ideal y una serena, una gran confianza en el mañana.

Porque la literatura es un factor, y de los más importantes, que interviene en la liberación y regeneración universales. Merced a ella, y en muchas ocasiones se ha comprobado, se detienen o se exacerban crisis colectivas y se preparan acontecimientos de transcendencia mundial.

Loco sería el que afirmase que la Revolución Francesa, la sacudida más formidable de la Historia, fué obra únicamente de un pueblo hambriento y esclavizado, que quería pan y libertad. Sin la generación filosófica, brillante y humanísima, que la precedió, el credo revolucionario no hubiera existido y la Revolución se habría limitado a ser una serie de algaradas populares.

Pero ella estaba madurada largamente. La Enciclopedia había sido el primer toque de aten

ción y el espíritu hallábase preparado.

Ahora también maduran una Revolución y un ideal que serán universales y en cuya tarea constructora intervendrán todos los valores. Inútil es decir que la literatura es uno de los más preciados y activos; que con ella se dará internacionalmente el toque de atención que el genio francés dió con la Enciclopedia.

¿Y qué toque de atención puede dar una literatura meramente negativa, sin espíritu vital, ni ansias de construir?. Puede excitar el dolor y la cólera, puede sumir en tinieblas, en verdaderas y desoladas tinieblas el alma humana, mas ella de nada sirve, si a través de estas tinieblas no brilla la luz de una meta, de una finalidad, de un punto hacia donde dirigir nuestros pasos.

Y no hablo de la literatura incolora e insignificante, exótica y disparatada, que priva en las esferas intelectuales burguesas. Hablo de la literatura demoledora, de crítica social y de espíritu rebelde.

He dicho de espíritu rebelde generalizando. Si hubiese querido dedicar este artículo exclusivamente al libro de Elías Castelnuovo, habría sido preciso señalar su falta de empuje, de protesta, de ímpetu reivindicador. Cristo reina en él. El Cristo de los pobres, de los despojados, de los doloridos, pero de los cobardes también. Cristo que levanta pecadoras, redimiéndolas no con el amor humano, sino con

el amor de Dios. Cristo que pide justicia y presenta su otra mejilla a la mano abofeteadora. Cristo bueno y dulce y triste, que sembraba mansedumbre, cuando había de sembrar rebelión.

Y esto tampoco ha de ser, no puede ser. Vida hay que glosar; alegría y derecho de vivir; fuerza, salud, esperanza y confianza ilimitada hay que propagar. Flores y no espinas. Afirmaciones y no negaciones. Optimismo y no pesimismo. Luz y no tinieblas.

Cara a la Vida debemos dirigir nuestros pasos y no cara a la muerte. Ansias de triunfar y fuerza y valor para ello ha de haber en nosotros. Campos de trigo y no cementerios han de extenderse a nuestra vista.

¡Desolación, pesimismo, dolor, tragedias, luto, lágrimas! ¡No, no!

Contra ellos han de dirigirse nuestros esfuerzos. Debemos desterrarlos de la vida y debemos empezar por desterrarlos de nuestra mente. Debemos sembrar plantas sanas y no venenosas en nuestra labor. Debemos poner luminosidad y alegría en nuestra vida, ponerlas en la vida ajena. Debemos combatir a la sociedad con la esperanza en un mundo mejor y no con la sola y trágica evocación del infortunio y de la injusticia.

-¡He sufrido!- invoca el que únicamente narra dolor.

-¡Has sufrido! Sí, es cierto; pero el sufrimiento ha de ser acicate y rebeldía y no monstruosidad y resignación.

Has sufrido y por el mismo sufrir tuyo ha de haber en ti ansias de vida, de felicidad y de dignificación. Y no es con lágrimas y pesimismo como se conquista al porvenir. No es hundiéndose en el abismo de las negaciones como se afirma un ideal. No es con sombras como se dilata la luz del sol.

Campos de trigo, repito, y no cementerios, han de extenderse a nuestra vista.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "La "élite" y las multitudes".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 24, 15 mayo
1924, págs. 6, 7, 8.

Hace algunos días que Anatole France cumplió ochenta años, haciéndosele, por tal motivo, un justo y simpático homenaje.

La intelectualidad francesa en particular y toda en general honró y dedicó, en la fecha del glorioso cumpleaños, grandes y merecidas alabanzas al maestro de los prosistas franceses.

Pero en el homenaje preparado y en las alabanzas dedicadas estuvo ausente el pueblo. Es más: los intelectuales que organizaron uno y otras pretendían celebrar una manifestación idéntica a la que desfiló bajo las ventanas de Víctor Hugo en 1881 y hubieron de desistir de ello, temiendo que fuese un fracaso.

Y lo hubiera sido, realmente. El temor que hizo desechar el primer proyecto estaba por completo justificado.

Anatole France, el literato insuperable, el pensador exquisito, el fino ironista, el intelectual por esencia y excelencia, no ha sido ni será nunca un literato de multitudes, un pensador de transformaciones sociales, un formidable demoledor de lo caduco e injusto.

Caracteriza la pulidez, la profundidad espiritual, inaccesible a los humildes; la selección elevada de los pensamientos, que, elevados demasiado, piérdense en depuraciones y quedan ayunos de calor humano.

Además, en France, el gran France, avanzado y tolerante siempre, selecto y superior siempre, falta el prodigioso poder emocional, prodigioso por los milagros que en la psicología de las multitudes realiza. Es demasiado intelectual, demasiado pulido, demasiado frío para encender el alma compleja, apasionada, sentimental y ardiente de las multitudes.

En este aniversario suyo y en el que el pueblo, el espíritu popular, las masas o como quiera llamarse no tomó parte, hanse recordado de nuevo los episodios del viejo pleito, entablado moralmente entre Anatole France y Zola.

La superioridad literaria del primero era notoria e idénticos sus avanzadísimos principios. Y sin embargo Zola, el Zola brutal de "La taberna", de "Naná", de "El vientre de París", de los "Rougon-Macquart"; el Zola profundo y humanísimo de "Germinal", de "Roma, París, Lourdes, Fecundidad, Trabajo"; el Zola todo corazón, apasionado, impetuoso, lleno de fervor santo de "Verdad", la novela del proceso Dreyfus, multiplicaba en números increíbles las ediciones, y Anatole, el selecto Anatole del "Lirio rojo", de "El jardín de Epicuro", de "La isla de los Pingüinos", de tantas obras ad

mirables siempre, modelos siempre, veíase ahogado por la potencia populachera si se quiere, del que, valiendo menos que él y escribiendo mucho peor que él, sabía cautivar, apasionar, transtornar y exaltar el alma pródiga y tremenda de las multitudes.

Víctor Hugo mismo, el literato del romanticismo realista, que caracteriza digna y magistralmente todo el espíritu del siglo XIX, arrebató también al pueblo, puso sus "Misera-
bles", su "Nuestra Señora de París" y "El 93" y "El hombre que ríe" en lo más alto y simpático del alma popular. Ayudó a preparar las jornadas revolucionarias, las idealidades modernas con aquel sentimiento y aquella angustia y aquellos problemas que ponía en sus obras. Hizo llorar e hizo pensar a dos generaciones, penetró por igual su genio en dos mentalidades y en dos clases. Fué novelista político y social, poeta y demoleedor, "élite" y multitudes.

Zola fué más de multitudes que de "élite". Anatole France es más de "élite" que de multitudes.

El viejo pleito, renovado ahora, puede consistir en que se determine qué vale más: si contar con la "élite" o con las multitudes; o con mayor ampliación: qué es más útil para la vida, más decisivo para el porvenir: llegar a maestro de intelectualidades o a padre de idealidades; hacer pensar a los pensadores a hacer rebelarse a los esclavos.

Y sin embargo, hasta encerrando la cuestión y limitando el pleito añejo a este problema de utilidad humana, a esta duda entre lo múltiple y lo selecto; hasta decidiéndonos por la razón popular, que inconscientemente y por ser espontánea es más sabia que todas las sabidurías, la explicación del triunfo intelectual y del fracaso público de Anatole no aparece muy clara.

Porque France tampoco ha sido un orgulloso, un escéptico ni un solitario. Ha censurado la imbecilidad y gregarismo de las multitudes, pero no las ha despreciado. Ha sido un literato de depuraciones, pero no un metafísico.

Y supo también bajar a la calle, fundir su alma en el alma colectiva cuando el caso lo requirió. En la campaña por la revisión del proceso Dreyfus, Anatole figuraba al lado de su antagonista, de su polo opuesto Zola. En aquella epopeya esplendorosa del espíritu de tolerancia, de ciudadanía, de civilidad, de humanidad, en que "élite" y masas se fundieron, Anatole France y Emilio Zola representaron el nudo de unión, el fuego purificador de las dos almas y de las dos mentalidades, depurada la una y apasionada la otra.

¡Gran Francia, gran país, a pesar de sus defectos, de sus locuras y de sus exaltaciones!

¡Si España fuese Francia! O mejor, ¡si España poseyese el valor cívico, el apasionamiento colectivo, el entusiasmo salvador, el

ímpetu protestatario, el espíritu de modernidad y tolerancia que dirige todas las epopeyas gloriosas, todos los estallidos humanísimos y populares del genio francés!.

¡Cuántas cosas no habrían ocurrido y cuantas víctimas no hubieran pagado con su vida sus ideas de justicia y libertad!.

Surge la lamentación de siempre sin darnos cuenta y sin venir a cuento. Es decir, viene a cuento siempre, por cuanto donde existe el mal en cualquier instante los gemidos suenan y se reclama el remedio.

Sin embargo, no es de esto de lo que se trata.

Es de Anatole France, del viejo pleito no acabado, del divorcio perenne y universal, aunque momentáneamente y merced al gran poder de lo justo y humano se unan "élite" y multitudes, de lo que yo quiero hablar.

Sería altamente útil, de una utilidad decisiva, que comprendiéramos las causas de este problema y de esta línea divisoria tirada entre intelectualidad y pueblo.

El fracasado proyecto de homenaje popular a France, fracasado porque no hubiera podido contar con la popularidad, vuelve a poner sobre el tapete este otro pleito general del intelectualismo y del obrerismo, palabras que giran igualmente alrededor de "élite" y multitudes.

En España la cuestión está muy clara. El

intelectualismo, con "élite" o sin ella, hase encerrado en una torre de marfil de la que sólo pocas veces y tímidamente sale. Los obreros han de luchar solos, aislados, sin contar con defensas, ni apoyos morales, ni comprensividades de ninguna clase.

En Francia, por el contrario, la cuestión es muy complicada. El hecho de que Anatole France, como ejemplo, hubiese también tomado parte en estallidos populares y quien dice Anatole dice toda la intelectualidad de izquierda de Francia, corta la línea divisoria y desorienta.

¿Qué separó a la "élite" (France) de las masas?. Puede ser la falta de determinada ideología del uno y la falta de educación de las otras. Pero puede ser también, mucho más sencilla y vulgarmente, que la causa esté en el poco sentimiento y demasiada filosofía de las obras de France, que, como he dicho antes, han hecho pensar a los pensadores, pero no han hecho llorar a los humildes, ni mucho menos rebelarse a los esclavos.

En este caso, el divorcio entre la "élite" y las multitudes sería simple y accidental, en Francia y tratándose de Anatole France. En España es otra cosa muy distinta y una cuestión mucho más grave. Cuestión de ética y de dignidad, de cobardía y de prejuicios.

Mas también puede ser que no sea nada de lo dicho o que sea un tercer caso que se aproxim

ma más a lo primeramente indicado que a la última solución.

Anatole France, como todos los intelectuales, no tiene ideas determinadas de reivindicación y de dignificación general. Había simpatizado con los anarquistas. Savinkoff hospedóse en su "villa" famosa; las nihilistas rusas iban a visitarle, aunque después huyesen sin verle, asustadas ante la suntuosidad de su mansión de príncipes. Y frente a la revolución rusa se declaró comunista. Era, es aún, viejo ya, un espíritu moderno, ampliamente moderno y tolerante, pero nada más.

No ha hecho llorar a los humildes, como Víctor Hugo. No ha hecho rebelarse a los esclavos, como Zola. Ha hecho pensar a los pensadores y las multitudes luchan y lloran más que piensan. El pasado pesando sobre sus espaldas les fatiga y el presente necesítanlo para preparar al porvenir.

Anatole France no les ayuda ni a sacudir el yugo de lo pretérito ni a preparar lo futuro, por cuanto él, para el mañana, no tiene ningún proyecto ni ningún ideal. Y en este presente que se necesita aprovechar, los esclavos no pueden ni tienen tiempo para pensar profunda y depuradamente, sino para rebelarse. Quédanle a Anatole sólo los sabios, los intelectuales o los desocupados con espiritualidad.

El homenaje de todos estos no le ha fal-

tado al insigne escritor francés. Pero las mul
titudes, separadas de él por las causas que in
tento apuntar, han permanecido indiferentes,
absorbidas por su lucha angustiosa y trágica,
útil y formidable.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Libros de América".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 32, 15 septiemb-
bre 1924, págs. 27, 28, 29.

De esa joven América, lozana y fuerte, llena de ideas, de entusiasmos y de agitación, cada día nos llegan libros. Los abrimos con alegría buscando y encontrando en ellos algo de juvenil, de impetuoso, de original y casi exótico que no nos es posible hallar en la literatura española, sean cuales fueren sus tendencias y su género.

Es quizá esa mezcla de razas, ese abigarrado conjunto de matices, ese prodigioso reflejo de influencias, simultaneadas, de toda la obra de la vieja Europa, lo que forma el mayor mérito y la más grande sugestión de la literatura americana, porque en ella, al fundirse y rejuvenecerse con savia nueva, las ideas y los estilos adquieren vigor y emoción, humanidad y universalidad, energía y prestancia...

Sin embargo, no todo es bueno, ni todo es satisfactorio, ni todo es útil, lo que de América nos viene. Pero de entre la mescolanza y por encima de los defectos, encuéntranse, siempre, esos bellos gestos, esa bella exuberancia de vida, que ni en lo bueno ni en lo malo podemos encontrar en España.

Dedicar un comentario continuo y merecido a toda la literatura americana de ideas, aunque sea haciendo una selección, es imposible. Precisa detenernos únicamente en uno o dos libros y convertirlos en temas de un artículo, que, por sus reducidas dimensiones, no abarcará de ningún modo los múltiples aspectos de las obras comentadas.

No nos hemos preocupado mucho, en España, de la magnífica florescencia ideal de América. Perdura aún, en nosotros, hasta siendo anarquistas, el orgullo de la metrópoli, un poco conmiserativa y desdeñosa con sus hijas y sus víctimas de ultramar.

Y no obstante, a la nada queda convertido nuestro movimiento, nuestra creación, nuestras agitaciones, nuestras revueltas y nuestras luchas, si las comparamos con la epopeya continua, heroica y desconocida, de esas tierras pletóricas de energías y de idealidad.

La primera vez que leí a Teodoro Antilli, no hace mucho tiempo y perdida ya esa gran figura que tan óptimos frutos aun habría podido dar, tuve una sorpresa y me pareció su literatura, innconfundible e inclasificable, un deslumbramiento.

Era algo tan personal y al mismo tiempo tan profundamente humano, tan intensamente impregnado de universalidad, de fervor e idealismo, que en él revivía, con vida propia y estilo proo

pio e ideas propias, toda la edad de oro del anarquismo, de ese anarquismo que, dentro de su abnegación y de su consciente grandeza y amplitud, aun contenía "unos granos de barbarie, primitiva o en rama", que Antillí quería inocular a este intelectualismo puro, pedante y perturbador, que en nuestras filas se ha introducido, deteniendo por un instante -un instante nada más- el paso de la destrucción tenaz y despiadada, que es preciso emprender para construir de nuevo.

Ahora, leyendo esta recopilación de artículos, magníficas hojas, vibrantes y vívidas aún, que, con el título de "¡Salud a la Anarquía!" (Páginas de un militante), ha hecho R. González Pacheco y ha editado "La Antorcha" de Buenos Aires, páginas que para cuantos vinimos cuando ya a Antillí la muerte se lo llevaba y para cuantos desconozcan la labor ideológica de allende los mares, tienen un indiscutible valor inédito, la sorpresa y el deslumbramiento primeros, conviértense en admiración y en sincero lamento por esta pérdida dolorosa y temprana.

La formidable labor periodística de Antillí, de la que, según nos dicen, es pálido reflejo el libro ofrendado a la memoria del luchador infatigable, del propagandista tenaz y del militante entusiasta y activo, abarca todos los aspectos y en cuantos trata aparece chispeante, enérgico y vigoroso el genio personalísimo de un verdadero escritor, de temple y temperamento,

hecho por propia voluntad y propio esfuerzo, en trabajo y cultivación individual, que, generosa y humana, se prodiga a una idealidad dignificadora y elevada.

Citar un artículo, desglobarlo de los demás, dedicarle comentario aparte, es empequeñecer la obra múltiple, de lucha y de fervor, que en sus cuarenta años de vida realizó Teodoro Antillí.

En todos los temas, de actualidad momentánea y de actualidad permanente, en todo el conjunto de artículos recopilados, los unos de crítica y de exposición, los otros literarios y de ideas, profundos y ligeros, vibrantes y ágiles, siempre aparece reflejada la maestría de la obra escrita e ideal de Antillí; obra fragmentaria y rápida, como fué su vida tan prematuramente truncada.

Por esas "Páginas de un militante", pasa además, en espíritu, todo un período intenso y trágico de la vida anarquista argentina: Las massacres del 1º de mayo de 1909; la ejecución del massacrador Falcón; las deportaciones; las persecuciones; Antillí en la cárcel, con tres años de condena; los presidios llenos; Simón Radowitzki, el ejecutor de Falcón, sentenciado a Ushuaia, la Siberia argentina, en la que ahora, al cabo de catorce años, agoniza moral y físicamente, doblegado por los martirios y las privaciones...

¡La epopeya de las tierras jóvenes, crisol del mundo, en donde se funden las razas y las idealidades, en donde se forjan los hombres y los mundos nuevos!.

Las regiones americanas son países de no ble abolengo poético. El clima, el ambiente, la vida y las razas por ellas extendidas, crea ron un espíritu lírico, delicado y vigoroso a la vez, en algunos momentos bravío y rudo y en otros suave y perfumado.

La tendencia simplificadora y realista de la literatura moderna -la sencilla y sin ar tificio, no la rebuscada y absurda de los dese quilibrios literarios, que priva entre los núcleos jóvenes del "dilettantismo" burgués- re percute, también, reformada y vivificada, en la poética americana.

Así en el notable libro de poesías de Al varo Yunque, "Versos de la calle", publicado por la Editorial Claridad, de Buenos Aires.

El estilo, libre, despojado de la artifi ciosidad y retórica de que adolece algunas veces la literatura lírica, flúido, espontáneo, sencillo y nacido de la vida y la realidad, su gestiona, precisamente, por su sana despreocupación de fórmulas y su ausencia de rebuscamientos.

Yo no afirmaré que todos los versos sean perfectos y que ninguno acuse insubstancialidad. Glosas de la calle, de lo más humilde, y

lo más insignificante y lo más múltiple y variado, recogen en cada línea el poema mudo de las cosas: Poema mísero, cuando mísera es la visión que lo provoca. Poema dulce, cuando la dulzura de un episodio irradia de luz la calle. Poema simple, sin grandeza, emoción ni gracia, cuando el poeta se detiene ante lo más vulgar, con la vulgaridad absoluta de lo mecánico, que no posee ni el sentimiento, ni la belleza, dolorosa, amarga o trágica, del drama animado.

Quizá la más bella de todas las glosas sea la titulada "Este viejito hebreo...". En ella, en su brevedad de instantánea -que caracteriza las infinitas partes del libro- hay un vívido destello de emoción y de humanidad. Otras de las mejores son "Niños del arrabal", "Pupila de mujer", "Romance de una margarita", "Pasa una obrera...", "Animal pensativo".

En conjunto, es sugestivo, original y ameno el libro. El mejor elogio que de él puede hacerse es decir que es obra individual, libertada de influencias, sentida y franca, con esa franqueza, un poco pintoresca, de los escritores argentinos.

Sólo que Alvaro Yunque, poeta y demoleedor, no sabe hablarnos mucho de idealismos y de rebeldías. La calle tiene, en su haber, rojos fulgores de insurrección, gestos desesperados, luchas terribles... ¡Y esas calles de Buenos Aires, glosadas por el poeta, han sido regadas con

mucha sangre, han visto muchas bravuras y muchas tragedias de la multitud...!

Sin embargo, Alvaro Yunque, idealista y rebelde, termina su libro, de rápidas visiones, de humanas miserias y humanos dolores, de cosas inertes y de cosas mudas, con esta protesta y esta invocación:

"Hombres, hombres hermanos;
Vida es dolor, nos dice el pesimista.
Nuestra vida es dolor, hermanos hombres,
pero no debe ser dolor la vida!".

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Ciclo de reacción".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 34, 15 octubre
1924, págs. 16, 17, 18.

Escuetamente, los periódicos han dado la noticia: Pirandello ingresa en el partido fascista.

No es muy importante, en realidad, este mensaje que han expedido las agencias. Pero, después de la crisis "pirandelliana" pasada, bien merece, a fe mía, un pequeño comentario.

Confieso que estos innovadores infatuados y pedantes, que gustan del teatralismo y de la fama ruidosa, ayunos de ideas y desprovistos de sencillez, sean literatos u hombres de ciencia, llámense Pirandello o Einstein, me son decididamente antipáticos.

El máspreciado galardón, la más excelsa virtud del mérito verdadero, es la modestia, discreta y sonriente, sin "pose" ni casi conciencia de que se es.

Los mismos enemigos han de inclinarse ante la austeridad sin artificio ni premeditación, esa austeridad serena e inconsciente, que impone respeto y despierta cariño. ¡Cuán buenos, cuán sinceros y sencillos eran los hermanos Reclús, y ello hizo que hasta los mismos reaccionarios se inclinasen ante sus figuras y

los proclamaran "equivocados" insignes y sin mácula!.

En cambio, estas eminencias de estruendo cortesano, de aparato y de fotografía, jamás lograrán anular odios y diferencias ideológicas, con su personalidad colocada por encima de los partidos y de las pasiones.

Pirandello, antes de ser fascista, cuando sólo era el autor de esos seis personajes que buscaban uno, obra de máxima desviación y perversión literaria, cuando ostentaba el título de maestro del moderno Renacimiento italiano, que le concedieron las juventudes lamentables de esta post-guerra, tan peligrosa como la guerra misma, era ya un infatuado, con más suerte que talento, heredero legítimo de D'Annunzio.

Ni entonces ni ahora podía serme simpático. Ni entonces ni ahora merecía la atención apasionada de esos núcleos intelectualistas, que toman el pulso al momento y le dan la dosis de alimentación espiritual, adecuada a su temperatura, muy baja hoy, en que la frialdad de las matemáticas y la animalización de los deportes, han destruído las fiebres entusiasmadas y revolucionarias de la juventud.

Desde el punto de vista literario, Pirandello es brumoso e incoherente, malévolo y endeble en concepciones. Tiene la originalidad de los incapaces: el desconcierto; como otros tienen el talento de los tontos: la memoria. Este momento nuestro, tan desprovisto de

fervor, encontró genial y revolucionario su des concierto. Derribaba todos los dogmas literarios. Era un genio a lo Picasso, modernista e innovador. Y tuvimos una temporadita de Pirandello, como antes la tuvimos de Einstein, figura gemela, compuesta y preparada para llenar clichés.

Mérito verdadero -esa modestia sonriente, sin "pose" ni casi conciencia de que se es- no la tienen ni el uno ni el otro.

Y Einstein, alarmado porque hubo quien le consideró demoledor, protestó en Madrid del sam benito que, ingenuamente, alguien le colocó en Barcelona... Y Pirandello, maestro de un Renacimiento despótico y brutal, grosero e inhumano, ingresa hoy, en activo, donde estuvo siempre su espíritu; donde acaban por estar todos los pedantes y todos los vanidosos y todos los egoístas y todos los vencidos: en la reacción, en la retaguradia de la Humanidad, en el ejército de los rezagados, que, demasiado pusilánimes para ir delante nuestro, nos acosan y nos matan por la espalda.

Hubo una época, época feliz, un poco cándida e infinitamente generosa; época desdeñada por algunos que sonríen con desprecio al oír ha blar de romanticismo y por otros que consideran, sin ser León Daudet, estúpido al siglo XIX, en que el intelectualismo era avanzado en su mayor parte, en que la palabra Anarquía penetraba en

todas las esferas, y las innovaciones, en vez de limitarse a modificar la literatura y la pintura, intentaban modificar o cambiar a la sociedad.

Hoy, por el contrario, el intelectualismo es ultramontano. Los intelectuales se ponen al servicio de la reacción, y es seguro que en el presente, Vaillant no encontraría la admiración cálida y desinteresada del católico Coppée, ni Reclús, comunalista y condenado, la defensa de un Víctor Hugo.

Esto, que algunos, con esa ligereza, que quiere ser profunda, de los que acostumbran a teorizar criticando a los demás, considerarán demostración de que el anarquismo está en crisis o ha pasado de moda, no es otra cosa que un hecho lógico y comprensible, una resultante de este singular movimiento circunferencial de la evolución, de que habla Enrique Nido en su admirable escrito "Para una interpretación federalista de la historia".

Atravesamos una etapa regresiva en todos los órdenes; vivimos un momento álgido de destrucción y estamos en pleno proceso formativo de una vida social nueva. Es lógica, por tanto, esta parada moral, este retroceso que es como la sacudida que produce una curva brusca en el camino.

Además, como he dicho en otra ocasión, nos hallamos en un otoño humano. Y no puede compararse este florecimiento paliducho y tar-

dío, sin lozanía ni perfume, a los florecimientos pasados y a los florecimientos venideros, cuando, de nuevo en marcha, penetremos en el otro círculo de la evolución.

La grandeza y la fama son, como todo, relativas y ajustadas al patrón ambiente. No muchos años atrás, Pirandello era desconocido y no tenía ninguna importancia. No la hubiera alcanzado nunca, si siempre hubiesen habido talentos más efectivos que el suyo, como no la tendría Vargas Vila, si no hubiera hallado vacío intelectual y espíritus abonados e hijos de la misma época que lo motivó, susceptibles de aceptarlo como maestro. Y, sin ningún género de dudas, sin que puedan salvarlos la bondad, relativa también, de anteriores creaciones suyas, desaparecidas las causas y los efectos que los produjeron, substituída la generación presente por otras generaciones más sanas y más evolutivas, hijas del otro ciclo o círculo evolutivo futuro, nada, absolutamente nada, quedará de ellos.

No han de producirnos, por tanto, pesar alguno esas deserciones -como las de Papini, Psichari y otros- ni esas resoluciones, que colocan en su justo sitio a los que pudieron parecernos -craso error- semejantes, en muy mínima parte, a nosotros. Es inevitable, justo y preciso que así sea.

En cierto modo, si no fuese sangriento el ejemplo y cruel el consuelo, habríamos de cele-

brar los ciclos reaccionarios y las represiones, porque ellas nos aclaran maravillosamente el camino y nos dan la cuenta exacta de cuantos somos. Desertan los débiles y vencidos de antemano. Huyen los egoístas y los cobardes. Quedan, impertérritos, a nuestro lado, los serenos, los abnegados y los convencidos, semillas magníficas, que tarde o temprano darán a la Humanidad pródiga cosecha.

Y aunque se aclaren las filas de la izquierda, aunque seamos menos y más débiles, también seremos mejores y más firmes...

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Will Jaggers, el escultor de la paz".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 58, 15 octubre
1925, págs. 10, 11, 12.

Cruzaron Europa de una a otra punta los cuatro jinetes del Apocalipsis. Sobre los campos de trigo la guadaña de la muerte no se cansó de segar cabezas humanas. El polvo de las carreteras supo de pies manchados de sangre, bebió las lágrimas de millones de hombres arrancados de los brazos de sus madres, sus esposas y sus novias... ¡Los cuatro jinetes del Apocalipsis cruzaron de una a otra punta a Europa!

Los pueblos fueron arrojados a la más horrenda de las matanzas por un puñado de carniceros. Como bueyes cansinos y sumisos, como ovejas dóciles a la mano del pastor, marcharon los hombres a la guerra. Se despoblaban las ciudades, se sembraban de cadáveres los campos de trigo, convertidos en camposantos. Las rosas blancas se teñían de rojo, del rojo de la sangre derramada. Y las almas, de rojo también teñidas, se encendían en locos furores al margen de la matanza.

Sólo algunos seres supieron mantenerse ecuanímenes. Sólo en algunas almas no floreció la flor del odio. Sólo algunos hombres miraron a la guerra con la infinita angustia y la infi

nita lástima y la infinita rabia de la tristeza, de la inquietud, de la piedad y de la impotencia.

Terminó la guerra, cuando regiones enteras no eran más que cementerios, y sobre las tumbas crecieron un día las rosas y los jazmines, las pasionarias y las madreselvas. Crecieron también sobre las tumbas monumentos en honor, no de la paz, sino de la guerra; monumentos en los que aparecían las víctimas victoriosas y los cadáveres cubiertos de gloria. Los campos de cruces se llenaron de charangas guerreras; las viejecitas enlutadas, que lloraban a los hijos muertos, las vírgenes que perdieron al amado, fueron arrolladas por los cortejos oficiales... ¡La tragedia inmensa de una época, el drama que destrozaba muchas vidas, subió las escaleras de la farsa y de dolor innarrable se convirtió en espectáculo bullicioso y callejero!.

Cada nación tuvo "sus muertos" glorificados. Tuvo los muertos que un día, cuando vivos, fueron arrancados de los brazos de sus madres. Los tuvo envueltos en banderas, al lado los trofeos de la victoria, encima el azul de un firmamento inexcrutado e impasible, alrededor una muchedumbre aullante... Llorando, en los hogares desiertos, los padres sin hijos, las novias sin novios, los hijos sin padres...

La artillería británica quiso también

rendir un homenaje a los que murieron en la guerra. Encargó la obra a un escultor, Will Jagers. Y la obra ha sido hecha.

¡Qué obra! No es la obra de la victoria, no es la Muerte vestida de púrpura y oro; no son los trofeos del triunfo engalanando cabezas muertas... ¡Es la guerra; la guerra, con todo su horror...!

La guerra, con sus soldados esqueléticos, agonizando poco a poco, bajo los efectos de los gases asfixiantes; la guerra, con sus alambradas, pendiendo de ellas, como pingajos, trozos de carne humana; la guerra, con sus trincheras llenas de muertos, y por entre ellos, lívido y tembloroso, un soldado herido que busca loco una salida que el obús al explotar interceptó. Es la guerra, con los artilleros muertos sobre los cañones, voladas las cabezas por la metralla, los intestinos cayendo y el pecho abierto. Es la guerra, con los cuerpos entrelazados en las caídas, los miembros diseminados, los cuervos graznando agoreros sobre las rutas. Es la guerra, con las agonías espantosas de los campos de batalla; la guerra, inundando de sangre el mundo; la guerra, destruyendo millones de hogares.

Todo esto en un bajo relieve, en un friso que puede competir con los mejores del Renacimiento. Todo esto esculpido por un hombre que vió la guerra, que la vió desmelenada y rugiente, con la guadaña de la Muerte en las manos,

segando sobre los campos de trigo cabezas humanas; la guerra, vista por un hombre que oyó el galope de los téttricos caballos y oyó los sollozos de las madres y oyó los gemidos y las maldiciones de los agonizantes...

Pero este hombre vió demasiadas cosas para que su monumento se levante. Este hombre vió demasiado a la guerra, para que su obra sirva de homenaje oficial a los que cayeron en la matanza. Los gobernantes y los guerreros han protestado de tal visión de la guerra. No es esto lo que quería la artillería británica al encargarla a Will Jaggers. Quería las víctimas victoriosas, envueltas en banderas y al lado los trofeos de la victoria...

"¡Este bajo relieve es inadmisibile!
-han gritado-. ¿Cómo poner ante los ojos de un pueblo semejante obra, que le recordaría sin cesar el trágico fin de sus hijos; el fin horrendo, bestial, sin gloria ni provecho?...
¡No! ¡No! El monumento de Will Jaggers no sirve. La artillería inglesa ha de buscar otro escultor que se encargue de esculpir en piedra sus heroicidades y sus triunfos".

¡No sirve, no sirve, la obra de quien vió la guerra, que la vió desmelenada y rugiente, con la guadaña de la Muerte en las manos, segando cabezas humanas en los campos de trigo!

Pero Will Jaggers no permanece mudo ante

las protestas y las discusiones suscitadas por su obra. La defiende sencilla y fríamente, seguro de que será derrotado, de que su obra no servirá para conmemoración oficial, pero seguro de que cumple su deber de hombre y seguro también de que el mañana le hará justicia, de que se la hacen hoy todos los que, como él, oyeron el galope de los caballos trágicos y oyeron los sollozos de las madres y oyeron los gemidos y las maldiciones de los agonizantes.

"Una obra que tiene por objeto recordar la guerra, ha de proponerse inspirar el horror a la guerra", contesta simplemente a los destructores. Y en esta frase sencilla y justa está todo el espíritu de su obra y toda la obra de la paz.

¡Inspirar el horror a la guerra! ¡De qué magistral manera lo inspira Will Jaggers! Ante mis ojos tengo una burda fotografía del bajo relieve objeto de discusiones. Trasladada al papel, la escultura pierde toda fuerza. En ella, generalmente, sólo se ve una amalgama de figuras. ¡Qué fuerza de realidad no tendrá el friso de Jaggers, cuando, a través de la amino ración y enturbiamiento fotográfico, percíben-se las figuras enérgicas y definidas, vese la expresión aterradora del conjunto, aparecen claros e inquietantes los detalles: el pobre soldadito muerto, sentado, con la cabeza dobla da, arrimado a una pared de la trinchera; el esqueleto convulsionado de otro, con las manos

crispadas, cuyas uñas debieron clavarse en la piel; otro soldado muerto, colgando medio deshecho de los hierros de una alambrada; unas piernas cortadas por un obús, siendo invisible el cuerpo que las poseyera; otro caído sobre un montón de maderas, de fusiles y de picas, con los ojos desmesuradamente abiertos; otro doblado, convertido en un montón de huesos, reueltos con astillas! Y, sobre todo, la expresión de doloroso estupor y terrible angustia de estas caras, que la muerte heló dejando en ellas una interrogación muda e infinita, un interrogante aun no cerrado, una amarga pregunta dejada en el aire por la muerte.

"Una obra que tiene por objeto recordar la guerra, ha de proponerse inspirar el horror a la guerra", contesta tranquila y fríamente Will Jaggers, el escultor de la paz.

Y yo pienso, reflexionando sobre esta creación y sobre la noble actitud del artista, del gran artista defensor de la paz, que si todos los escultores del mundo hubieran observado su actitud, que si todos los artistas que fueron llamados por los gobiernos de Europa se hubiesen propuesto recordar la guerra inspirando el horror a la guerra, o no se levantarían monumentos en loor, no del drama de la guerra, sino de la victoria de la guerra, o bien cada monumento sería una piedra de la obra de la paz.

... Y las viejecitas enlutadas, que llo-

raban a los hijos muertos, y las vírgenes que perdieron al amado, no hubieran sido arrolladas por los cortejos oficiales. Y la tragedia hubiera vivido en las almas, hubiera dejado en los hombres la más amarga de las lecciones. Y cada nación no hubiera tenido "sus muertos" glorificados, los muertos que un día, cuando vivos, fueron arrancados de los brazos de sus madres. No los habría tenido envueltos en banderas, al lado los trofeos de la victoria, encima el azul de un firmamento inexcrutado e impasible, alrededor una muchedumbre aullante. Los habría tenido hechos lágrimas, hechos recuerdo inolvidable, hechos tragedia sufrida y vivida, en los hogares desiertos, junto a los padres sin hijos, las novias sin novios, los hijos sin padres.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Los grandes olvidados".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 113, 1 febrero
1928, págs. 517, 518, 519.

El artículo generoso de Antonio Carner, levantó una punta del velo que cubría la gran memoria de la obra, la vida y la figura de Gener.

Aquella voz, en el silencio injusto de la posteridad, habría merecido un eco, una repercusión moral, un movimiento de evocación y de recuerdo.

Aunque tarde, me decido a recoger la lanzada idea, a iniciar -seguramente también sin eco, sin apoyo ni respuesta moral- una campaña reivindicadora de Gener y otros dos grandes olvidados como él.

España, mejor, la España oficial, coto cerrado de las mediocridades, jaulón del que son expulsados los pensamientos audaces, las personalidades creadoras, los grandes temperamentos dinámicos, esta España, repito, era la nación menos adecuada para conservar, amar y divulgar la obra de estos dos hombres poderosos, de esas dos grandes individualidades que se llanaron Pompeyo Gener y Pi y Margall; para apoyar y proteger el esfuerzo obscuro y tenaz, la gran obra silenciosa de otro gran olvidado que mere-

ce se le recuerde con simpatía y admiración:
José Ixart.

Una casualidad puso en mis manos unas cuantas obras de Ixart, el crítico catalán que respondía aún a ese concepto romántico de la crítica como arte superior, como creación objetiva.

Ixart, muerto joven, en plena producción, fué el Menéndez Pelayo de Cataluña. Era audaz, sincero en sus juicios, estaba empapado de literatura extranjera, conocía muchos idiomas, era un gran erudito y un admirable artista de la crítica. Hoy, la mayor parte de los que por profesión manejan la pluma, como la mayor parte de los que la manejamos, como aficionados, desconocemos su nombre; nada nos dice ese apellido sencillo, catalán, que ni se empañó ni se vendió nunca. Y sin embargo, tras él hay una obra callada y numerosa; tras él hay una gran cultura, un gran temperamento y un delicado sentido armonioso de la estética literaria.

En cuanto a Pi y Margall y Gener... ¿Qué queda por decir de estos dos grandes hombres, de esas dos figuras gloriosas del intelecto español?.

Gener tuvo que emigrar: París, amable y acogedor, le abrió los brazos de luz de los bulevares, los brazos cálidos y generosos de Sarah Bernardt. Yo pude aun conocer a Peius en

sus últimos tiempos. Era yo chiquilla; estaba en esa linda soñadora que va de la infancia a la adolescencia. Mi padre me lo presentó o, mejor dicho, me presentó a él, una noche, en el Café Suizo. Le ví otro día por las Ramblas, con su perilla de mosquetero y su chambergo, el aire melancólico y aun la mirada audaz. Me causó una gran impresión. Sabía de él la vida aventurera; conocía la obra apasionada, ferviente de lírica, de amplia frase y pensamiento osado. A mis ojos evocó todo un período brillante, todo un momento heroico del mundo; toda la apoteosis romántica: el gesto de Cyrano y el genio de Hugo; la apostura de Athos y la audacia gallarda y jovial de Artagnan.

La figura ejemplar y apostólica de Pi y Margall, la obra múltiple y enciclopédica del gran federal, que basta para honrar a un pueblo, para dar fe de existencia a una nación, no ha podido tampoco escapar al más cruel y perverso de los olvidos: al olvido de los que, en Pi y Margall, persiguen al pensamiento relapso, el hombre íntegro que no quiso jamás retroceder ni claudicar. Y a ese otro olvido, más indignante, de los que lo desconocen, de los que, en su impotencia, minan con el silencio el fuerte muro de su obra y de su silueta moral.

Ixart, crítico creador, crítico de gran envergadura y de sereno espíritu, hijo espiritual de Sainte-Beuve, hijo de ese gran parto

moral del mundo que se llamó ciclo romántico, empapado de clasicismo, amamantado en las ubres del renacimiento alemán, traductor de Goethe y de Schiller, Ixart, mantenido al margen de la política, pero que con su pensamiento estético salvaba las vallas de todo dogma, ha desaparecido también, ahogado por esta mediocridad triunfante, por ese muro infranqueable de cobardías, aplastado en ese enorme retroceso colectivo, en ese paso hacia atrás de la humanidad entera.

¡Reivindicarlos, recordarlos!. Reivindicar el gran pensamiento profético, la profundidad filosófica, la labor genial de Pi; reivindicar el arte, el gesto, la elocuencia, la gallardía, la bella aventura de Gener, el gran divulgador y cantor de Servet; reivindicar el concepto honrado, sereno, laborioso y creador de la crítica, la obra sólida, el criterio libre y certero de Ixart, concretando en esas tres figuras tres tipos específicos de las letras catalanas, del pensamiento español y de la labor mental humana, he aquí misión que se impone, trabajo que urge, tarea que nadie realizará en España.

Francia resucita a Stendhal, el implacable, a Balzac, el imponderable, a Maupassant, el tormentoso. Incluso a François Villon, el poeta insurrecto, el bohemio revolucionario de la Edad Media, superior a Rabelais en dignidad y en ingenio.

En España, ni aun la voz de Castrovido conseguirá resucitar esa figura rabelaisiana del fraile Miguel de Molinos. ¿Cuál será, pues, la suerte que esperará a mi voz cuando se levanta pidiendo recordación y conocimiento, en honor y en premio de tres grandes obras y de tres grandes vidas?.

Si hubiéramos de buscar olvidados, ¡cuántos encontraríamos!. El panteón de la historia está lleno de grandes figuras, de carroñas que consume el polvo. Pero hay muertos a los que sólo la muerte esperaba después de la vida. Hay otros, en cambio, que empezaron a vivir después de muertos. Aquel caballero melancólico, prisionero de los piratas tunecinos, aquel hidalgo miserable que murió obscuramente, sin que nadie conociera la vida prodigiosa que en el porvenir le esperaba, hoy es el inmortal Cervantes.

Aquel poeta portugués, guerrero malogrado, hidalgo segundón y sin fortuna, tuerto y mísero, que agonizó en una buhardilla, con sólo unas mantas rotas para cubrirle, con sólo un poco de pan y leche que para él robaba un servidor tenaz y fiel de sus horas dichosas, que murió dejando al mundo la herencia, prodigiosa de gracia y de armonía, de "Os Lusíadas", hoy es Camoens, gloria oficial de un pequeño pueblo de grandes hombres.

A estos muertos la posteridad les esperaba. Les esperaba, no al día siguiente de la

Hora Fría, sino años, siglos más tarde. ¡Cuando de ellos las cenizas estaban aventadas, cuando sólo restaba la obra perdurable!

Otros han muerto gloriosos y el porvenir ha sido su enorme tumba. Pero estos tres que elevan mi voz, no merecen la muerte definitiva. No la merece Pi y Margall, el filósofo español, Pompeyo Gener, el gran literato, José Ixart, el crítico creador y enciclopédico.

Francia tiene la religión del genio. Francia ama y cela el recuerdo de sus grandes hombres. Los eructos de un Bronsson sobre la tumba florida de France -que no sobrevivirá, sin embargo, que no podrá salvarse de la muerte futura: no sé por qué, más así lo creo: la misma perfección inerte de su obra la sentencia- no secan el homenaje persistente de las rosas y de los mirtos, la frescura de los laureles francianos, que los años, no los olvidos perversos e interesados, se llevarán dulcemente, dejando sólo, a la mirada serena y abstracta del mañana, la obra demasiado correcta y demasiado equilibrada para ser sublime.

España, la España oficial, la España de los Azorín, de los Ors, de los Ortega y Gasset, de los Maeztu, la misma España de los van guardistas en permanente retaguardia europea, que adoptan los ismos de moda cuando en París empiezan a no llevarse, como los sombreros las señoritas provincianas, esta mísera España de la generación del 98, de la pérdida de las co-

lonias, de ante-guerra, de post-guerra y de post-revolución rusa, a esta España, ¿qué le dirá el recuerdo de esos tres hombres olvidados, de esos tres muertos que yacen entre el silencio, en la tumba inmensa del olvido, de un olvido no por injusto y momentáneo menos cruel ni menos indignante?.

Pi y Margall, austero, entregado al estudio, trabajador infatigable del pensamiento, en cuya mente de pensador la política se ennoblecía y en cuya acción política la profundidad y la audacia filosóficas marcaron su huella y su orientación tenaz y firme; Pompeyo Gener, galante, romántico, querido de las mujeres y de la gloria, hermano en espíritu y a través del tiempo de aquel Servet por él y por mí tan amado; Ixart, laborioso y apasionado, enamorado de la literatura, con un amor de amante, que le absorbió y le llevó a la tumba, que ejerció la crítica como un sacerdocio, Pi y Margall, Gener e Ixart, repito, no merecen, no, el olvido ni el silencio implacable que hoy les sepulta.

Es necesario reivindicarlos y desenterrarlos. Llevar a la tumba de Pi la voz cordial y reconocedora de la juventud; llevar al sepulcro de Gener las flores rojas de la pasión entrelazadas con el laurel del arte, poner el chambergo romántico, con la pluma enhiesta y la gallardía del pensador y del artista revolucionario, sobre la perilla evocadora de la audacia jovial

de Artagnan, del gesto de Cyrano, de la apostura de Athos. Es preciso llevar, a la sepultura humilde del buen crítico, hijo moral de Schiller, Sainte-Beuve catalán, una voz de recordación, de conocimiento, de solidaridad estética.

Sé que mi voz no será escuchada, que entre este inmenso coro de ranas de la literatura y del pensamiento hispano, mi palabra trémula no logrará imponerse.

Mas yo practico una moral superior y a la vez elemental que me exige la satisfacción de mi conciencia y el acuerdo conmigo misma. Una vez acallada esa sutil existencia interior que llevamos dentro, una vez de acuerdo con mi yo íntimo, los demás me interesan en menor grado. Me interesan por los otros, aunque no por mi misma, cuando estos otros son hombres como los tres que recuerdo, que continuaré recordando, lanzando al aire las campanas de su obra, el aroma persistente de sus existencias ejemplares. Es decir: ejemplarmente dinámicas y apasionadas, que pusieron en una idea, en un amor y en una obra, todo su impulso de creación vital y estética.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Ha muerto un novelista".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 114, 15 febrero 1928, págs. 555, 556, 557, 558.

La muerte de Blasco Ibáñez es, indudablemente, uno de esos grandes sucesos de la literatura.

Con Blasco Ibáñez muere un novelista. Es decir, muere un hombre por temperamento, por instinto, por vida, por nervio y obra esencial y puramente novelista. Su concepto de la novela, en el que se unía la famosa fórmula stendhaliana, adoptada y exagerada por el naturalismo, con el espíritu exegético de Hugo, logró en él ese justo medio maravilloso que da a la ficción artística el valor, la trascendencia y la eternidad de lo real.

Con Blasco Ibáñez desaparece, sin duda alguna, el mayor novelista español contemporáneo y uno de los grandes novelistas universales. Y no es precisamente al Blasco Ibáñez de las tiradas fantásticas de hoy, al Blasco Ibáñez de los grandes reclamos, al Blasco Ibáñez menor de Los cuatro jinetes del Apocalipsis y Mare Nostrum. Este Blasco Ibáñez, en esta hora solemne de la muerte, voluntariamente lo desconozco, aunque sea el Blasco Ibáñez que conoce el mundo, que se disputaban los editores

franceses, ingleses y americanos.

Es al Blasco Ibáñez popular y cálido, con su pintoresca vida de agitador, de aventurero, figura fanfarrona y simpática, gasconada española y romántica, al que aludo. Al Blasco Ibáñez encantador de La barraca, de Flor de Mayo, de Cañas y barro, de La horda, de Arroz y tartana, de El intruso, al Blasco Ibáñez anticlerical, valiente y acometedor de La Araña Negra.

Nacido a la literatura en la madurez decadente del romanticismo, en los albores espléndidos de la escuela naturalista, secretario de Fernández y González, hecho en un ambiente de luchas políticas, de actividad artística, ningún escritor consiguió, tan pronto y tan cumplidamente, sazonar su obra y cimentar su prestigio.

Sabemos ahora que la mayoría de sus mejores novelas, el milagro de sentimiento popular, de colorido y de luz levantina que es La barraca, se escribió entre el estruendo de una sala de redacción, para El Pueblo, el diario valenciano fundado por él en su mocedad turbulenta. Este origen folletinesco de sus mejores obras presta a éstas mayor espontaneidad, menos rebusca literaria, más fuerza cautivadora, más puro espíritu novelístico. La novela, digamos cuánto queramos, aun los mismos empeñados en introducir en ella el valor de época de los problemas morales que se ventilan en el pensamiento huma-

no, será siempre, no puede ser más que "un espejo paseado a lo largo del camino", según Stendhal, que una crónica suscita y artística de la vida "vista a través de un temperamento". La novela es acción y pasión, realidad superada por el instinto idealizador del novelista. Esto fué en Blasco, novelista por esencia y excelencia, uno de los pocos novelistas contemporáneos que supieron conservar, con dignidad y prestigio, toda la majestad cordial y sencilla de la novela.

¡La novela, ese amigo de los humildes, ese consuelo de las tristezas, esa compañera fiel de las soledades, esa voz íntima e inefable que llena las horas y las existencias, puebla de sombras ideales los vacíos anímicos, de luz las obscuridades, de ilusión las adolescencias, de amores las vidas estériles! ¡La novela, la amiga de las mujeres y de los jóvenes, ficción amable que acogió las mejores y más dulces de nuestras sonrisas y de nuestras lágrimas!. ¿Quién, en ese albor pueril y delirante de la juventud que es la adolescencia, no ha sentido despertar su alma al amor, amando a los héroes o las heroínas de las novelas?. ¡Cuántas generaciones aprendieron a amar con Pablo y Virginia y Romeo y Julieta!. Como Ulises Ferragut, el héroe de Mare Nostrum, amó a doña Constanza, figura dulce y poética de leyenda, ¿quién no ha amado, en sus épocas respectivas, esas existencias ideales que la novela supo hacernos queridas?. Las mismas fi

guras reales, el instinto idealizador de la no
vela nos las ha hecho amadas. Yo he amado a
Servet a través de Pompeyo Gener; amo a Beetho
ven a través de Romain Rolland. La figura, agi
gantada, se nos humaniza y se nos sublimiza. Y
a ella dedicamos las mejores voliciones del al
ma, esos puros y dulces amores que nada mancha
ni desilusiona.

De la vida política de Blasco Ibáñez, de
su actuación desdichada y poco clara de coloni
zador y durante la guerra, de todo esto no
quiero hablar.

He dicho que ha muerto un novelista, y
es el novelista, con el espejo prodigioso de
su prosa, paseado a lo largo del camino, con
la realidad vista a través de las múltiples fa
cetas de su rico temperamento, el que me inte
resa. Del político, del comerciante, del due
lista, no quiero, no quiero saber nada. A pe
sar de que estos aspectos completen esa figura
puramente romántica de Blasco, maten esa per
sonalidad que interpretó a Hugo e imitó a Zo
la, en la ficción de su vida y en la realidad
de su ficción artística. El romanticismo, es
cuela en su tiempo revolucionaria, arrojó con
tra el pensamiento humano esa fuerza magnífica
del contraste, ese bloque de la risa y el so
llozo, de la abyección y la grandeza acompa
ñándose y completándose. Las primeras represen
taciones escénicas de Víctor Hugo fueron es-

pléndidos fracasos. El público, amanerado, hecho a la línea uniforme del teatro clásico, recibía como choques violentos aquellas bruscas transiciones, aquellos saltos de gigante de la cumbre al llano, de la desesperación a la alegría, del gemido de Esquilo a la carcajada homérica.

Pero hay un aspecto en la personalidad de Blasco que las grandes biografías y las exégesis escritas y prontas a escribirse quizá descuidarán algo y que es el que más nos interesa, el que da un sentido batallador, dinámico, a la existencia del autor de Flor de Mayo. Y es el Blasco Ibáñez anticlerical, el Blasco Ibáñez en lucha contra el jesuitismo, contra la fuerza negra de España, omnipotente ayer y hoy también omnipotente. La Araña Negra es su obra máxima en este sentido; obra sólida, sombría, fuerte, valiente, acometedora. La catedral, en la que sigue más de cerca los pasos de Zola -aparte La horda y La maja desnuda, en las que la influencia y la imitación son casi exageradas-, La catedral, repito, ofrece la nota desdichada de un tipo de anarquista completamente malogrado, en el que demostró ignorancia e incomprensible pobreza, en lo que a esta figura se refiere, la espléndida imaginación de Blasco Ibáñez.

A distancia, y contemplada superficialmente, el valor que significa esta acción anticlerical no puede apreciarse mucho. Es pre-

ciso ver de cerca, haber sufrido su presión inominiosa, observar su fuero sobre la política y sobre las almas, sobre los destinos de las naciones y de las familias, sentir la garra de la Bestia Negra, para comprenderla y apreciarla. La Araña Negra retrata, con ese poder de realización sólo en Zola superado, que caracteriza la prosa de Blasco Ibáñez, de qué modo se extienden, tejen la tela fatal y sutil los tentáculos de la araña monstruosa, de qué modo se cazan las fortunas, las honras, las vidas; de qué modo son devoradas las dignidades, las bellezas, las resistencias, por el arácnido cruel e insaciable.

Aparte este aspecto batallador de Blasco, esta actuación militante contra el clericalismo, de él se ha dicho que comparte con Zola la gloria de los movimientos de multitudes.

Como con su palabra reunía muchedumbres fanáticas, como su contienda con Soriano hizo mover las turbas, su pluma también las movía en la novela. Esas evoluciones de conjunto, ese golpe de vista multitudinario, tan minuciosamente logrado por Zola en Germinal, en Lourdes, también lo tuvo Blasco. Más aún, y en este aspecto la posteridad le rendirá justicia, concediéndole un honor especial por nadie logrado: Blasco Ibáñez consiguió, no sólo esos movimientos de aglomeraciones humanas, captando todos los matices, todas las estridencias, todos los detalles, toda la gama sonora,

toda la electricidad vital del gesto colectivo: supo captar también las armonías dispersas, las fugitivas palpitaciones de toda la vida cósmica.

¡Oh, la maravilla de la huerta, dormida y vibrante, desierta y poblada de millones de vidas, que encanta y sobrecoge en La barraca ! No son sólo los movimientos, los rumores, los vahos y los latidos humanos; es también ese sutil y formidable rumor de la noche campesina, el parpadeo de mil mundos en el firmamento, el latido de millones de vidas sobre y bajo la tierra. Entre los cañales, las barracas, los campos, late, impresionante y majestuoso, un desborde de vida. Y la prosa de Blasco sabe captarlo todo, expresarlo todo, reflejarlo todo en el espejo prodigioso, en la retina incomparable de su visión artística.

La muerte malogró, en la mente de Blasco, además de las novelas que preparaba, un proyecto, que era, no tan sólo moral, sino también estético. Ese Jardín del novelista, que quería ofrecer, una vez edificada una mansión regia y rodeada de florida tierra, a los escritores desvalidos, a todos los que no triunfaron, a todos los que engulló el hambre voraz de París, a todos los que agotó "esa mala hembra que llaman literatura".

El proyecto era una asociación y una indemnización. Asociación de la riqueza acumulada

da con el talento hábilmente manejado, al talento, más torpe o más digno, que no supo desenvolverse o chalanear, que de todo hay un poco. Indemnización de todos los triunfos usurpados, de todos los aplausos que se acapararon, de todas las atenciones públicas desviadas. Una vez más, gesto romántico, puramente romántico.

Blasco decía de sí mismo que era un romanticote. Calificaba compasivamente esa pretencia gallarda y combativa de su juventud. Sin embargo, lo fué, en esencia, con todos los violentos contrastes, todas las miserias y todas las magnificencias del romanticismo.

Su vida podría dividirse en dos períodos. Período primero: el de la juventud, tormentoso, irreflexivo, de lucha política, de inquietud moral, de aventuras amorosas, de persecuciones, de hambre y de gloria. Segundo período: el de la madurez, práctica e interesada, con enormes lunares y millones acumulados. La barraca culmina en el primer período. El segundo lo inicia El militarismo mejicano .

La posteridad olvidará a este Blasco último, como lo olvido yo; lo desconocerá, como yo quiero desconocerlo. Quedará el primero, el romanticote, el genial, el generoso, el batallador, el impulsivo. Como, de Nuestra Señora de París , es Esmeralda y no Frollo lo que perdura y se ama.

Muerto Blasco Ibáñez, queda España ayuna de representación literaria europea.

En París payasea Gómez de la Serna triunfa -sus buenos cuartos le cuesta, sin embargo-, desde las columnas de Les Nouvelles Litteraires y de Comoedia. La viuda blanca y negra usufructúa la atención interesada de los plumíferos parisienses. Zalacain, el Aventurero, de Baroja, y El fin de la casa Limón, de Pérez de Ayala, también traducidos a la gala lengua, son situados en segundo término.

Sólo Blasco, cosmopolita, con su cerebro abierto al mundo y su planta inquieta de viajero, representaba, con un poco de dignidad artística y de exacto prestigio, el mundo del pensamiento español. Muerto él, nadie queda, conocido y con mérito conteste y cierto.

Francia ha acompañado la muerte de Blasco Ibáñez como se acompañan las grandes muertes. Era algo suyo. Si no hubiera muerto, haría aquí una frase amarga, a expensas del Blasco segundo, el que ni recordar quiero. Blasco, en el centenario del romanticismo, honrado en la figura máxima de Víctor Hugo, supo hablar de su amor a Francia. Se recuerda ahora, emocionadamente, su amistad con Anatole France, otro gran muerto, al que, para ser grande y para ser muerto, no le falta nada: ni los cuervos graznando sobre su despojo espléndido. Blasco, por su parte, en un último vehemente y nervioso rasgo, muy suyo y muy simpático, testamentó que

no quería volver a entrar ni muerto ni vivo en España...

Ha muerto un novelista. Un novelista por temperamento, por instinto, por obra y por vida. Un gran novelista que supo dar existencia generosa y exuberante a mil figuras, que supo mover con mano prodigiosa los muñecos de todas las farsas... La del arte como la de la política y la de la vida.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Ibsen y Lenin" (I).

La Revista Blanca, 2ª época, nº 118, 15 abril
1928, págs. 673, 674, 675,
676.

Dos causas han generado en mi mente el bosquejo de este presente ensayo: las fiestas del centenario de Ibsen, con aporte de toda la intelectualidad mundial, y la aparición de un pequeño libro rojo, traducido del ruso al catalán por Ventura Gassol y J. Carner-Ribalta: "Lenin", de Máximo Gorki, editado por "Les edicions de l'Arc de Barà".

El centenario de Ibsen ha mostrado, a las generaciones contemporáneas, la sombra gigantesca de ese león del Norte. Acerca de este tema, otra lectura me interesó especialmente: un breve y sustancioso artículo de "Gaziel", publicado en La Vanguardia de Barcelona. Sí, es cierto. El mundo actual, que desconoce casi en su totalidad a Ibsen, le aplaude porque ha dejado de conocerle y de temerle. Y nada más anti-ibseniano, nada más opuesto a la hosquedad y la sencillez de ese gran individualista solitario, que oponía a la ductilidad de Bjoërnsjërne -"la mayoría siempre tiene razón"- su desprecio hacia las multitudes y su oposición militante contra el criterio general, que esas fiestas aparatosas, que esa feria ruido-

sa, en la que Ibsen se hubiera sentido molesto y extraño.

La casualidad ha reunido, sobre mi mesa y en mi pensamiento, el conjunto de análisis y de sugerencias que esos dos tipos antagónicos, enfrentados moralmente ante mí, deben levantar en todo espíritu inquieto y que sienta un poco la emoción especulativa.

El proceso de un pensamiento es muchas veces curioso: Una frase de Lenin que Gorki re pi te en ese breve estudio sobre la personalidad obscura, compleja y rica del dictador ruso, levantó en mi mente una multitud. "En la historia los hombres independientes son una fantasía. Hasta admitiendo que hombres así hayan podido existir en un tiempo, hoy ya no hay ni pue de haber más".

El libro de Gorki es, a mi entender, la contribución mejor aportada al estudio de la personalidad de Lenin.

Y he aquí que yo, de ese pensamiento leniniano y de ese centenario de Ibsen, hombre independiente por esencia y excelencia, he vis to arrancar el deseo, la voluntad y no sé si la fortuna del presente ambicioso estudio.

El pensamiento se ha generado espontáneamente, pero con esa fuerza irresistible de los deseos juveniles. Sé que un trabajo de tal índole, puede ser interesante, puede ser hasta trascendental, si se aborda y se logra. Sé tam

bién que puede ser empresa excesiva para mí. Porque no se trata, precisamente, de un paralelo de hombres. Ibsen y Lenin son ya, más que dos hombres, dos abstracciones vitales, dos "logos" humanos, en los que se recogen dos conceptos fundamentales y temperamentales de cara a la humanidad.

No he compartido nunca el criterio superficial de muchos anarquistas que, cayendo en el defecto de todo adversario, han empequeñecido la figura de Lenin. Lenin, como Marat, será un día conocido y reivindicado. Lenin, como Marat, acusa esas deformidades, incluso esas monstruosidades del genio, que los hombres medios no pueden contemplar sin estremecerse. La Revolución Francesa fué un bello hecho monstruoso. Cuanto más conocida, más repugnante y más enorme. Y en ella la misma muerte adquiriría una belleza de eternidad y la vida un valor ligero y relativo de cosa transitoria, sometida a un valor superior y perenne. La revolución rusa nos es poco conocida y creo sinceramente que no ha revestido la grandeza trágica, generosa y exuberante de la francesa, revolución latina, revolución clásica, que respondía aún al concepto escenográfico de Esquilo sobre la tragedia. Las mismas cabezas de los revolucionarios rusos, testas mongólicas, pacíficas y achatadas, no tienen el desmelenamiento y la monstruosidad magnífica de las cabezas de Marat, de Dantón, de Mirabeau, cabezas revolucionarias clásicas.

La propia revolución rusa ha sido guiada, en su fin, aunque no en sus comienzos -la revolución rusa no empezó en 1917, ni aun en 1905; empezó con el nihilismo, se fué gestando lentamente y abortó con el bolcheviquismo y la desdichada Nueva Política Económica, idea deleznable, que bastaría para destruir la personalidad de quien la concibiera, si Lenin no tuviese tantos matices, si no fuese tan genuinamente eslavo-; la revolución rusa, repito, ha sido guiada por una idea política anterior e inferior a la revolución francesa, revolución que tuvo germen lentísimo y riquísimo, que tenía ya una tradición y que fué también, justo es decirlo, un ensayo prematuro, que necesariamente debía llevar al retroceso: el imperio, en el que otro hombre extraordinario, el hombre también que el momento exigía, recogió la herencia sangrienta.

Lenin fué el hombre de Rusia, el hombre del momento de Rusia. Que lo era, lo proclaman su triunfo, su encumbramiento, su influencia sobre las masas, su figura histórica, que será enriquecida mañana por un mayor conocimiento. En éste sentido, el librito de Gorki es curioso. Porque Gorki no trata del político, no es el Lenin que yace, como un rey egipcio o un pesado ídolo chino, en la plaza del Kremlin, el que le interesa. Es el Hombre, con mayúscula, que es decir con atributo sobrehumano, el que descubre y el que le apasiona.

El libro de Gorki no es excesivamente servil, aunque tampoco sea independiente. Se mantiene en un justo medio relativo que nos ha ce agradable y reflexionable su lectura.

La personalidad de Lenin ofrece ese relieve terrible de los que se sienten salvadores, de los hombres providenciales, que, dentro de la historia, juzgada subjetivamente, pueden designarse con ese nombre genérico de hombres del momento. En Lenin, el poder superior, el fin supremo que llamóse Iglesia en San Pablo e Ignacio de Loyola, que llamóse Estado en Maquiavelo, Disraëli y Cavour, se llamó intereses creados de la revolución. No es la realidad de esos intereses ni la justicia de esa causa, lo que vamos a discutir ahora, como no discutimos ahora los intereses ni la justicia de la Iglesia y del Estado. Lo que me interesa en este instante, en este breve pa ralelo de vidas, es el carácter específico humano de esa posición temperamental de Lenin.

Lenin es quizá, con Mahatma Ghandi, el último tipo mesiánico. Los dos pueden ser considerados asiáticos, porque Asia fué la cuna del mesianismo.

Pero, dentro del clasicismo religioso del tipo providencial y sacerdotal de Lenin, apreciáse en él ese relieve solitario que los grandes conductores de masas, las grandes indi vidualidades directoras, han tenido. Lenin, contemplado por los ojos atentos de un observa

dor imparcial, ofrece toda esa característica pura del hombre independiente, del hombre solitario, que se separa y se levanta sobre la multitud. Es decir, es, en sí mismo, la negación palpable de esa pobre premisa que reproduce Gorki y que de su libro copio yo.

Las fiestas del centenario de Ibsen han desempolvado pensamientos ibsenianos, han desvelado, en estudios y en sugerencias, todas las ideas, algunas veces confusas, que pueden encontrarse o agregarse al simbolismo, del que fué el dramaturgo noruego la máxima expresión.

Ibsen, oficializado, tolerado y comprendido, es algo que me apena. He necesitado, pues, convencerme de cuán superficial y desconocedora es esa reivindicación para que pudiera salvar, en sí misma, mi gusto por Ibsen, como representación de una protesta permanente y de un ideal individual.

Se ha llamado al teatro de Ibsen teatro de ideas. Fué el primer teatro de ideas que apareció en Europa. Y es curioso recordar que el primer estreno de Ibsen en Madrid se silbó, como se silbó el "Hernani", de Víctor Hugo, primera obra romántica. El teatro de Ibsen no es, sin embargo, un teatro de ideas. Preferiría mejor llamarle teatro de caracteres, construcción escénica de hombres independientes.

Apareció Ibsen en una época en que había muchos hombres independientes, porque había mu

chos hombres. En este momento de crisis de hom
bres, los hombres independientes podrían pare-
cer una fantasía si los pocos hombres que hoy
existen no fuesen precisamente hombres indepen
dientes.

El que pretendiera desenvolver el parale
lo sintético de posiciones humanas que concre-
tan las figuras de Lenin e Ibsen, debería colo
car en línea de batalla todos los personajes
ibsenianos y enfrentarlos con las figuras retó
ricas de la ideología bolcheviki, con ese con-
cepto unilateral del mundo y la especie humana
que hará de Lenin, a los ojos del porvenir, una
gran fuerza inerte, detenida, tenaz e indomable,
en un promontorio de la historia. Lo que en Ib-
sen se resolvía en fuerza interior, en dinamis-
mo individual, lo que en Ibsen era el hombre
desplazado de la masa, detalle cuidado y maravi
lloso, obra de uno a uno, en Lenin era bloque,
conjunto, pesada masa humana, materia inerte
animada por una sola fuerza: la de los raros
hombres independientes de cada época.

Juzgada objetivamente, la visión de la
humanidad que tenía Lenin es harto rudimenta-
ria e infantil. Mira al mundo con una mirada
saint-simoniana: un mundo espantosamente sim-
ple, un universo puesto a la altura mental
-bajísima- del mujik ruso.

"Es necesario presentar a la masa rusa
algo muy simple, muy accesible a su inteli-
gencia. Soviets y comunismo ¿queréis nada

más simple?" -exclama Lenin, en una conversación con Gorki.

Vemos allí el hombre del momento de Rusia. Todo su simplismo humanista, su concepción limitada, su visión de conjunto, incapaz de detenerse en el detalle individual, respondía al estado de la mente popular rusa. Es el hombre de Rusia.

Mas oigámoslo ahora:

"Venid con nosotros: somos nosotros los que hemos asumido la colosal tarea de poner al pueblo en pie, de decir al mundo toda la verdad sobre la vida; nosotros enseñamos al pueblo el camino derecho de la vida humana, el camino que lleva lejos de la esclavitud, de la miseria, de la humillación".

Es el pastor, el hombre mesiánico el que habla ahora. Es la posición firme, detenida en un linde histórico, la que adopta Lenin. He buscado con interés, a través de muchas obras leninianas, esa visión de porvenir que podemos encontrar incluso en Marx, que se encuentra con riqueza y abundancia en Bakunin, en Pi y Margall, que estaba ya latente y viva en algunas figuras señeras del viejo liberalismo, que palpitaba ya entre la amalgama de la revolución francesa. No la he podido encontrar. No hay la menor visión plenamente amplia, que aprecie los detalles y que conciba al mundo, no como un enorme bloque empujado hacia un fin misterioso,

sino como un conjunto armónico de moléculas, asociadas entre sí, desde lo infinitamente grande a lo infinitamente pequeño. Esta visión leniniana, visión superficial, sin afirmaciones y sin dinamismo individual, la época contemporánea, pesadamente organizada, también con un concepto unilateral de conjunto, la considera superior, evolución del concepto ibseniano, basado sobre la célula, que separaba al hombre del conjunto y lo enfocaba en su síntesis y en su riqueza particular.

Pero al que observe un poco, no se le escapará lo rudimentario de la una, lo audaz y optimista de la otra.

Para Lenin, la humanidad es aún el gran grupo humano -tribu, clan, horda, ejército, multitud- movido por una fuerza directora hacia cualquier meta: pasto, caza, hembra, guerra de conquista o motín social. Para Ibsen la humanidad será un conglomerado de individuos, en su visión de porvenir. Es la masa leniniana, con unos cuantos hombres independientes luchando con el criterio general, con el atavismo, con la rémora obscura, con el rudimento de humanidad que es aun hoy el hombre común, el hombre sumido y desaparecido dentro del conjunto de la colectividad, en su combatividad presente, en su planteación de problemas y de figuras.

Los intelectuales contemporáneos, los

seducidos por ese mesianismo, por esa brava y cómoda posición que les adjudicó Saint-Simón, que la revolución rusa les reafirma con la dictadura sobre el proletariado, estiman empirismo puro, último grito romántico, última manifestación del idealismo hegeliano, esa evolución que representan eternamente en la historia los hombres independientes, los hombres vueltos de espaldas a su época y con el pie y la mirada dirigidos hacia un porvenir.

"Los hombres independientes son una fantasía". En otros momentos, Lenin les considera un peligro. Los hombres independientes son los relieves del bloque, las rugosidades que impiden su rápido deslizamiento hacia el fin que les impone la personalidad mesiánica, el hombre providencial de cada momento histórico.

Ibsen ve al hombre frente a sí mismo. El hombre solo, el hombre enfrentado con cada problema, con cada país, con cada época. El doctor Stockman, Brand, Juan Gabriel Borkman, Rosmer Nora, Swanhild, de la "Comedia del amor", todos, todos los personajes ibsenianos son detalles del bloque, en momentos de su vida, resolviendo con más o menos visión de porvenir, con más o menos desesperada grandeza, los problemas que les plantea el conjunto.

Ibsen mismo es el más puro personaje ibseniano. Es el hombre separado de los demás hombres, recluso en el vasto dominio de sí mismo, figura retórica que amo y que expresa

una idea de enorme fuerza.

Parecerá pueril comparar estos dos hombres: Ibsen, animador de grandes figuras empíricas, de grandes abstracciones, y Lenin, que movió con sus dedos de prestidigitador, de encantador de serpientes, millones de hombres. Los que pueril lo consideren no habrán comprendido el contraste sintético que ofrecen.

Ibsen no hubiera podido ser Lenin. Es decir, su visión humana no le hubiera llevado nunca a la cabeza del conjunto. Estaba colocado contra el conjunto. Era la negación del mesianismo: sólo podía ser el hombre de su momento, como hombres de su momento fueron Cervantes, Servet, Miguel Angel, Nietzsche, Stirner, Beethoven, Reclus, Brandés. Bakunin reunía más condiciones para ser hombre del momento. Tenía aún el gusto de las multitudes, el gesto mesiánico. No tuvo el momento que alcanzó Lenin, aunque moral y temperamentalmente valía mucho más que él. Sabido es que el genio y el heroismo son el resultado fortuito de un acierto en la aplicación de las facultades y de una casualidada histórica. Napoleón, sin la revolución francesa, no hubiera pasado de oficial. Lenin, sin la revolución rusa, quizá viviría aún entre los pescadores de Capri. Sin embargo, el uno paseó por el mundo el águila francesa y tiene el Panteón, después de Santa Helena. Lenin yace en el Kremlin, contemplado por todo un pueblo. Sin embargo, el Panteón creóse pa-

ra Mirabeau, y, poco tiempo después, de él eran arrojados sus huesos. En esto, como en todo, lo fortuito interviene con harta frecuencia.

El triunfo de Ibsen es algo sorprendente. Contemplada ahora, su obra aparece confusa y enorme. Su construcción escénica no me gusta. Es pesada, nórdica. Las frases aparecen lentas y premiosas, sin esa vivacidad meridional en las réplicas que es el encanto del teatro de Benavente, el primer ibseniano de España. En algunas obras, es tan brumosa la idea, que tememos caer en una celada ingenua. "El pato silvestre", por ejemplo, en el que la razón del sacrificio de Eduvigis se me escapa. En "Espectros", el fatalismo hereditario adquiere un relieve si niestro. En "Hedda Gabler" la idea también aparece difusa, casi como un resultado de nuestro mental esfuerzo.

Por esto digo que prefiero considerar el teatro de Ibsen, no como un teatro de ideas, si no como una proyección de caracteres.

Será bajo este punto de vista y colocando la propia figura de Ibsen entre los personajes ibsenianos, como abordaré este estudio, como enfrentaré el ideal humano de Ibsen con la visión leniniana de la vida, visión de conjunto, visión arcaica y que, sin embargo, por uno de esos raros espejismos de la historia, aparece hoy como la visión contemporánea, opuesta a un

pasado del que Ibsen es un representante y
uno de los pocos supervivientes morales.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Ibsen y Lenin" (II)

La Revista Blanca, 2ª época, nº 119, 1 mayo
1928, págs. 707, 708, 709,
710, 711.

Cuenta Gorki que en Lenin ofrecíanse esos violentos contrastes de infantilidad y de fiera, de crueldad y de ternura que sorprenden y casi asustan en esos hombres extraordinarios.

Leyendo este libro he evocado otra gigantesca figura, también eslava, con la que Lenin tuvo enormes puntos de contacto: Pedro el Grande. Los dos sometieron su vida a un fin supremo, distante y paralelo: el terrible Pedro quería una Rusia grande, abierta de mar a mar, una Rusia en la que resucitara el Imperio de Alejandro, Rusia dominadora de Asia, tentáculo tendido sobre el Oriente y el Centro europeos. Lenin, inconscientemente nacionalista, paralela al interés de la revolución, practicaba la política del pan-eslavismo. Sentíase orgulloso de Rusia, de la tradición rusa, del milagro ruso.

¡Milagro! ¡Oh, contemplado fríamente el milagro no aparece muy palpable!. Con entusiasmo y a distancia, ¡cuántos se han embriagado con el humo de la revolución rusa! ¡Un pueblo

puesto en pie, sobre las armas, destruyendo el Imperio de los zares, asaltando el trono de Pedro el Grande, esa figura hermana de Lenín, y ¡mentira parecerá!, también de Machno!

Porque es necesario que nos detengamos un momento observando el esclavismo de estas tres figuras y el carácter, fatalmente anulador de la idea de libertad, de las revoluciones.

He leído y releído con reposo la Historia del movimiento machnovista, de Archinoff, contribución notable y nada sospechosa sobre la machnovstchina. He leído luego El Anticristo, de Merejkowski, documento riquísimo sobre Pedro el Grande y el alma rusa. Merejkowski tiene la virtud de no idealizar al mujik. El buen Tolstoy inauguró en la literatura rusa el culto al mujik. Fué necesaria la bilis y la visión gorkiana para que el pueblo ruso apareciera en su verdadero aspecto: embrutecido por el alcohol, espantosamente atrasado, brutal, con servilismo degradante en su alma de esclavo recién emancipado. Como fué necesaria la revolución de Ibsen en el teatro noruego, amanerado por el culto de Bjoernsjerne Bjornson hacia el campesino. Ibsen nos mostró la avaricia, el egoísmo, la cerrazón mental, el atraso de la masa, oponiéndole su fuerza solitaria, su temperamento combativo, que se refleja en aquel dinámico pensamiento:

"Confieso que lo que yo más amo es la lu

cha por la libertad; no me preocupo de la pose
sión... Y lo que llamo lucha por la libertad
es la incesante conquista de la idea de liber-
tad".

He leído ahora Lenín , de Gorki, y el
pequeño opúsculo que le sigue, también de Gor-
ki: El pagés rus .

En las tres obras aparecen en relieve
los tres hombres, pintados el primero y el úl-
timo por manos fraternales, que antes agigan-
tan las cualidades que abultan los defectos;
pintado Pedro por una gran imaginación deslum-
brada por su silueta histórica, que amaba y
odiaba en él las grandezas y las miserias del
alma rusa.

Los tres ajustaban su vida a esos absolu-
tos intereses supremos: Rusia, la revolución,
la pureza de la revolución. Los fines, tan dis
tantes, se hermanaban en el fondo y en la prác
tica. Pedro descuartzaba, atormentaba, mataba,
expropiaba, perseguía, abría escuelas a cañona-
zos e imponía con el "knut" la instrucción y
la europeización de la salvaje Rusia. Lenín,
en defensa de la revolución, abría abismos de
sangre, despojaba y fusilaba sin vacilaciones,
con la cruel serenidad del que apoya su con-
ciencia sobre el fin para el cual todos los me
dios son buenos. Y este mismo Machno, en aras
de la revolución detenida, de la revolución
desviada de sus cauces, levantó la bandera glo
riosa de la machnovstchina, que fusiló también,

también despojó, que también apoyó, sobre el fin supremo, la crueldad de los medios para llegar a él... Machno, obligando, revólver en mano, a seguir a los cobardes, reduciendo a los rebeldes, castigando a los traidores; Lenin, inflexible, con su redonda cabeza mongólica, firmando tranquilamente sentencias de muerte; Pedro, dirigiendo en persona los tormentos contra los raskolnikos, arrancando por sí mismo, con tenazas ardientes, las costillas de los sublevados; Pedro, león rabioso puesto sobre un trono y batiéndose desde él contra todo un pueblo, mentalmente aun más atrasado y más reaccionario y más fanático que su zar, rodeado de cortesanos pusilánimes y aterrados por su misma tremenda grandeza; Pedro, que intentó resucitar, sobre la bruma rusa, sobre el Volga helado, la sonrisa del cielo de Grecia, la gracia de sus diosas, su serena y riente visión de la vida, oponiendo a los iconos espantosos, ídolos de arte bárbaro, la pureza y la divinidad estética de la Afrodita de Praxíteles, Machno, Lenin y Pedro, repito, en sus épocas respectivas y con sus respectivos fines supremos, aparecen en un mismo plano de posiciones humanas.

Y, a poco que observemos, a poco que profundicemos sobre esa materia, brevemente desflorada, una premisa acudirá inmediatamente a nuestros labios: todo fin dirigido hacia el bien del conjunto y sometido al fatalismo his-

tórico de las multitudes necesita, fatalmente, de la crueldad de los medios, de la dirección de los hombres providenciales y del mesianismo, místico o revolucionario, de esos hombres.

Mito o realidad, Jesús, tipo específicamente mesiánico, movió masas humanas. Las movió en persona o en esencia. Quizá fue en esencia, aprovechada su vulgar tragedia de redentor por las manos hábiles de Pablo, verdadero fundador del cristianismo. Hoy Mahatma Ghandi, con el mismo procedimiento cristiano, ha dirigido todo el grandioso movimiento de no-cooperación en la India. Pero, también con el mismo procedimiento, un tanto desviado, el pobre alcalde de Cork murió de hambre sin emancipar a Irlanda. Y su tragedia no tiene el dramatismo escenográfico y evocador de la de Cristo. Y es que, al margen de los fines colectivos, al margen de los medios, al margen de los mismos momentos históricos, está la personalidad, la electricidad vital de los salvadores, de los mesías, de los hombres providenciales, de los hombres colocados a la cabeza de los conjuntos. Está el individuo, el "Logo" ibseniano.

Cuando el mundo responda a la visión ibseniana, las revoluciones desaparecerán. Las revoluciones adquieren siempre el carácter de vorágine. Son una tempestad, un mar encrespado, sobre el que sólo navega la nave que encuentra timonel sereno y firme. Salvar la nave

-fin social de la revolución- depende del timonel. Las masas son siempre amorfas. Ese monstruo de millones de cabezas llamado multitud, necesita una que piense por todas, unas manos que empuñen las riendas del freno que ella marca. El éxito y el fracaso de las revoluciones depende de los timoneles. Muchas naves y muchos timoneles dominan el mar, pero al dominarlo chocan entre sí y producen catástrofes post-revolucionarias. De ahí los horrores de la post-revolución francesa, que tuvo exceso de hombres del momento, de timoneles, siguiendo la metáfora. Sin un timonel, la nave, por grande, por bien construída -entendamos por amplia, por justa y generosa que sea la idea directora de la revolución-, naufragará fatalmente. Naufragó la Commune de París, y era un movimiento con posibilidades revolucionarias. Y es que a su cabeza no se colocó ningún hombre del momento. Había en ella muchos hombres inteligentes, muchos hombres que fueron luego o que hubieran sido hombres de su momento: no el hombre que el momento exigía. Si Bakunin hubiera tenido diez años menos y se hubiese encontrado en París, habría quizá sido entonces el hombre del momento.

Y el fuego, encendido en la entraña de Europa, habríase comunicado a todo el Occidente. Pero pensemos ahora, con frialdad, en las crueldades y en las concesiones revolucionarias que hubieran sido precisas para imponer un fin prematuro y en el retroceso que el avan

ce fortuito y fuera de tiempo habría impuesto a la Humanidad.

Las revoluciones dependen de un hombre; exigen un hombre, son, casi, un hombre. Por eso la revolución es, fatalmente, en sí misma, la negación de la idea de libertad. Una revolución es una fuerza ciega, sometida a una fuerza inteligente. No ha sido, ni será, ni puede ser nada más. Por eso yo creo que, a medida que evolucione el hombre, que se forme el hombre, que aparezca el hombre, las revoluciones desaparecerán. No es esto una perogrullada. Las revoluciones son saltos históricos, es cierto, pero sólo saltos históricos. Los hombres no surgen de una revolución. Surgen de una elaboración paulatina, lenta y dolorosa. Los hombres surgen de ellos mismos, al margen de las sociedades y de las luchas sociales.

Un mundo de hombres ibsenianos es una Humanidad compuesta de humanos, un mundo que avanza disuelto en moléculas, que va continuamente hacia un infinito, con conquistas paulatinas de libertad, de dicha, de conocimientos generales, un mundo de hombres independientes, de individuos desplazados del conjunto, dentro de sí mismos, puestos de cara al mañana, con una vida particular y un ideal particular y un esfuerzo particular y una visión particular; un mundo de células asociadas entre sí, no un bloque empujado hacia cualquier fin por la fuerza motriz del hombre de cualquier momento. Y un mundo así con



templará las revoluciones con el mismo horror con que hoy empiezan a mirarse las guerras.

E imaginemos en este mundo de hoy uno o más hombres de ese mundo ibseniano, de ese mundo de mañana. Frente al bloque multitudinario coloquemos a Ibsen y a sus numerosos hijos espirituales; coloquemos a esos hombres entre el furor desencadenado de una revolución, de unas masas, a las que sólo guía un ideal rudimentario, una aspiración ya dejada atrás por el hombre independiente. Estos seres serán fatalmente víctimas de la revolución. Los hombres independientes son un estorbo para la revolución, pensaba Lenin. Ibsen, con su fuerza solitaria y su desprecio hacia la multitud, debería pensar que las revoluciones son un estorbo para los hombres independientes, para los hombres que sentirán subirles el rubor al rostro al contemplar el gregarismo de las multitudes, que llorarán sobre el cuerpo de la libertad encadenada, de la libertad atada al carro de triunfo del hombre providencial.

¡Oh, los hombres independientes son detestables caudillos de multitudes, mediocres timoneles de la nave social! Los filósofos no sirven para dirigir masas. Pi y Margall, que era filósofo antes que político y que era honrado y sincero consigo mismo, antes que republicano fué un malísimo presidente de república. Quiso tentar una experiencia providencialista y puso una mancha roja sobre su clara vi

da con la represión del cantonalismo. Renunció a ello y resolvióse a ser hombre de sí mismo, asomado al balcón del mundo y estupefacto ante la abigarrada y tortuosa visión. Condorcet, La voisier, el buen Anarchasis Cloots y ahora nuestro pobre Kropotkin supieron también, por amarga experiencia, cuán triste papel les está reservado a los hombres independientes en las revoluciones. Son obstáculos molestos, sus escrúpulos morales son callos de los que el interés supremo, el terrible fin para el cual todos los medios son buenos, exige la pronta extirpación.

Las revoluciones son necesarias, dirán los revolucionarios, como dicen que son necesarias las guerras los militares. Sin la revolución, ¿cómo se transformaría el mundo?. Incluso se ha hecho de la revolución un "Logos" mesiánico. Decimos la revolución social; esperamos la revolución social como los judíos esperan aún a su Mesías.

Digamos: "las revoluciones son un mal necesario" y nos entenderemos mejor. Las revoluciones son un mal necesario porque son el único medio que tienen los pueblos para desahogar su furor, saciar su hambre, vengar los crímenes de que son víctimas. Son un mal necesario porque son el único medio de oponernos a las guerras, otro mal peor, como son males necesarios los tiranocidios, porque son la única manera de atacar a la tiranía en su personificación individual. Y aun, para mi gusto y para

la visión ibseniana, el tiranicidio es más simple y más digno de hombres independientes que la revolución. En el tiranicidio no se compromete la idea de libertad, no desaparece el hombre ahogado por la multitud. Es, por el contrario, la afirmación del hombre, un acto individualista. Harmodius es héroe de corte ibseniano y es superior humanamente a Lenín.

Ibsen también planteó en su obra múltiple ese aspecto tormentoso del fin supremo. Observemos el carácter monstruoso de su "Brand"-incendio-, que lo sacrifica todo al fin que se ha impuesto.

En "Brand" se plantea igualmente, individualizándolo, el gran tema del conjunto. Brand es quizá el único personaje ibseniano que se coloca al frente del conjunto. Lo somete todo al propósito a que ajusta su vida. Magnífico de tenacidad, lo quiere "todo o nada". Por su fin impuesto sacrifica la madre, la esposa, el hijo. Es la personificación sintética más absoluta del fin supremo, para el que sentimientos, amores, consideraciones humanas, todo, todo, debe someterse al fatalismo voluntario del destino fijado por la propia conciencia.

"Brand" es un hombre de multitudes al que siguen las multitudes, porque es un hombre del momento, con esa sutil electricidad vital que explica el milagro de la sugestión, de la influencia que tienen ciertos hombres sobre las

masas. Pone junto a los hombres la idea que le guía, la hace común con los hombres, los hombres le siguen; pero como la idea es falsa, la idea es mezquina, no arraiga en la entraña humana y le lleva a la muerte: al fracaso del hombre ante la masa. Esta sigue a Brand, el caudillo de un momento. Después, perdido el contacto, debilitada la fuerza, pasada la tensión, le abandona y le ve morir bajo la bala de Gerd.

En el pastor Rosmer, de "Rosmersholm", en el doctor Stockman, de "Un enemigo del pueblo", se plantean dos nuevos aspectos del asunto. Stockman es el hombre colocado contra el conjunto, el hombre oponiendo al interés colectivo del pueblo su conciencia y su dignidad. Es lógico que en la lucha sucumba; que, como Brand, también, aunque colocado en inversa posición, se vea abandonado, perseguido por todo el pueblo, para el cual sus escrúpulos morales, su independencia son un estorbo semejante al que representarían en una revolución. Sin embargo, el doctor Stockman no fracasa. Es quizá el más puro personaje ibseniano, el más sencillo y poderoso, el que, en medio de su desastre, se conserva tranquilo y lleno de fe: de fe en sí mismo. "El hombre sólo es el más fuerte", exclama en la soledad.

Rosmer es otro tipo específico de hombre independiente. Es otra figura de pura y absoluta independencia. Es el individualista más lo-

grado. No tan sólo no se coloca frente al conjunto, sino que rechaza su dirección. "Sé tú mismo", le dice al hombre. Llama a la conciencia de los hombres; una vez despiertos "Ellos obrarán después". El fin de Rosmer, arrojándose por el torrente, es algo que no pertenece al tipo sintético de esta figura. El fin de Rosmer es una consecuencia, no de su posición humana, sino de su conflicto. El fin de Rosmer, como Rosmer mismo, es algo que entra dentro de los terrenos de Ibsen íntimo, que intentaré abordar en un artículo o artículos sucesivos.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Ibsen y Lenin" (IV).

La Revista Blanca, 2ª época, nº 121, 1 junio
1928, págs. 771, 772, 773,
774, 775.

Con este artículo pienso dar fin al breve ensayo desenvuelto alrededor de las figuras de Lenin e Ibsen.

Y este último artículo estará casi por completo desplazado de las dos siluetas que me sugirieron el desarrollo ulterior del tema. En realidad, Ibsen y Lenin y sus respectivas posiciones humanas sólo pueden ser el pretexto o punto de partida para un análisis o arriesgo de especulaciones. Es decir, para que, arrancando de sus casos particulares, de sus figuras sintéticas, se llegue a una generalización y a un ideal transitorio de posición humana.

Digo transitorio porque todos los ideales lo son y aun con mayor motivo las posiciones. Cada época tiene un gesto, un movimiento, una posición genuina. Y en todas las épocas se ha dado también el bello, fecundo y sangriento milagro de las posiciones extemporáneas. Cada época ha tenido sus desplazados, los hombres independientes, flores adelantadas a la primavera del mundo, que asumieron posiciones -ideales, actos, vidas- futuras.

Estas plantas exóticas han estado, están y estarán quizá destinadas a vida breve y dolorosa. Mueren fatalmente por falta de ambiente. Según el promontorio donde se sitúen, les mata la escarcha o la inclemencia del invierno humano en que surgieron por extraños fenómenos de la especie. Unas veces les mata la incomprensión, la hostilidad, el vacío enorme y doloroso que se hace alrededor de sus grandes personalidades, demasiado grandes para comprimirse dentro de los moldes de ninguna moral, de ninguna conveniencia, de ningún dogma. La mediocridad les opone frialdades viscosas de reptil; las almas medias se cierran a su paso, y ellos cruzan la vida, hoscos y solitarios, acompañados por el terror y la admiración rencorosa de todo un siglo. Sus ternuras internas no encuentran donde desbordarse; sus dramas de inadaptados, de desplazados, de adelantados, legan a la humanidad el tesoro vital y artístico de su esfuerzo y de sus ilusiones. Y es así como la historia de la humanidad, la epopeya de la humanidad cuenta con un Miguel Angel, con un Cervantes, con un Beethoven, solitarios por esencia y excelencia, dolorosos por antonomasia.

Otras veces, la posición asumida choca tan violentamente con todos los dogmas establecidos, con todos los intereses creados, que el camino desierto de amores y de comprensiones, la ruta que queda vacía a su paso, no basta. La soledad, la hostilidad, los obstáculos opues

tos por el hombre medio al hombre-cumbre, no bastan, son poco castigo para aquel que ose adelantarse a una época. Hay ya posesiones dañadas: el hombre independiente no se limita a vivir fuera del mundo, adelantado al mundo: quiere impulsar al mundo hacia el promontorio suyo. Y entonces los intereses y los dogmas se levantan contra él: el mundo tiende hacia sus orígenes, establécese el dualismo de fuerzas y la humanidad ve enriquecido su acerbo enorme con nuevas figuras. Y es así como cuenta con los Sócrates, los Cristo, los Bruno, los Servet, a los que el tormento y la muerte hizo asumir posiciones definitivas.

Dentro de lo transitorio de toda posición, dentro de lo transitorio de cada ideal, podemos, no obstante, encontrar algo de fijo e inmutable: el sello eterno y genuino del hombre sobre humano, del hombre colocado, por un gran accidente de sí mismo o por una feliz reunión de energías morales y físicas, sobre el conjunto humano. Al decir sobre el conjunto no indico una desigualdad natural, de la que podría arrancar una base de desigualdades políticas y económicas. Digo sobre el conjunto, porque sobre el conjunto está colocada toda aspiración y toda concepción particular que se adelante a las aspiraciones y a las concepciones generales. No es una desigualdad: es una diferencia, que hasta ahora ha significado la muerte airada del hombre que recibió en la cuna el beso de luz de la predestinación.

se forma de salud física y moral, de riqueza natural, de savia, de juventud, de fuerza y de ilusión. La voluntad de ser, serena y riante en los comienzos de la vida, se afirma, se endurece, se convierte en trágica e invencible fuerza interior a través de las vicisitudes de la existencia. Si a un hombre nacido predestinado, nacido con la voluntad de ser, le dais además un gran amor, un gran ideal, una gran ilusión o una gran desventura, tendréis fijada, en los lindes de la historia, la figura gigantesca de un dios.

Cada época ha tenido, con su posición, su moda ideal y moral. A cada posición ha correspondido ropaje adecuado.

Nosotros estamos viviendo un período transitorio entre dos posiciones transitorias. El romanticismo, extendido a todos los órdenes de la vida, dió ropaje moral a la posición de toda una época. Y nosotros nos hallamos aún vestidos con viejos trajes, ya agujereados, del período romántico, generoso y amplio, hacia el que debemos sentir infinita simpatía e infinito agradecimiento. Pero el período romántico, con sus características, tuvo sus vicios y sus virtudes transitorias. Creó un concepto unilateral del mundo, sometido por completo al fantasma del interés supremo. Ofreció pocos matices. Como sus personajes literarios, los hombres y las ideas tenían cierta monotonía de línea. Hubo las excepciones dichosas de toda época.

ca, las indispensables y salvadoras posiciones extemporáneas.

Mas Ibsen fué, en las postrimerías del período romántico, una revolución de teorías y de prácticas. El naturalismo, hijuelo también del árbol romántico, fué una llamada a la realidad, un puente tendido entre el idealismo romántico y el idealismo ibseniano. De uno a otro idealismo hay una diferencia enorme. El período romántico es el período de las multitudes. Actuaba de actor en el teatro humano la abstracción multitud. El simbolismo, inaugurado y culminado en Ibsen, arrojó sobre la escena un personaje nuevo, sugestivo y raro: el Hombre.

Consideremos tenazmente a Ibsen hombre adelantado. El personaje por él aportado a la comedia del mundo tuvo aparición prematura. No es aun ni el hombre de nuestro tiempo. Nosotros estamos en el entreacto de una gran obra. Hemos hecho retirar al muñeco de Ibsen y ha caído el telón sobre una magnífica apoteosis popular, sobre un discurso vibrante, coreado por el pueblo -un pueblo, muchos pueblos.

En este entreacto debemos elaborar algo con que entretener el tiempo, preparar el ánimo y las existencias para que la transición no sea demasiado brusca. Debemos buscar el personaje intermedio, el del momento, el puente salvador entre el conjunto y el individuo. Es esta nuestra tarea, la misión a que todas las

fuerzas y los imperativos vitales nos empujan.

¿Y dónde encontraremos a nuestro persona
je?. ¿De qué elementos constituiremos su mate-
ria moral, cómo precisaremos su posición inme-
diata y su fin supremo?.

Para este público que espera con ansie-
dad el final prometido en el discurso anterior,
coreado por la multitud: -ha sido un discurso
abundoso, de frase rica y ademanes dantonianos:
las grandes frases se han manejado con fortuna;
el público espera anhelante la revolución sal-
vadora, el idilio final y la Jauja de la socie-
dad futura- para este público, repito, que re-
cibiría indignado y estupefacto el tercer acto
del gran drama, que ha silbado con estruendo la
aparición prematura del Hombre -el doctor Stock
man, escrupuloso y sencillo, o bien Borckman,
preocupado por temas que al conjunto no intere-
san ni divierten tanto como el gesto y el ideal
hecho del orador del segundo acto- el personaje
transitorio ha de ser especial e ingenioso.

Ha de saber recoger todas las inquietudes
del momento, todos los afanes de absoluto de la
masa, elaborando con ellos una máquina habilito
da: el ideal a voluntad, el ideal que se ensan-
cha, se amplía y se limita a medida de las aspi
raciones y los horizontes del individuo.

Basta de metáfora: el tipo transitorio di
rector del momento, el que quiera asumir la re-
presentación histórica del instante humano, el

hombre, no de Rusia, ni de Francia, ni de sí mismo, el hombre de hoy, es decir, el hombre que recoja y guíe las aspiraciones y las voluntades de hoy, hombre transitorio, intermedio entre el final del acto romántico: grandes movimientos de las multitudes, siglo XIX convulsionado por motines populares, por conatos de revoluciones fracasadas, y el principio del acto ibseniano, con la aparición del Hombre planteando y resolviendo problemas individualmente, ante o contra el conjunto, el hombre de hoy, repito, ha de ser un hombre de multitudes que dirija las multitudes, no hacia una meta por él impuesta, sino hacia la conquista de sí mismas, hacia la conquista de su conciencia, de su dignidad, de su propio destino, que les muestre el ideal y les deje la libertad de adaptarlo a sus aspiraciones, a sus necesidades sucesivas.

Porque en este extraño período que estamos viviendo, el dominio sobre las masas se complica y se hace raro. El ejemplo de un Mussolini vale; apenas vale el de Lenin, a pesar de que contó con verdaderas masas, no con un pueblo aterrorizado. Pero los mujiks expoliados, sacrificados al interés supremo, sabían ya levantar hacia él la cabeza y decirle: "Padrecito, ¿cómo quieres que trabajemos la tierra si después venís vosotros y nos lo robáis todo y a cambio no nos dais nada, nos enseñáis tan sólo las bayonetas y nos fusiláis nuestros hijos? Padrecito, nos has dado la tierra para que la

trabajáramos y vosotros pudiérais comer su fruto". Las masas son aun masas, multitudes ciegas, conjuntos. Mas no son ya el monstruo dócil que encumbra y devora inconscientemente. Se dejan engañar como siempre, dirigir como siempre, pero no se las seduce con fáciles milagros y de ellas surgen con frecuencia feliz los Luzbeles rebelados, los ángeles inquietos, sin ideal, sin personalidad, mas con energía de protesta, con instinto de rebelión y de independencia.

El personaje transitorio puede preparar los ánimos y las existencias. El personaje puede tener encarnación de hombre y encarnación de idea. Puede ser el ideal infinito, largo rollo que van desarrollando las generaciones, leyendo y amando de él aquello que necesitan y comprenden, que encuentra el eco de sus almas y puede ser posible en sus vidas.

De este modo puede habituarse al mundo, podemos habituarnos nosotros a una nueva fórmula ideológica: podrán y podremos emanciparnos del gran pecado y el gran error de todas las épocas: el ideal hecho. Los ideales, todos los ideales, han ido muriendo por su afán irrazonable de aprisionar el tiempo, de cerrar el porvenir, de darlo todo hecho al género humano. Las multitudes, mal acostumbradas, con mentalidad primitiva de bloque, poseen aún el prejuicio de las ideas hechas. Quieren las ideas hechas, condenadas en la frase feliz y ya famosa

de porvenires hipotecados. La primera tarea transitoria, la misión principal del tipo medio, deberá consistir en esa reeducación humana, en esa consagración y divulgación del ideal infinito, con infinitos matices e infinitas manifestaciones e infinitas libertades e infinitas tolerancias.

A los hombres mesiánicos, hombres puestos a la cabeza de los conjuntos, no pueden substituir inmediatamente los hombres de sí mismos, dando al hombre un valor y una trascendencia histórica. Hoy el hombre de sí mismo ha de ser una existencia estéril, desplazada del tiempo, sin obra realizada y realizable. Ha de ser una planta exótica y lujosa, gala delicada de invernadero.

Quedan aún enormes tareas por realizar, para las cuales es indispensable el factor muchedumbre, la fuerza desencadenada, el ventaval de un momento, que todo lo arrasa y lo purifica. Pero hemos visto ya cuán fatales y cuán lógicamente terminados por los tiempos son los hombres del fin supremo; de que modo cierran el paso en las revoluciones y de que modo también la humanidad los elimina, como elimina a los hombres independientes, el otro extremo, posición extemporánea y sentenciada a muerte en todas las épocas y bajo todos los regimenes.

El fin supremo lo ha justificado todo;

lo ha sometido todo. Y a la vez el fin supremo lo ha atraído todo: los hombres de la voluntad de ser han amado también al fin supremo. Sólo que en ellos el fin supremo no ha revestido caracteres de dogmas: ha sido una meta desesperada, asiento de una obra, un ideal o una verdad. A él no han sacrificado más vida que la suya. El fin supremo en ellos ha sido su propio fin.

Podemos, pues, tener un fin supremo. Una meta hacia donde encaminar nuestros pasos con toda nuestra voluntad de ser, sin importarnos los peligros, los obstáculos, los dolores que nos esperan a lo largo de la ruta. Debemos ser, a la vez que los aprovechadores de la energía aun latente de las multitudes, aun no substituída por la energía individual y múltiple del "logos" ibseniano, los aprovechadores de la fuerza de atracción del fin supremo.

Debemos sintetizar en tres abstracciones nuestra vitalidad moral: Un ideal infinito, un fin supremo y una voluntad de ser. Algunos raros hombres lo han poseído todo y además el agudo instinto, la pulsación certera, el diablo en el cuerpo que tenía Bakunín. Bakunín quizá fué el hombre intermedio ideal, la encarnación más feliz del puente, el equilibrio entre el hombre mesiánico y el hombre solitario, con más de mesiánico que de solitario: es decir: lógicamente, con más elementos ancestrales que fuerzas de ascensión. Lo tuvo todo: electricidad, dominio, sugestión; fuerza inte-

rior y fin supremo no manchado por el interés creado de ninguna revolución.

En este breve escarceo, ensayo de crítica creadora de figuras, no comprometo yo, sin embargo, mi posición. Hay una, la más digna, la más libre y la más peligrosa, que seduce permanentemente mi interés, que será siempre para mí la encarnación de la inquietud y de la personalidad, que representará la posición ideal. Ideal de los voluntariosos, de los que se sienten con fuerzas y energías y entusiasmo para luchar. Los abúlicos la dejarán a un lado, se uncirán a cualquier carro, serán mulas de reata de cualquier idealidad general.

Es esta posición, como todos comprenderán, la del hombre independiente, la del hombre con ideal y revolución particular, la del hombre que impulsa todas las revoluciones y que muere en todas las revoluciones: la del hombre que lleva, ondeante y ensangrentada la bandera de la humanidad. El que va a la cabeza de todos los conjuntos, de todos los ideales, de todos los esfuerzos, no dirigiéndolos, sino iniciándolos, sino consagrándolos con su sangre, sino cayendo arrollado por la avalancha colectiva, por el conjunto que le sigue y le derriba, el que resucita, como Fénix eterno, de todas sus cenizas, y en cada época, en cada hombre con personalidad y con voluntad se vuelve a encarnar. El que en todas las épocas, en todos los ideales, en todas las revo-

luciones, ha representado siempre lo mismo: la evolución y ascensión de la humanidad, la personificación inteligente de todas las fuerzas naturales: el Hombre, "la Naturaleza formando conciencia de sí misma", en una palabra.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Centenarios. Goya, Taine, Fray Luis de León".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 122, 15 junio 1928, págs. 1, 2, 3, 4.

Son estos años pródigos en conmemoraciones. Hace ya cien años que nacieron y murieron muchos grandes hombres. Todo lo que fué primero el Renacimiento, todo lo que formó luego el romanticismo, aparece ahora a distancia y engrandecido.

Pero, como todas las exaltaciones de cualquier sentimiento, una vez en vena y en corriente nada nos detiene. Se celebran los centenarios dividiéndolos ya en clases: primera, segunda y tercera, como en los trenes.

Son los de primera los grandes centenarios que toda la Humanidad celebra, sin distinción de fronteras ni de ideas. Son los de segunda los centenarios nacionales, encerrados dentro de unos límites geográficos. Y los de tercera son los que sólo conmemoran los sectores literarios de los países a que pertenecen los conmemorados.

Francia, país con vida literaria, tiene cada día un centenario sobre el tapete. Celebra los centenarios de primera, de segunda y de tercera clase con las naturales gradaciones de

espacio y de ditirambo a que las figuras artísticas e ideales de los recordados son acreedoras. No quiere esto decir que la gloria póstuma esté salvada de las injusticias y las veleidades de toda gloria. Pero, desde luego, ofrece algunas garantías de serenidad, de no apasionamiento, de que la gloria combatida o comprada de los contemporáneos está exenta.

De todos los centenarios celebrados o por celebrar, tres merecen mención especial.

El centenario de Ibsen, centenario humano, con sus sugerencias, me ha hecho pasar por alto, contra mi deseo, el centenario de Goya, centenario nacional con repercusiones francesas, y el de Taine, centenario francés con eco internacional. Y ahora intentaré recoger un poco del espíritu de estos dos ya pasados centenarios, adelantándome, además, a la conmemoración de un nuevo centenario que se anuncia, este, aunque sólo nacional, madurado por el tiempo y las perspectivas históricas que ofrecen el conmemorado y su época. Se trata, como mis lectores comprenderán, de Fray Luis de León.

El centenario de Goya ha sido un desfile gozoso y gustoso de investigaciones pasionales, de análisis psicológico y malicia erótica.

El de Taine ha resucitado su concepto constructor de la crítica, su obra honrada y personal de historiador y de estilista, de la que el tiempo, pasando, ha mostrado algunas limitaciones de juicio y el oro puro de sus ideas estéticas.

El de Fray Luis de León amenaza ser un centenario de exaltación religiosa. Los reaccionarios tomarán con gusto a esta figura, acaparándola como suya, haciendo caso omiso de sus inquietudes, del ejemplo de independencia y de rebeldía espiritual que ofreció en una época de sujeción, en que la filosofía no salvaba los moldes reducidos de la escolástica.

Pero, antes de que ese acaparamiento se perpetre, justo será que la figura de Fray Luis de León sea presentada en su verdadero aspecto: no como un místico, sino como un crítico inteligente, un pensador profundo, un hombre de tenacidad y de voluntad, un cerebro amplio y sereno, en el que la religión era posición estética, flanqueada de ideas personales de un panteísmo general que nada tiene que ver con el espíritu estrecho de la iglesia católica.

El estudio de la obra de Goya exige, más que exégetas o técnicos pictóricos, psiquiatras y hombres de imaginación y de temperamento; hombres sin mojigatería, amablemente inclinados a la indulgencia y a la simpatía, que gusten de todos los regalos y las morbideces de la carne.

Juan de la Encina, con donosura, contaba la complacencia con que los graves arqueólogos, los sesudos señores de la Academia y los sabios historiadores, hanse abismado sobre las desnu-

deces de la duquesa Cayetana, la gaya maja, la real hembra que fué musa y dulce tormento de Goya.

Lo mejor, más jugoso, más luminoso, más evocador y más personal de la obra artística de Goya, es cuanto fué producido durante el período de esa pasión tormentosa, durante ese idilio pagano entre un fauno y una ninfa, perdidos entre las frondas de Aranjuez.

Pero, aparte su obra artística y su epopeya pasional, de hombre enamorado de la mujer, de fuerte instinto e imaginación poderosa, hay luego el relieve moral de su persona, su independencia, su fuerza de hombre dinámico, de hombre de personalidad desbordante y creadora, como su paleta y su vitalidad, que dió existencia a 20 hijos.

El nombre de Goya llena, con sus hosquedades, sus apuntes y sus rasgos sangrientos, todo un período de la historia de España. A través de la paleta de Goya puede seguirse el curso de los acontecimientos. Su galería de retratos de la familia real muestra con más elocuencia que una cronología y con más implacabilidad que un examen médico, la imbecilidad de Carlos, la lujuria de María Luisa, la perversión de Fernando, la miseria orgánica de toda la lamentable familia expulsada del trono por la invasión francesa.

La vena satírica y el humor terrible de Goya desencadenóse como una tempestad en los

Caprichos , en esa colección de apuntes en que lo monstruoso adquiere carta de naturaleza artística. Los Caprichos, como los retratos, como las Majas, son momentos de Goya y son momentos de España. Son explosiones de su personalidad ahogada y amargada, rugiendo en la impotencia bajo su situación de dominado, temblando de pasión y angustia en la melancolía y la añoranza de sus años triunfantes y bravos, de sus horas de embriaguez amorosa, de su idilio faunescos con la señora duquesa, de sabrosas carnes y libre vida y desenvuelto ingenio.

Comprendo que en este artículo rápido, sin otro alcance y trascendencia que no dejar pasar en silencio estos tres centenarios mayores, no podré decir nada nuevo sobre algo tan estudiado, amado y manido como Goya y su obra. Pero, otro día, con más humor y más tiempo, quizá me detenga yo, con la misma complacencia que sabios varones emplean en el examen e identificación de la Maja desnuda, en el examen e identificación moral de Goya, otro de los hombres con relieve y vitalidad propia, que llenan con su existencia y con su nombre, una época y un aspecto de la historia.

De la obra general de Taine, obra homogénea y de ininterrumpida línea, han sido, sin embargo, solamente salvados dos libros: La historia de la literatura inglesa y la Filosofía del arte . Los orígenes de la Francia

contemporánea , obra de historia y de crítica, no sobrevive en absoluto al creador, lo que de muestra que Taine fué, ante todo, artista, o mejor, esteta, en la noble y amplia de las acepciones.

Taine formó parte de aquella pléyade gloriosa del pensamiento francés. Pertenecía a aquel momento artístico-revolucionario de Francia que tenía representación de izquierda en todos los ramos del saber humano: en la ciencia, Berthelot; en la filosofía, Renan; en la alta crítica, Sainte-Beuve y Taine; en la lírica, Víctor Hugo; en la literatura, Flaubert y los Goncourt.

En un breve pero jugoso artículo de Andre nio sobre Taine, publicado en El Pueblo , de Valencia, he leído la afirmación de que Taine era superior a Sainte-Beuve. Superior literaria y moralmente. Taine abarcó grandes temas generales, defendió tesis artísticas y morales de las que aun resta la actualidad y la trascendencia. Su "Del ideal en el arte" y la elaboración de una filosofía estética, empapada de renanismo y de visión clásica, impregnada de Spinoza y alimentada en las fuentes del empirismo puro, representado entonces por los filósofos ingleses, nos lo presentan como un pensador de primera fuerza. Stuart Mill, el filósofo de la hora, no absorbió totalmente la joven inteligencia de Taine, que conservaba, a través de todas sus influencias filosóficas e ideas preconcebi-

das, total independencia y serenidad de juicio.

Superior moralmente a Sainte-Beuve también lo fué. Lo que en Sainte-Beuve era mordacidad, espíritu crítico sin amplio objetivo general, en Taine era cierta tolerancia, cierta indulgencia, sólo refrenada por su culto sencillo y sincero a la verdad. Sainte-Beuve, con un mismo concepto constructor de la crítica, gustaba en desgarrar. Produjo heridas dolorosas y su bilis preparóse una terrible venganza póstuma que no dice mucho a favor de su generosidad. Taine, por el contrario, era más creador que destructor. Produjo obras de crítica general, en las que la crítica se convierte siempre en construcción de ideas; ideas que pueden transformarse, envejecer, pero que en Taine adquirieron cierto valor de eternidad porque las cimentó sobre una concepción estética del mundo y el ideal de la belleza ha sido, es y será el ideal supremo.

Taine, como Sainte-Beuve y como Brandés, elevóse de la categoría menor de la crítica a la alta cumbre de la creación moral. Murió dejando una obra compacta, una herencia estética, una filosofía del arte y una vida clara y sometida toda ella exclusivamente al "culto a la verdad". Sobre su tumba un pensamiento concretó a esta existencia ofrendada a esa deidad relativa. Lo dejó él mismo escrito: "Amó exclusivamente a la verdad".

Su amor a la verdad le obstruyó el porvenir en los comienzos de su vida, haciéndole perder una carrera; le llevó luego a la investigación religiosa y le valió la excomunión, por ateo, que le lanzó el obispo de Orleans.

Finalmente, su amor a la verdad, hizo de él un crítico sereno, implacable, aunque sensible, un filósofo, un pensador, un artista, un constructor de ideas y un historiador del arte y la vida social. Un pensamiento rico y completo, avalorado por una vida recta que "amó exclusivamente a la verdad".

Fray Luis de León, filósofo, poeta y escritor religioso que explicaba filosofía, allá por los años de 1570, en la Universidad de Salamanca y escribía rimas para solaz de Portocarrero, arzobispo de Calahorra, demostrando en estos menesteres, sin mayor importancia, que era capaz de concebir cuerpos de doctrina filosófica y de encontrar imágenes afortunadas, Fray Luis de León, repito, compareció un día delante del Santo Tribunal de la Inquisición, después de muchos meses de cárcel. Estaba acusado del delito de indisciplina religiosa y de haber expuesto algunas ideas heréticas, amén de no hablar con el merecido respeto de la "Vulgata". Su delito de indisciplina provenía de una traducción en lengua vulgar, hecha en impecable forma y con ardiente ritmo, del "Cantar de los Cantares".

Nuestro fraile, pensador y poeta, acompañaba la traducción de unas notas tendientes a demostrar que el "Cantar de los Cantares" no era un diálogo amoroso entre Jesucristo y la iglesia, sino un canto de amor de Salomón, dedicado a la más joven y amada de sus esposas.

Otra característica hace particularmente grata y sugestiva esta traducción, que dió muchos sinsabores al fraile inquieto y mundano. Fué hecha, a conciencia de que no tenía nada de religiosa, a ruegos de una monja, famosa por su discreción y su hermosura y que respondía al nombre de Isabel Osorio.

Fray Luis de León, como todo hombre de talento, como todo hombre de voluntad, de pasión y de vitalidad creadora, tenía muchos enemigos, no pocos envidiosos y otros tantos desechados. Representaba, dentro de la filosofía española, explicada entonces por los esculapios y los agustinos, la izquierda platoniana, emancipada del espíritu estrecho de Tomás de Aquino y abierta a todas las influencias filosóficas de los estoicos y de las escuelas socráticas.

Fray Luis de León pertenecía ampliamente al Renacimiento. Era de espíritu inquieto y libre, de vida independiente, sobre la que en los hábitos flotaban ligeros, sin encadenar nada. Tenía imaginación rica, sensible a la belleza y al goce de la vida. Era agustino y tenía toda la concepción místico-pagana de la idea de Dios que había en San Agustín y en Santa Teresa, sus

maestros bien amados. Discreto, de decir florido y voz agradable, y conversación amena, su cátedra era la más concurrida y la más odiada por el resto del claustro. Conspiraciones y luchas semejantes a las que entablaron Abelardo de Beranger y Tomás de Aquino dividieron a la Universidad de Salamanca en dos bandos, uno a favor de Fray Luis de León y otro a favor de Fray Diego de Zúñiga, que fué el que le delató ante la Inquisición y creyó haber matado espiritualmente al filósofo.

Pero, al cabo de sus años de cárcel en los calabozos del Santo Oficio y finalmente absuelto, Fray Luis volvió a Salamanca y abrió su cátedra, empezando su lección con el famoso: "Decíamos ayer...", que más tarde se apropió Castelar, haciendo una frase célebre.

Con este "Decíamos ayer..." se retrata la figura moral de Fray Luis de León. "Decíamos ayer..." quiere decir que hoy decimos lo que dijimos ayer, que seis años de encarcelamiento y la amenaza de la tortura y la muerte sobre su cabeza no hacían cambiar de juicio y de palabra a Fray Luis. "Decíamos ayer..." quiere decir que Fray Luis era un hombre de voluntad, de tenacidad, de temple, de energía, de serenidad y de valor, sobre el que las disciplinas de la iglesia y las limitaciones del dogma, nada podían doblegar ni esclavizar.

Este temple me lo haría particularmente simpático, si ya no me lo fuera por su ampli-

tud de espíritu, porque en él, como en Luis Vives, pueden encontrarse embriones de las ideas filosóficas y las concepciones sociales que hoy debate el pensamiento humano; si ya no me lo fuera por su vena poética, que vestía de imágenes ardientes las ideas religiosas, que supo traducir, con todo su ritmo y su sensualidad desbordante, el canto de Salomón ofrendado a la belleza juvenil y madurada por el sol de Judea de la Sulamita.

España se apresta a celebrar el cuarto centenario del fraile mundano, poeta y filósofo, que explicando filosofía en Salamanca decía cosas bellas y atrevidas, que escribiendo rimas para distraer a Portocarrero, hizo modelos de lírica castellana, que, por complacer el gusto singular de una monja inteligente y hermosa, tradujo el más apasionado y erótico de los cánticos bíblicos, que entonces sólo podían leer "personas mayores de 30 años" y que, por lo visto, la dulce sor quería saborear en lengua sonora y fácil.

A esta celebración adelanto modestamente las breves líneas leídas, que son sólo una impresión personal sobre Fray Luis de León, su actitud, su vida, su carácter y su obra.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Cervantes, o el constructor de sueños".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 125, 1 agosto 1928, págs. 104, 105, 106.

La lectura, aun en pruebas de imprenta, de El Ingenioso Hidalgo Miguel Cervantes, de Han Ryner, que dentro de pocos días aparecerá en español, me sugiere este artículo.

La figura de Cervantes es otra de esas grandes siluetas agregadas a la vida espiritual de la Humanidad por medio de las exégesis que sus dinámicas existencias han suscitado.

En este momento, en que parece sufrirse una corriente literaria dirigida a la exaltación de grandes figuras humanas, en que las Vidas se multiplican -han aparecido en francés una serie de Vidas: de Disraëli, de Schubert, de Mirabeau, de Maupassant, de La Fontaine, de Voltaire, de Wagner, de Goethe, etc., etc.-, la de Cervantes debe adquirir toda la importancia poética, histórica y filosófica que su obra de artista le confiere.

Fué Romain Rolland el que inauguró, con su Juan Cristóbal, aun no terminado, la exégesis novelesca; es decir, la resurrección artística de las grandes existencias.

Estas exégesis agregan a la vida moral,

de esencia eterna, el recuerdo exaltado de cuantos hombres representaron a la Humanidad en el curso de la Historia. Es una hermosa y posible suerte de inmortalidad. Los grandes hombres ya no mueren. Pueden morir como seres de carne y hueso; pero, en lo que su vitalidad tiene de más noble, de más excelso, no deben ya morir. Mueren como materia mortal; vuelven al polvo del que salieron. Mas el mito de las almas es ya una realidad. Ha muerto la existencia carnal; resta, inmortal, el alma puesta en las obras que crearon. Mañana otros hombres sentirán el latido de esta alma a través de la creación artística: el rasgo de una figura, la crispación de un rostro, la armonía de una sonata, una gran frase genial, un hermoso gesto, la mostrará, desnuda y palpitante, flotando, inmarcesible, sobre la obra que no muere, porque un nuevo dios la creó.

Y aquélla reencarnará en otra existencia artística, en otra figura y otra vida situada en los Campos Elíseos, en la tierra intermedia entre la realidad y el ideal. Los diccionarios dan ya categoría de existencias a los seres que vivieron en la literatura. Don Quijote es ya un ser; Don Juan es un ser; lo son Margarita y Fausto y Hamlet y Mr. Bergeret. Juan Cristóbal entra en los Campos Elíseos de la mano de Romain Rolland. En ellos ha entrado también Cervantes de la diestra de Han Ryner. Nuevo milagro de la mente humana: los seres vivientes y mortales se confunden ya con los inmortales,

con aquellos que no vivieron y, por tanto, no pudieron morir; con aquellos que nacieron en el mundo superior del arte y no debieron sufrir nunca la banal tragedia de la realidad.

Pero la vida de Cervantes fué toda la vida de un hombre. Una bien pobre vida, atormentada, consumida, con fatales desfallecimientos, con un hondo y conmovedor drama de desplazamiento e incomprensión.

Antes que esta hermosa novela de la vida de Cervantes que Han Ryner ha escrito, enriqueciéndola con el aporte espléndido de su vena poética y de su profundidad ideal, Navarro Ledesma, con el mismo título, describió la vida de Cervantes. La obra reciente y admirable del escritor francés no ha de hacernos olvidar la del escritor español. Navarro Ledesma tiene sobre Han Ryner derecho de prioridad y además enfoca la figura en todo su conjunto, de nacimiento a muerte. Es más fiel a la verdad histórica: el Cervantes de Navarro Ledesma es el Cervantes real. Un hombre inteligente y desgraciado, de grandes pensamientos, de vida dolorosa, con una profunda y fatal tragedia de águila sin garras, de condor sin alas, de genio sin época, de planta sin tierra adecuada para arraigar. El Cervantes de Han Ryner es el Cervantes ideal: figura abstracta a la que cada época ha ido agregando pensamientos, al que cada siglo ha dado nuevo simbolismo y nueva posi

ción. El Cervantes de Navarro Ledesma es un gran hombre infortunado. El de Han Ryner es un superhombre.

Navarro Ledesma descubrió en Cervantes, hombre, pensamientos completamente anarquistas. Quien haya leído el discurso de don Quijote a los pastores, lo sabrá muy pronto encontrar. Pero quien lea, en El Ingenioso Hidalgo Miguel Cervantes, de Han Ryner, el discurso de Cervantes a los gitanos, verá que Han Ryner le ha hecho ser un revolucionario en todos los órdenes de la moral. Es decir: Navarro Ledesma, que no era un literato muy avanzado, pero sí un crítico imparcial, encontró los atisbos demoledores de Cervantes. Han Ryner, exégeta novelístico, ha puesto ya en Cervantes toda la evolución ideal de cuatro siglos.

Los historiadores, los atentos sólo al valor cronológico de las obras, a la exactitud minuciosa de la documentación, encontrarán quizá arbitraria la interpretación ryneriana de Cervantes. Pero estos serán los que no comprendan la nueva personalidad que la novela exegética crea. El Cervantes de Han Ryner es como el Beethoven de Romain Rolland. Cuando el genio ha obrado el milagro de la inmortalidad de que antes hablaba, aquel genio ya no tiene época. El Cervantes de los cronistas, el mismo Cervantes de Navarro Ledesma, ya no tiene jurisdicción sobre este Cervantes redivivo, con nueva alma y nueva existencia ideal. El Cervan

tes de Han Ryner es el Cervantes de hoy y de mañana, el Cervantes de la Humanidad y de los hombres colocados a la cabeza de la Humanidad.

Es ya, no un hombre, sino una síntesis humana. Ahora, que para llegar al Cervantes símbolo y síntesis, conjunto y abstracción, sería conveniente pasar primero por el Cervantes hombre, doliente y atormentado, exacto y completo, de Navarro Ledesma.

El Cervantes de Han Ryner sufre los mismos dolores, el mismo hambre, el mismo drama; tiene la misma vida y el mismo calvario; le rodean los mismos hombres, las mismas dobleces, las mismas injusticias, las mismas infamias; pero el Cervantes de Navarro Ledesma sufre como hombre y el de Han Ryner como filósofo y como poeta. En uno, el sufrimiento real y humilde; en otro, el sufrimiento artístico. Son dos órdenes de sufrimiento, que pertenecen a los dos Cervantes con que, a estas horas, cuentan ya las dos vidas humanas.

En Cervantes ofrecióse también, como en cada gran figura de época, el drama inevitable de la inadaptación. Cervantes pasó flotando, con su brazo mutilado, su gran frente y sus profundos ojos tristes, sobre su siglo. Pocos, muy pocos, sintieron su leve y doloroso paso. Y alrededor suyo, también como en cada gran figura de época, la mediocridad tejió su tela de araña.

Mientras Cervantes, su esposa, su hermana, su hija y su sobrina morían de hambre -icon qué hermosas páginas, de hombre, ha descrito Han Ryner esa tragedia doméstica!-, en Madrid triunfaba Lope de Vega, amanerado, arrivista de la literatura, rufián de amores y mal caballero. Lope de Vega era el hombre de la época; el que estaba de acuerdo con su época; el que adulaba a su época; el que vivía en su época. Cervantes era un soñador: su mente huía de los límites estrechos de su tiempo y remontaba las cumbres en un vuelo de águila a la que tuvieron buen cuidado de cortar las garras. Lope de Vega no soñaba: vivía, sensual y ligero, gozando sin escrúpulo de la gloria y las mujeres.

La persecución innoble de que hizo víctima a Cervantes, que no sabía adular y que era demasiado grande dentro de sí mismo para arrastrarse a sus plantas, le condena a los ojos de la historia. Esta persecución fué tanto más innoble cuanto que fué secreta. Le perseguía silenciosamente, no perdonándole el éxito del Quijote y su persecución le llevó a proteger al miserable Avellaneda, el que quiso robar una parte de gloria a Cervantes, escribiendo la continuación de la inmortal obra y le robó positivamente el pan de cada día, el pan que necesitaban las pobres mujeres amadas.

Lope de Vega fué, con relación a Cervantes, lo que debían ser luego el Braghettone para Miguel Angel, Barnave para Mirabeau, Rossi-

ni para Beethoven. Cada época -una época son, en genérico, unos cuantos hombres ingeniosos, pero sin genio, que se reparten entre sí las funciones intelectuales; luego hay la designación suprema de una época: uno o dos hombres que en ella nacieron y que de ella y por ella fueron desconocidos y perseguidos- cada época, repito, escoge con cuidado las mediocridades, las normalidades que deberá oponer a la anormalidad del genio. Los hombres tienden, naturalmente, a la unidad de los conjuntos. Cada época lucha incesantemente para igualar en la mediocridad a todos los seres. Es la ley de las mayorías: los genios son escasos: el hombre me dio constituye el mayor número. Todos los hombres medios se confabulan, pues, para doblegar la cabeza de aquel que ose levantarla más que las otras.

Para ello, las épocas no vacilan en medios: la persecución, la calumnia, la muerte airada, cuando no esa sutil y aun más traidora muerte de la miseria y de la incomprensión que acorralan. Algunas veces -muchas veces- las épocas recurren también a la exaltación de un mediocre, que alcance y abata con la fama el avance tomado en un momento de descuido por el genio. Las épocas, subconscientemente, saben que aquel mediocre exaltado sufrirá la justicia de los siglos, que volverá a su sitio y la unidad en la mediocridad de la época no será alterada.

Lope de Vega fué la figura de que se valió su época para impedir el triunfo, imposible en su tiempo, de Cervantes. También el Braghettone -aquel que puso bragas a los desnudos de Miguel Angel-, fué adulado por la perfección con que estropeó la obra del genio. También Barnave -culto, correcto, frío, perfectamente mediocre- recibía los aplausos de la Convención cuando se levantaba a hablar, antes o después que Mirabeau electrizará a las multitudes con el torrente de su verbo. También Rossini -ingenioso, correcto, de musiquilla fácil y dulzona, perfectamente mediocre- arrinconó a Beethoven, sordo y trágico, con su obra formidable, su amor desgraciado, su infeliz vida. Las épocas se sienten satisfechas; siempre victoriosas. La justicia se establece luego; es luego cuando sabemos quienes fueron los geniales y cuales los ingeniosos.

La justicia de la posteridad la rinde a los que la merecieron, cuando están ya muertos y el drama de sus vidas consumado. Pero esto no quiere decir que la obra de la mediocridad no continúe. La época que condena a la época anterior, reivindicando al genio, volviendo a su sitio al pedante exaltado, persigue asimismo a los genios de su época; exalta asimismo las mediocridades necesarias para que no se altere la unidad de los conjuntos.

Y así siempre. Y así todos.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Tolstoy y Nietzsche" (I).

La Revista Blanca, 2ª época, nº 129, 1 octubre
1928, págs. 232, 233, 234,
235.

Este año, tan pródigo en centenarios, ha hecho emborronar muchas cuartillas a esos hombres de misión intermedia entre la cronología, la historiografía social y la psicología comparada.

Los centenarios han coincidido también con esas plagas del periodismo que se llaman censura y crisis del espíritu popular, indiferente a todo movimiento intelectual.

Quizá por esto han tenido tanta envergadura. La censura es sólo un mal reducido a algunas naciones. La crisis del espíritu popular es un daño universal. En los países sin libertad de exposición, los centenarios han servido de pretexto a la misión periodística. En los países legalmente en estado normal, los centenarios han dado motivos a esas súbitas avivaciones, a esa resurrección momentánea de los grandes muertos que movieron un día la voz y el pensamiento de grandes núcleos humanos.

Algunas veces los centenarios, como en el caso de Ibsen y en el de Beethoven, adquieren el carácter de integración póstuma, de reparación y quizá también de definitiva muerte.

El genio deja ya de ser la vitalidad militante, el peligro latente para las mediocridades de las épocas. Ha muerto ya, como idea viva y como hombre vivo. Es ya un león sin garras, un pensamiento sin nuevas voliciones peligrosas. El mundo sabe que nada más pensará atentatorio a las ideas hechas, a los conceptos preconcebidos, a las verdades inmutables asimiladas. Es ya un recuerdo inofensivo, una obra, un pensamiento, una vida pretéritos.

Por eso todos los hombres saludan el paso de las carroñas. Es el enemigo muerto, universalmente. Por eso, cuando muere un genio, todos los innumerables enemigos que agrupó son los que mejor entonan los salmos y las alabanzas. Y cuando ha muerto ya del todo, en sí mismo y en el alma del mundo entero, al cabo de unos cuantos lustros, ¡oh, entonces, qué derroche de elocuencia, de adjetivos, de pompas fúnebres y de pirotecnia barata!

Cuanto más hosco, más grande, más indómito y despreciador de la gloria mercantil y vicinglera fué el genio, mayor el estruendo y el comercio alrededor de su nombre, frío y descarnado ya como sus huesos. Y cuanto más hosco, más grande y más indómito fué el genio, mayor irritación siento al ver esa feria de vanidades, de huecas necrologías, de profanación póstuma de tantas almas pequeñas buceando en el fondo y el misterio de una gran alma.

Tolstoy no perteneció a la categoría de los genios militantes, de los genios colocados violentamente contra el espíritu conservador de sus épocas respectivas. Si no fuese demasiado grande mi osadía, quizá me atrevería a decir que no fué un genio. Que fué un hombre inteligente, apasionado, un temperamento puramente eslavo, borrascoso y contradictorio. Pero, ¡cuánta distancia de él a Dostoyewski, a Tourgueneff y al padre del nihilismo, ese Nekrasoff injustamente olvidado!

Tolstoy se halla, literariamente, entre Gogol y Dostoyewski, dentro de la clasificación que me he hecho. Gogol no ha llegado a convencerme. Carece de visión aumentadora. Al fin, la literatura no puede ser más ni menos que la tabla de multiplicar aplicada a los actos y a las pasiones humanas. Dentro de esa visión aritmética, Gogol limitóse a ser una suma cuidadosa y curiosa de hechos humanos. Dostoyewski fué la multiplicación vertiginosa, a veces fantástica, en algunos momentos monstruosa.

Tolstoy se mantuvo en un justo medio, razonable aunque no genial. No tiene esa insopor^{table} monotonía de Gogol, ni la visión presbítica de Dostoyewski, con sus dobleces de alma, sus matices, sus torturamientos espirituales.

Yo he leído con gusto a Tolstoy. No mucho: "Ana Karenine", "Resurrección", "Cuál es mi fe", "La sonata a Kreutzer", una buena cantidad de sus pequeños cuentos y una breve nove

la, sencilla y grata, de menor cuantía: "Marido y mujer".

"Ana Karenine" ha sido proclamada edición eslava de la "Madame Bovary" de Flaubert, como lo fué "La Regenta", de Clarín. Sin embargo, ni "La Regenta" ni "Ana Karenine" tienen de común con "Madame Bovary" más que la idea central. Aparte esto, ¡qué diferencia del mundo provinciano de menestralía y burguesía francesas de la novela de Flaubert, al aire enrarecido de Vetusta, de señorío tradicionalista, de la obra de Clarín! Y entre ambas obras, el ambiente aristocrático de la novela de Tolstoy representa un cambio total de visiones y de problemas. Nada de común entre ellas. Entre la Emma de Flaubert, la Ana de Tolstoy y la Anita Ozores de Clarín sólo hay la comunidad del adulterio y esa sutil fraternidad, independiente de toda similitud literaria, establecida entre esas tres mujeres que eran superiores al medio en que vivieron, a la vida que se les impuso, que buscaron escapar a ellos por el amor y que en un pobre amor, imagen y semejanza del pobre mundo y de la pobre vida que vivían, encontraron dos la muerte y la ruina moral irremediable la otra, la española -quizá, de las tres, la más interesante, la más digna de ser amada y estudiada.

Pero en este centenario, el Tolstoy literato ha sido colocado en segundo término. Es el Tolstoy del tolstoísmo, creador de un credo

social y de un cuerpo de doctrina, el que ha sido puesto sobre el tapete. Y será este también el que me ocupará a lo largo de este artículo y de algunos más que le seguirán, probablemente.

En este centenario hemos visto que diarios como A.B.C., de tradición conservadora, ponían en sus páginas, en gran tamaño y en grandes caracteres, el retrato y el nombre de Tolstoy. Como tantas veces y con tantos otros, la figura que un día representó, con Nietzsche, los dos polos del pensamiento anárquico y de la acción social, es hoy acaparada y absorbida por el corro inalterable de las ideas hechas, de los conceptos preconcebidos y las verdades asimiladas de cada época.

El Tolstoy revolucionario pacífico, fundador del anarquismo cristiano, es sustituido por un Tolstoy amanerado, para uso y usufructo de damas de la Beneficencia y clérigos socialistas. No contentos con convertir en música de iglesia las sinfonías de Haendel y de Beethoven, con catolizar el concepto religioso del arte de Bach, con aplicar a su manera conquistas filosóficas y con utilizar en provecho propio los descubrimientos de la ciencia, hasta las mismas ideas de renovación social serán absorbidas, mutiladas, asimiladas, confundidas con la multitud de elucubraciones de escolásticas elaboradas para servicio de todo dogma y de todo Poder.

Para ello no les faltan artesanos dóciles, Braghettones consustanciales con toda época y con toda necesidad intrínseca del Poder. Los reyes tenían cronistas encargados de escribir la historia o exégesis de sus hazañas, omitiendo, desde luego, las hazañas del vecino. Hoy, los poderes constituídos cuentan con cronistas también, encargados estos de mutilar los pensamientos, tergiversar las ideas, adaptarlas a las características del dogma o del Poder que es necesario sostener y exaltar.

Así, poco a poco, se nos han ido llevando muchos nombres, han ido escribiendo historias caprichosas del pensamiento y de la humanidad. Es necesario que estemos sobre aviso, que no permitamos los robos ni los sacrilegios.

Ha sido ya demasiado oficializar a Ibsen, ungir la testa de buey de Beethoven, aburguesar y nacionalizar al romanticismo.

Es preciso que de la figura de Tolstoy y del tolstoismo reclamemos aquello que nos pertenece, aquello que no puede ser pasto de los fariseos.

Después, ya haremos nosotros el análisis, la selección moral. Ya dejaremos el lastre inútil, los resabios que Tolstoy llevó sobre sí.

Porque ese hombre de vida tempestuosa, ese cristiano recobrado, que encontró a Dios en sí mismo y quiso convertirse en apóstol de su propia bondad, tiene mucho que es necesario

desechar, por inútil y alejado de la realidad. Tiene mucho que infirió daño a nuestras ideas, que sirvió de opio, de adormidera social.

Kropotkine le miraba con tanto descontento y desconfianza como a Stirner y Nietzsche. Los tres enriquecieron con sus influencias el bloque de la idealidad. Pero la repercusión de los tres, en el acervo moral de cada individuo, no fué siempre buena.

Si Nietzsche y Stirner produjeron una crisis de egolatría, una relajación del sentimiento solidario, una exacerbación del egoísmo individual, Tolstoy produjo una disminución de impulso, un descenso en la energía combativa y una crisis de la acción militante contra los poderes constituídos y las clases usufructuadoras de la dirección social.

El anarquismo, por una parte cristianizado, por la otra descongestionado en individualidades no todas poseídas de Voluntad de potencia, ni de íntima propiedad individual, perdió en sentido de la realidad y en contacto con el pueblo. Pero ganó en serenidad y en personalidad. Bien interpretados los polos colocados a los dos extremos de la vanguardia social podían enriquecer a las ideas, dándolas, el uno, la filiación fraternitaria del cristianismo, tan poderoso aún en el alma popular; la existencia libre y poderosa de la personalidad, la independencia del individuo, colocado frente y al margen del impulso anulador de las co-

lectividades, los otros dos.

De momento, los frutos fueron varios y con frecuencia ásperos. No obstante, como nada se pierde, como no hay semilla sin surco ni grano que no germine, las semillas de esas dos posiciones humanas empiezan a dar su fruto, contribuirán a constituir una existencia moral futura: el super-hombre provisto de la justicia que en Nietzsche no hubo; el super-hombre provisto del sentimiento de solidaridad y fraternidad universales que en Stirner no pudo haber.

Pero no será obvio, en estos momentos en que aun están recientes usos y abusos de violencia, un estudio un poco detenido de la teoría de la no violencia tolstoyana y una comparación de posiciones, buscando el equilibrio entre la acción social y la acción individual, entre Tolstoy, el nuevo cristiano, y Nietzsche, el Anticristo.

Además, Tolstoy, como hombre, es una silueta rica y compleja. Fué un hombre voluntarioso, mujeriego, tuvo una vida privada borrascosa, vivió una larga tragedia de incomprensión, de lucha consigo mismo, de rebeliones internas, de inquietudes morales, hasta la caída en ese aplacamiento súbito, en ese repentino descubrimiento de Dios en sí.

Y Nietzsche, con su magnífico proceso de enloquecimiento, con su vida dolorosa y agitada, ¡cuántas sugerencias, cuán violento y con-

tradictorio encanto tiene para mí!.

Este empeño, como tantos otros, será seguramente superior a mis fuerzas. Pero gusto yo de los esfuerzos excesivos, amo yo esos saltos que no pueden alcanzar el fruto deseado. En los intentos, en las fuerzas empleadas, se desarrollan las facultades de pensar y de querer: el pensamiento y la voluntad. Se incurre en errores, se dicen disparates, se interpreta con frecuencia caprichosamente, pero también se vivifica la momia del gran hombre muerto con un soplo de porvenir. La juventud tiene ese don divino de rejuvenecerlo todo, de dar hojas nuevas a los árboles viejos, de vestir las ramas desnudas con el verdor de una primavera eterna, de una primavera que renace cada año y en cada ser.

Entre todas las cosas que repita, entre todas las sugerencias que no serán más, al fin, que reflejo de un espejo universal, quizá habrá alguna cosa nueva, alguna idea inédita, alguna visión aun no vista. Y con eso, tan poco y tanto a la vez, me daré por satisfecha. Hasta los más ambiciosos pueden darse por satisfechos. Pues que, ¿no es nada una temblorosa criatura del pensamiento, desnuda y vacilante, toda ella preñada de mañana y de ilusión?. ¿No es nada una imagen, una visión, un matiz nuevo aportados a la gama infinita del pensamiento universal?.

La frente desesperada de Nietzsche, las largas barbas blancas de Tolstoy pueden ser un buen manantial de sugerencias, unas ramas tendidas al obstinado esfuerzo para agarrarse a ellas y brincar, tendiendo la mano al fruto de siempre, siempre prohibido y siempre verde.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Ignacio Iglesias".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 131, 1 noviem
bre 1928, págs. 294, 295,
296.

Ha muerto Ignacio Iglesias, un poeta bondadoso y rico en sentimiento y emoción, que supo encontrar en la lengua catalana, áspera y recia, los sonos más dulces y penetrantes, las profundas y tiernas armonías que debían llegar al corazón.

Una multitud numerosa y unánime acompañó sus restos al cementerio, enterró los huesos de este hombre, pacífico y afable, soñador y que llevaba también una luz encendida en el fondo de sí.

Yo, ya tarde, arrojaré la flor humilde de estas cuartillas sobre su tumba. Y, en el fondo de mi alma, no será al dramaturgo de Els vells, al poeta de Joventut, al que yo saludaré. Será a algo más entrañable y más íntimo, confundido con los primeros recuerdos del despertar a la vida y a la emoción. Serán unas lejanas canciones, que mecieron mi sueño infantil, que animaron en mí el primer pensamiento y la primera sensación de armonía, de ternura y de dolor. Será el autor de un tomito perfumado con todos los sanos olores de la tierra, con todo el aroma de los bosques de

Cataluña, con toda la seducción pastoril y con movedora de su tradición, al que despediré yo. Recuerdo ese libro como un amigo tierno, como una buena voz cordial y dulce, que acompañó muchas solitarias horas de mi niñez. Eran las Ofrenes, en donde mi madre me enseñó a leer, en donde aprendí la primera música de las palabras y la primera aurora temblorosa de la emoción. ¡Aquella Cançó de bressol, aquel Vetllant, aquella Pomera vella que yo asimilé con el corazón!.

¡Oh, este trivial libro no cuenta mucho entre la larga e intensa producción de Ignacio Iglesias, el que, con Guimerá y Rusiñol, llevó al apogeo el período del Renacimiento catalán! Pero en Iglesias se ha amado y se ha despedido, tanto o más que al dramaturgo, al hombre bueno y al poeta. Y yo, antes que el genio del dramaturgo, sentí en mí la bondad difusa del hombre y la lírica penetrante y envolvente del poeta. Al hombre y al poeta puedo yo despedir, en esta marcha definitiva hacia lo eterno, en esa vuelta a la materia universal, sintiendo renacer en mí la primera de mis emociones, sintiendo volver a mis ojos las primeras lágrimas que el arte puso en ellos.

Se ha querido equiparar a Iglesias con Ibsen. El error, según mi criterio, no puede ser más enorme. Hay tanta distancia de Iglesias a Ibsen como de Ibsen a Anatole France, pongo

por ejemplo. Y no se trata, precisamente, de una distancia o de una diferencia de valores. Se trata, por el contrario, de una distancia de temperamentos, de posiciones, de idiosincrasias, de problemas y de razas. Ibsen fué un constructor de caracteres, una creación de individualidades, una torre solitaria sobre un mar encrespado de rugientes pasiones. Ibsen es una tormenta, como Nietzsche, el loco, y como Miguel Angel, el sobrehumano. Iglesias es una égloga, un idilio, un romance humilde y moderno, que canta las virtudes del trabajo, los dolores y las ternuras del pueblo.

El Iglesias más tempestuoso se parece lejanamente al Ibsen en calma, al Ibsen desfalleciente y conmovido de Peer Gynt . Pero el Iglesias verdadero, en obra y en carácter, es el Iglesias social de Els vells , el Iglesias lírico y penetrado de verdad y de naturaleza de Foc-follet y de Joventut . El Iglesias algo ibseniano -este último Iglesias de La llar apagada - nada puede añadir a su valor propio, a su posición legítima de poeta del pueblo y para el pueblo.

Otro dramaturgo y literato catalán ha pretendido ostentar y asimilar la representación de Ibsen en Cataluña. Pero éste, Ibsen imitado y fracasado, que no es una tormenta, sino una lluvia pertinaz y fría de invierno, sin truenos ni relámpagos, monótona y leve, está aún más lejos del oso muerto que el propio

Iglesias. "La dama alegre" no es la dama del mar. La angustia preciosista, el problema fabricado, no es la grandeza estremecida, violenta, fatal y trágica del que llevaba el drama en sí mismo.

No es necesario buscar para Ignacio Iglesias cuerpos a que ajustar su sombra, obras a que comparar las suyas, hombres con quien equipararlo. Deseémoslo íntimamente personal y libre, desligado de todo reflejo y reflejando sólo la buena y noble condición de sí mismo. Mantenido voluntariamente alejado del intelectualismo amanerado de España, trabajando modestamente, produciendo de acuerdo con su corazón y dando al arte la alteza de miras y el calor vital de un apostolado, Iglesias se bastó y se sobró a sí propio.

No fué un dramaturgo de ideas. Se ha dicho de él que fué el primero que llevó al teatro los problemas sociales con Els vells. No obstante, Iglesias vió los asuntos, los planteó y los falló con su corazón generoso y su moral de hombre independiente y recto, y no bajo ninguna visión ideológica. Su obra más atrevida es esa Joventut, que fué declarada "irrepresentable" porque presentaba, con la fuerza irresistible y la potencia lírica de un gran poeta de la Naturaleza, la manifestación arrolladora del amor en dos adolescentes, salvando vallas morales y sociales, gozándose con el impudor riante, bello y tranquilo de la sa-

lud y de la inocencia. Una obra francamente revolucionaria no la tiene. Pero no dejó por eso de revolucionar, suavemente, sin ruido, con la sola fuerza conmovedora de la realidad y de la emoción, el teatro catalán, hecho aún a las maneras rurales y triviales de Pitarra, que necesitaba la fuerza sanguínea y selvática de un Manelich, la intensidad dramática de un Místico, el problema social planteado en Els vells, para renovarse y adquirir categoría artística de teatro trascendental.

En el triunfo de Iglesias, en vida, y en este homenaje sentido y sincero ante su muerte, háse patentizado algo que puede contribuir a la humanización del arte, a la integración del arte propiamente dicho al gran problema general de la justicia y el bienestar de la Humanidad.

Iglesias, que creía en el corazón del pueblo -¡oh, fe desbordante y sencilla, pura y cándida en El cor del poble !- lo encontró. A él dirigióse y el corazón popular ha respondido, ha llevado sus restos al cementerio, ha tendido a su paso una estela de flores y de emoción sincera.

Su entierro no ha sido una manifestación artística y política, como el de Pompeyo Gener; ha sido una apoteosis popular, ruidosa y numerosa, como todo lo que del pueblo sale, exteriorizada, noble en el fondo, simpática también, porque significaba un movimiento instintivo de

gratitud y de repercusión moral.

El entierro de Guimerá fué otra gran manifestación de duelo catalán en unos momentos en que los duelos regionales no son muy bien vistos. El de Iglesias, duelo también catalán, ha sido más sincero y conmovido.

La musa iglesiana fué más tierna, más asequible, más generosa, que la musa recia de Guimerá, el Guimerá de Terra baixa, de María Rosa, de Mar i cel. La musa de Iglesias, hermana gemela de otra musa muy amada por mí: la de Verdaguer, se confunden, en el alma de la multitud, con esos recuerdos trémulos despertados en mí.

Su dulzura, su penetración íntima, el sentimiento evocador, el canto eterno, de eco universal por su misma sencillez y humanidad, de la lírica y la prosa de Iglesias, ha reunido alrededor suyo esa emoción popular, tan difícil, tan reacia a la captación espiritual, como fácil y dócil se muestra al hechizo engañoso de la palabra, al gesto amplio y teatral del charlatán.

Ese hombre retraído, de rostro serio y ojos serenos, cargado de espaldas, con el corazón enfermo y los pulmones demasiado estrechos para aspirar el aura popular, que vivió una vida tranquila y oscura de burócrata, que levantaba su mirada clara sobre Barcelona desde las cumbres de Vallvidrera, buscando el aura de los

bosques y del mar, encontró, en un rincón de sí mismo, el corazón escurridizo de la multitud.

Porque el cor del poble se había refugiado en él. En él, sentimental y lírico, honrado, trabajador, inquieto, campestre, sencillo, independiente y cordial como el pueblo catalán. El pueblo, el buen pueblo, que se reúne aún todas las noches al calor de la llar, una llar que mantienen, no los leños, sino la rectitud y la simplicidad de corazón. El pueblo, el buen pueblo, en el que aun hay hijos respetuosos, muchas sencillas, madres con todo el atributo sagrado de la maternidad. El pueblo, el buen pueblo, que salta a los sonos de las sardanas, que se inmoviliza oyendo una sinfonía, que se derrama, alegre y gozoso, los domingos, por los bosques y las playas; que no cree en Dios, pero que siente el panteísmo tranquilo, la religión cósmica de la fuerza y de la armonía universales. El pueblo, el pueblo bueno al que tantos farsantes levantaron, el que tantos empeños generosos hubiera podido realizar, si hubiese habido entre él, al frente de él, pero con todas las rectas y simples y buenas condiciones de él, unos cuantos hombres de corazón y de voluntad.

Está aún demasiado próxima la muerte de Iglesias para que podamos juzgar su obra literaria. Cuando un gran hombre muere, caliente aún su cuerpo, se imponen, por regla inviola-

ble, las alabanzas. Después, naturalmente, viene el olvido: el tiempo necesario para que los gusanos realicen en silencio y tranquilamente su labor natural e higiénica. Después, la carroña líquida, morder los huesos, cuando el enemigo no huele bien ni mal y la distancia aserena y agranda la figura, surge el desempolvamiento, la exaltación, se prepara la apoteosis del centenario, de los que hemos visto, en un año, una cantidad quizá excesiva.

Dentro de esta regla y de los errores y las injusticias invariables de ella, no faltan excepciones, buenas y malas: un Brousson rencoroso e impudico, o un Icaza severo e implacable, o un justiciero obstinado, que se atreve a reivindicar una gran memoria antes de que esté definitivamente podrido el muerto.

En el caso de Iglesias las cosas ocurrirán naturalmente. Esperemos que no se altere nada; que se muera del todo, que resucite luego, que surja también una selección severa y una justa valoración de su obra, demasiado humana y preñada de sentimiento para que deba temer el paso de los años y de las justicias póstumas.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "El ideal humano en la vida y en el arte".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 142, 15 abril 1929, págs. 652, 653, 654.

La lectura, en corrección de pruebas, de la Biografía de Reclús, me sugiere este artículo. Nettlau, historiando la vida de nuestro sabio, ha llevado al arte literario la construcción acabada de un carácter. Es decir, algo infinitamente superior a la criatura puramente artística: una existencia real que podemos considerar ideal nuestro: ideal humano, síntesis y expresión animada del hombre que es necesario poner sobre la tierra para que nuestros sueños se conviertan en realidades.

La vida de Reclus es el ideal concretado en un hombre y puesto sobre la tierra, a despecho de todos los atavismos, de todos los obstáculos que debían sembrar de angustias y dificultades la vida espléndida del hombre adelantado, flor temprana de una primavera que aun no ha abierto su aurora sobre los horizontes del mundo. El, con esa modestia tranquila y sonriente del mérito verdadero, decía a los que veían en él esa realización del ideal ácrata: "Vosotros queréis hallar en mí aquello que es patrimonio universal de todos los seres: la vi-

da interior, la vida extraordinaria y heroica de determinados momentos humanos. El hombre que vosotros veis en mí es el hombre que yo quisiera ser, que soy algunas veces; que casi todos los hombres son en algunos momentos de su vida".

El supo mantener, largamente, sin cansancio y sin saberlo, ese heroísmo y esa vida extraordinaria de determinados momentos humanos. No hay un torcimiento, una vacilación, una debilidad en esa existencia y en esas almas rectas y puras. Es, no tan sólo un tipo arquitectural de anarquista, una síntesis humana de toda una larga evolución del pensamiento, sino también un hombre ejemplar, un patrón sobre el que contar piezas humanas. Por eso todos, conservadores y radicales, católicos y ateos, vindican su figura, la colocan fuera de toda medida cuantitativa humana y la ingresan en ese pabellón de los superángeles, deidades libres y generosas que presiden los nacimientos y que, sobre algunas cunas, se inclinan y dicen: tú serás bueno, serás grande, serás desgraciado. Vivirás solo en un desierto poblado de figuras extrañas y hostiles. A través de tu existencia y a través de la historia, reconocerás algunos seres hermanos, que establecerán contigo la fraternidad sublime y eterna de los destinos paralelos, de los grandes fines y los grandes dolores.

Esta figura de Reclus, luminosa y magní-

ha de ser la señera nuestra, la síntesis moral alrededor de la que podremos irnos reuniendo todos: todos los que concebimos las ideas con la amplitud, la tolerancia, la profundidad de visión con que Reclus las concibiera; todos los que las amamos como él las amó; todos los que queremos vivirlas, hacemos esfuerzos por vivirlas, las vivimos como él las viviera.

Dije un día, hace ya bastante tiempo, hablando también de Reclus, que era preciso volver a esa concepción elevada y generosa de las ideas y del mundo, que era necesario alcanzar la cima ideal en que la naturaleza, espontáneamente privilegiada, bien dotada, de Reclus, le colocara, dominando, con su talla moral, a los hombres y a los tiempos.

Y a esa visión y exportación falsas y vergonzosas de anarquismo terrorífico, encanallado, que Lorulot extendió por el mundo, es necesario oponer esa visión real, enaltecida y consoladora, de la figura y la vida de Reclus, anarquista-tipo y hombre ejemplar en todas partes y para todos, aun para aquellos que, no pudiendo reprocharle nada, lamentan su error, al colocarse voluntariamente entre los descontentos de la actual sociedad, entre los luchadores y conquistadores de un nuevo mundo.

Todos sabemos la influencia que ejercen sobre nosotros el ambiente y las sugerencias morales. Así se explica que una obra literaria

forme un tipo de época; que una corriente, como el romanticismo, cambie el modo de ser, de vestir, las costumbres e incluso las facciones. Tenemos un período determinado en nuestra vida que es el más propenso a moldearnos voluntariamente a imagen y semejanza de aquellas figuras, reales o irreales, que más fuerzas dormidas, que mejores y mayores elementos yacentes levanten en nosotros. Me refiero a la adolescencia y los primeros albores de la juventud, propicios a toda transformación y a las asimilaciones fáciles. Si nos alimentamos de influencias heroicas, si nos nutrimos de grandes ejemplos, de vidas pletóricas y de creaciones supremas, tanto mejor, más espléndida y generosa será la aparición de la juventud plena y de la vida plena en nosotros.

Yo lo he vivido y comprobado en mí. Claro que luego hay los factores perversos del mundo que nos rodea, de su presión y de sus malas influencias, que nos separan del ideal y nos muestran la realidad tortuosa, fabricada por la locura del hombre. Pero en nuestro mismo ambiente se ha sufrido, durante un buen puñado de años, una extraña enfermedad que ha dejado paralíticos al ideal y a buen número de sus hombres. La adolescencia y la juventud que crecían en nuestro ambiente y que hubieran podido bien nutrirse, alimentáronse con manjares averiados: las obras de Vargas Vila eran el cocido obligado, compartiéndolas con atracones indigeribles

de nietzscheísmo y de pseudoanarquismo lorulotesco. Además, las figuras, más o menos grandes, pero que en aquellos momentos ocuparon, en la tribuna y en la lid literaria nuestras, los lugares preeminentes, influenciando también, por reflejo, sobre las multitudes y sobre la blanda cera de la adolescencia y de la juventud, habíanse separado considerablemente de este tipo ideal de libertario, de propagandista, de pensador y de sabio, de que fueron síntesis Luisa Michel y Eliseo Reclus, para no citar más que dos grandes y gemelos muertos. Gemelos, porque se hermanaron en las mismas luchas y el mismo concepto generoso, benévolo y exaltado, de los hombres y de la solidaridad humana.

Literatura, propaganda, ambiente, sugestión y reflejo, todo contribuyó, internacionalmente, al desconcierto, al desgarró y desgaje de los más firmes puntales de nuestro edificio moral, de la torre laboriosa levantada a fuerza de esfuerzos y de mártires.

Los frutos los hemos ido tocando luego. El descrédito general, la pérdida de la vanguardia del mundo, del prestigio moral que nos aureolaba, que llevaba hacia nosotros a los más y a los mejores, los hemos ido comprobando luego.

Y ahora hay toda una obra por hacer. Hay que desandar mucho camino andado, rehacer mucho de lo hecho y hacer otro tanto de nuevo.

Esta lectura a que hago referencia al principio, en unos momentos que me son particularmente amargos, de sufrimiento moral y durante los que he necesitado recurrir a todas mis reservas de fe y de ilusión, de confianza y de obstinado empeño, me ha sido salvadora. Sin ella, quién sabe si habría naufragado en un viaje alucinante por los dominios de la desesperación y de la ira. Pero cuando mayor era el desaliento y más arraigada estaba la idea desoladora de que hemos entablado una lucha absurda con la propia naturaleza del hombre, al soñar en superiores destinos y en mejores mundos, la visión de esa figura de Reclus y de esa vida vivida, me produjo el efecto bienhechor de una inyección moral, de una transfusión de idealismo reconfortante, de bondad melancólica y obstinada.

Sin palabras, muerto y con esa elocuencia suprema de lo que se escribe con actos, que queda por los siglos de los siglos y que repercute en los hombres, Reclus me dijo, me comunicó cuál había sido la fe tranquila, la base serena y firme de que partía en sus especulaciones, en su optimismo sobre las condiciones, el origen y el destino del hombre.

Y ese secreto del ideal basado y nacido de sí mismo, de su propia posibilidad y de su interna fuerza creadora, de la plétora que en él desbordaba y que incluso le hizo adelantarse a los propios horizontes del anarquismo de su

tiempo, concibiendo la libertad sin límites, propugnando por un ideal sin fin ni frontera, ese secreto que me ha hecho reencontrarme a mí misma en unos instantes en que perdida me buscaba, ha de penetrarlo todo hombre, todo ser humano que aspire a algo noble y generoso, que pretenda superarse, afirmarse, sobreponerse a todas las pequeñas fuerzas de su tiempo, asentando la suya, su fuerza interior, la fuerza del ideal interno, de la vida extraordinaria y heroica de determinados momentos humanos: aquellos momentos, de gran exaltación o de serenidad suprema, en que se sale de uno mismo, se vacía y se derrama sobre el mundo.

A través de la historia y de la literatura, encontramos numerosas figuras, reales unas -esto es, que han vivido y realizado el sueño interno de sí mismas- imaginadas otras -es decir, en las que los hombres han descrito e inmortalizado el ideal que tenían de sí mismos- en cuyo estudio puede seguirse la trayectoria, la evolución psíquica, moral y hasta física del ideal humano, o sea, de la existencia superior, formada de diversos y contradictorios elementos del pasado y del futuro, de fuerzas de avance y retroceso, que los hombres han ido viendo mentalmente, realizando en algunos momentos, elaborando sin cesar, desde los tiempos prehistóricos al presente y a un futuro, perdido en el océano del tiempo.

El arte, en todas sus manifestaciones, en aquella que persigue la realización de la belleza, la captación de la forma armoniosa, de la carne perecedora y renovada en un continuo amanecer de noches nupciales, en aquel otro que la capta disuelta en sonidos o en colores, en ritmo o en pensamiento, en materia o espíritu, manifestación superior, fuego dinámico de esta misma materia, ha ido buscando, realizando, engrandeciendo, puliendo y completando el ideal humano. El camino recorrido, la obra empezada hace muchos siglos no ha terminado, no terminará nunca.

Cada artista, esto es, cada creador de arte, cada imaginero de ideal, cada buscador de belleza, cada realizador de etapa -porque cada etapa tiene un realizador; cada criatura ideal imaginada, vive, hoy o mañana, antes o después, sobre la tierra, plasmada y hecha carne, engendrada en un momento heroico de cualquier hombre o en una feliz conjunción de energías y probabilidades naturales de cualquier momento- va agregando un matiz nuevo, un rasgo nuevo, una hermosura o una riqueza nuevas al ideal que se construye, que se hace de hombres, en los hombres y para los hombres.

Y cada hombre debería ser, en sí mismo y para el mundo, un realizador de ideal, un asimilador de imaginaciones. Dejemos a los raros hombres, besados y predestinados por los super ángeles, el deber y el derecho de crear y de

vivir el gran dolor de su grandeza. Pero todos los otros, que les rodean y les siguen en el orden del tiempo, tienen el deber y el derecho de ir realizando en sí mismos, asimilándolo, aquello que crearon los constructores: lo que crearon con su vida o con su genio.

Así el ideal humano, a cada nuevo enriquecimiento, podría agregar una realización. Así también los hombres-síntesis no serían tan raros, no estarían tan separados el uno del otro: les iría uniendo el lazo de las realizaciones intermitentes.

Y así, por último, tomando por base y por ejemplo las grandes existencias que, como la de Reclus, vivieron toda una vida el heroísmo y la grandeza de determinados momentos humanos, engrandeceríamos el ideal, lo convertiríamos en algo imponente que, ante el corazón de las multitudes, sobre la cera blanda de los hombres no terminados, sentaría las bases de un nuevo concepto de la humanidad, de sus destinos y de la individualidad y dignidad intrínsecas de cada uno de los miembros que la componen.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Pacifismo heroico y pacifismo mercantilista".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 158, 15 abril 1929, págs. 333, 334, 335, 336.

Ha sido esta lluvia de libros hablando de la guerra, contra la guerra escritos al cabo de once años de paz, lo que me ha inspirado el presente artículo.

En poco tiempo, han aparecido una infinidad de libros alemanes y franceses contra la guerra. Los primeros, sin embargo, los que tienen un valor moral por el momento en que fueron trazados, son: "Jeremías", de Zweig, "El fuego", de Barbusse, y "Clerembault", de Romain Rolland. Estos representan, encarnan el heroísmo de los pocos hombres que, en aquellos momentos de locura humana, de desaparición del hombre, individualmente considerado, en el conjunto, supieron mantener enhiesta la tradición liberal y humanista de la Europa convulsionada.

Y no es, por tanto, de los libros de la paz de quién quiero hablar, menos de los libros de la paz aparecidos demasiado tiempo después de la guerra, tras ese "Sin novedad en el frente", que tiene aún el valor de una visión de la Alemania contemporánea, de las generaciones

nes alemanas contemporáneas, tal como las dejó la guerra; esto es, íntimamente destruídas, aniquiladas moralmente, asesinadas por todo aquello que vieron y que no podrán olvidar jamás.

Es de los hombres que fueron pacifistas en plena guerra, de los silenciosos heroísmos de ese puñado de pensamientos internacionales que, sólo, aislados uno en cada país, lucharon con un mundo enloquecido, de lo que intentaré conversar.

Pienso, en este momento, en que el premio Nobel de la paz ha sido otorgado a Thomas Mann, por haberse excluído de él a Heinrich Mann, el mayor, el que vale más de los dos Mann, por el carácter en exceso revolucionario de su obra. Mann, el pequeño, ha sido realmente un niño mimado de la fortuna. El mayor tiene una obra numerosa y sólida, con un carácter social intenso y generoso. Thomas ha sido el escritor de la burguesía, el maestro de las generaciones nuevas, llamadas "de vanguardia". Y cuando la guerra estalló, el laureado de la paz en 1929, no supo mantener ningún heroísmo pacifista frente a la avalancha de instintos primarios desencadenados. Heinrich se mantuvo aislado; Zweig militó heróicamente contra la guerra. Landauër encarnó desesperadamente la voz y el espíritu del anarquismo en plena Alemania borracha de gloria y de honor guerrero, y murió a manos de los pañ

germanistas. Mann, el pequeño, se sumó a la cohorte de intelectualidades alemanas que veían encarnado en el espíritu y en el pueblo alemán una renovación y fortificación de la sangre de Europa, que hacían de Alemania el pueblo providencial, el pueblo mesiánico. Hoy Thomas Mann ha ganado el premio Nobel. Tiene una obra tras de sí, un "Tonio Kröger", un "La muerte en Venecia", un gran nombre adquirido con esa facilidad que no halla jamás el genio, que sólo encuentra la mediocridad cultivada, los eternos Barnaves de la comedia del mundo.

¿Pertenece a Mann, el pequeño, el premio Nobel?. Me atrevo a decir que no. Pero el premio Nobel quería otorgarse a Alemania; que fuese Alemania la premiada, y de todos los escritores alemanes, separado Heinrich por demasiado radical y batalladora su obra, Thomas Mann era el que necesariamente más sufragios había de tener. La suerte le ha acompañado una vez más. Y lo que yo quiero decir con esto, es que el premio Nobel de la paz no se ha concedido a ningún espíritu que hubiese encarnado a la paz. El premio Nobel, que un día se honró a sí mismo al honrar "¡Abajo las armas!", la mejor, no superada aún, de las obras escritas contra la guerra, porque la trazó la mano de una mujer, y la mujer, como dijo Martínez Sierra en una frase bellísima "lleva siempre un hijo dormido en sus entrañas", es siempre madre y como madre mira al mundo y a los hombres, esta vez se ha otorga

do con un propósito pacificador a un alemán "nuevo": a un alemán que no encarna ya, porque "ha rectificado", la exaltación pangermanista de su pueblo, pero que no encarnó, cuando encarnar debiera, ese espíritu de la paz, ese pacifismo heroico que encarnaron Rolland y Zweig y Landauër, frente a Francia y frente a Alemania.

Y es de este pacifismo heroico de lo que yo quiero hablar; del heroismo silencioso de esos hombres aislados, de esas voces solitarias que sonaron en cada país, que pudieron sobreponerse a la locura de sangre de los apetitos desencadenados. Fueron uno en cada país guerrero, uno o dos que miraron a la guerra desde pequeño oasis de paz, y que tampoco perdieron el Norte, que tampoco enloquecieron como enloqueció media humanidad. Pienso también en Brandes, al que la guerra destruyó moralmente, al que la guerra sumió en una crisis de pesimismo, en un espantoso naufragio espiritual, que le deshizo, del que sólo se salvó por ese pesimismo heroico de Nietzsche, en el que nos reconocemos todos, los que, viejos o jóvenes, hemos tenido siempre o vamos adquiriendo una mirada desesperadamente fría, la mirada de los supremos heroísmos, de la grandeza de los que luchan sin esperar nada, de los que luchan por la dignidad de sí mismos y por el valor ético y estético del combate de la vida.

Es ese dinamismo vital, ese espíritu de la lucha eterna, del combate infinito que es la vida humana, lo que ha sido la fuerza motriz de toda gran existencia. La especie humana un día será clasificada en dos grupos: aquellos que luchan y que siempre vencen, que llevan la victoria en sí mismos porque la victoria, la gran victoria intrínseca, la encarna y la representa su propia vida, y aquellos que jamás luchan y que siempre son vencidos porque la derrota está en ellos, porque están ya íntimamente derrotados.

En los grandes momentos de locura colectiva, en las guerras y en las revoluciones, se descubren y se manifiestan los hombres. Es en aquellos instantes en que la gran personalidad, la gran fuerza dinámica de una vida halla expresión, se define y se afirma. En horas, en días así, flota por el aire como un morbo que aspiran todos los pulmones, que se introduce en todas las almas. Cada hombre se hace receptor de los ruidos, de los entusiasmos fabricados que emiten los otros hombres.

Los grandes teóricos de la guerra tienen toda una ciencia formada sobre las multitudes; para ellas, para moverlas, electrizarlas, esclavizarlas moralmente, despertar todos sus instintos primarios, los salvajes que cada uno llevamos dentro, se han inventado las marchas militares, los uniformes vistosos, las grandes paradas, todo el aparato espectacular de la

guerra.

Y todas estas obras, hablando de la guerra, todo este pacifismo mercantilizado por los editores, tiene, a pesar de ello, un valor: presenta a la guerra tal como es, sin músicas militares, sin vistosos uniformes, sin vitores ni flores. La guerra son las trincheras llenas de lodo, los muertos pudriéndose bajo el sol, a la boca de los refugios subterráneos, cubiertos de moscas, las calaveras riendo siniestramente, los hombres atacados de cólico, cuando los grandes ataques aéreos se producían, cargados de piojos, sucios y famélicos. Esta es la cara real de la guerra, la cara que no ven las multitudes en los instantes de locura, de vértigo, de aire envenenado, en que todas las almas son arrastradas en una zarabanda infernal, en una espantosa ronda, cuyo torbellino engulle como los ciclones marinos.

¡Salvar el alma de una de esas absorciones monstruosas, resistir a la atracción misteriosa que encadena y somete al conjunto, es algo que sólo pueden hacer las grandes personalidades, que sólo han hecho, en esas grandes horas de locura universal, los hombres superiores al Destino histórico, los que lo forjan, los que lo someten ellos, en vez de ser a él sometidos!

¡Qué heroísmo desesperado representa, sin embargo, esa lucha del "hombre", contra los hombres, en los momentos en que los hombres ni hom

bres medios son, en que se retrotraen, retroceden a instantes primarios, en que hablan en ellos todas las almas lejanas, todas las voces distantes del pasado a que están ligados por ese sutil cordón umbilical que lo encadena y lo conduce todo! ¡Cuánta fuerza de voluntad, cuánta grandeza de alma se necesita para "vivir la paz", para encarnar la paz en plena guerra, qué espíritu serenamente místico hubieron menester los grandes pacifistas como Rolland y Zweig, como tantos maestros franceses y alemanes, que murieron porque, en plena guerra, continuaban la lección de paz universal que la botánica, que la historia natural da a los hombres!

Recuerdo algo que sacudió, años ha, mi alma de adolescente: el relato de la muerte de aquel maestro francés, al que los soldados sacaron de entre sus discípulos, llorosos y aterrados, para llevarlo ante el Consejo de Guerra que le sentenció a muerte: aquel hombre había desertado del frente, había vuelto a su escuela, a su rincón provinciano, recomenzando la lección de cada día, poniéndole un poco más de emoción, porque sabía que, tarde o temprano, sería por la muerte interrumpida. Los insectos, las plantas, los pájaros, el Cosmos entero le servía para decir a los niños: la guerra es un crimen. Sólo el hombre se convierte en asesino del hombre. No matéis, hijos míos. Pensad que no hay franceses ni alemanes, que

no hay más que hombres que sufren y viven como vosotros y que, como vosotros, tienen madre.

En "Los que teníamos doce años", Glaeser presenta la réplica alemana de ese héroe francés: aquel profesor de botánica que daba lecciones pacifistas a los estudiantes, que, mientras llegaban los partes del frente, embriagando de victoria a la multitud enloquecida, él, cada día, iba repitiendo serenamente su lección de paz, como si nada se hubiese interrumpido, sobreponiéndose a la guerra, hablando con la gran voz tranquila y dulce de toda la vida universal y múltiple que él estudiaba y explicaba.

"Clerembault" es el libro de una conciencia libre ante la guerra. "Clerembault" es el heroísmo, el drama de Romain Rolland durante la guerra. ¡Cuánto sufrió, qué lucha silenciosa fué la suya: lucha material, contra el público estúpido y agresivo, lucha moral, de toda su conciencia libre con el morbo de la guerra extendido, flotante por el ambiente!

Y pensando en él, recuerdo algo que ha sido conservado como secreto, a lo que aludió un día Jacques Descleuze y que yo casualmente supe cayendo en mis manos una publicación literaria francesa que hablaba de Anatole France y de una polémica reciente. El drama de Anatole France, la tragedia que vivió durante la guerra es tan conmovedora como la misma de Rolland, aunque France cediera, aunque no tuviese el heroísmo dulce, la serenidad esforzada y

tenaz que Rolland tuvo. ¡Pero qué humillación, qué íntimo desgajamiento debía sentir aquella alma aristocrática, íntimamente colocada por encima de los rebaños, rebajándose a una concepción vergonzosa, humillándose, descendiendo al terreno poblado de odios y de mezquindades, de animalidad despertada en que los demás vivían!

Pienso en otro gran místico de la paz, en otra gran alma pacífica, en un tolstoyano por temperamento, poco ha muerto y que, con Zweig, representó el espíritu humanista en los imperios centrales: Rainer María Rilke, el amigo de Rodin.

Pero es Zweig el que encarnó, en la literatura propiamente dicha, el pacifismo. Es él el que tendió, por encima de las fronteras ensangrentadas, sus manos a Romain Rolland. Gustav Landauër, el gran anarquista alemán, encarnó la idealidad; Erich Mühsam, el poeta pacifista, el arte revolucionario, la juventud que nacía y que ya no es la juventud de 1914, sino otra, esta de Glaeser, que hace hoy que Alemania represente la máyor esperanza de la humanidad. He leído "Une heure avec Glaeser", en "Les Nouvelles Littéraires": Glaeser nació en 1902. Tiene ahora, pues, veintisiete años. Es toda una promesa espléndida. Es todo un pensamiento, un espíritu, un propósito elevado y revolucionario, toda una plena juventud. Y ha vertido palabras profundas, ha dicho grandes cosas con admirable naturalidad. Ha hablado de

sus influencias: sus primeros estudios en el Liceo Büchner; sus lecturas de Nietzsche, en el que admira y comparte "su actitud ante Wagner y ante el cristianismo", "su pesimismo heroico" y su aspiración "al hombre integral". Se ha formado literariamente abrevado en los espíritus de Stendhal y de Zola, los grandes magos, los grandes captadores de la realidad, los grandes animadores de la vida. Ha hablado del período de transición que vive el mundo, ha dicho que se va a una transformación social y que él, en las profundas convulsiones precursoras del gran parto que se avecina, no se limitará a adoptar la actitud pasiva del que escribe, sino la del que une a la palabra la acción. Ha hablado de la amenaza que para el espíritu del mundo representa Norteamérica, encarnación, la más brutal, del materialismo grosero, anulación del hombre, convertido en "especialidad" en "cosa" emitida por series.

Es esta juventud, por boca de esta juventud como habla al mundo la Alemania nueva. Es quizá esta juventud la que ha querido ser premiada en la personalidad mediocre de Thomas Mann.

Mas es necesario recordar a este pacifismo retardado: no el de Glaeser, joven que empezó cuando la vida pudo dar en él su fruto, sino al de estos otros que hicieron la guerra y que sólo ahora, cuando "Sin novedad en el fren

te" abrió un panorama económico al pacifismo, como empresa editorial, se han acordado de ser pacifistas, el pacifismo heroico de los que, como Zweig, como Landauër, como Rolland, supieron ser pacifistas en plena matanza, elevaron siempre las manos invocadoras de paz, supieron salvarse de las enormes vorágines en que son engullidos los hombres cuando dejan de ser hombres, individualmente considerados, para desaparecer fundidos en el enorme conjunto.

Es ese pacifismo heroico el que hay que evocar ahora, ante el que hay que inclinarse, el que representa toda la majestad y la grandeza del hombre, toda la fuerza de la conciencia libre frente a las enormes esclavitudes colectivas. Es él el que había de ser imitado, el que había de hallar el eco de todos los hombres libres de cada país. Pero, ¡qué son los hombres libres de un país frente a la brutalidad, el alocamiento, el desequilibrio de una masa embriagada, de un pueblo borracho de músicas, de desfiles coloridos! ¡No son nada para impedir una guerra, como no son nada, en la vorágine de una revolución, los espíritus libres que mantienen también la dignidad humana, que naufraga, desaparece totalmente, cuando el hombre vuelve al rebaño, cuando se reintegra a la horda primitiva que forma aún, fatalmente, toda reunión de hombres! ¿Qué son los espíritus libres, las conciencias humanas en una guerra o en una revolución?. ¿Qué pudieron ser Clotz

y Condorcet en la Revolución Francesa? ¿Qué han sido los anarquistas en la rusa?. Lo que son, siempre, los Hombres frente a las multitudes, fusiones, absorciones de hombres en un monstruo de miles y miles de cabezas: o déspotas o mártires.

Para ese pacifismo humanista y heroico de los hombres libres, de las grandes conciencias modernas, no hay solución de concordia: ante la guerra han de erguirse, se irguieron solitarios: los anónimos, solitarios murieron; los grandes conocidos, solitarios vivieron su tragedia y su lucha. Ellos, los unos y los otros, fueron los héroes, los verdaderos héroes de la guerra y de la paz. Y como eran grandes, como son grandes y han sabido tener y tienen la primera condición de toda grandeza: la humildad y la modestia, ocultáronse discretos, contemplan en silencio la feria de vanidades de la post-guerra, el triunfo de los oportunistas y el enriquecimiento de los que cultivan la industria de la paz como antaño cultivaron la de la guerra, como explotan las compañías de turismo los campos de Iprés y de Verdun, comerciando con los cementerios y los bosques abrasados y agujereados por la metralla, en donde cada terrón de tierra está empapado en sangre humana y cada piedra habla de un hombre muerto.

Mas es necesario que los otros, el público en general, el mundo ahora en calma, com-

prenda y distinga entre este pacifismo heroico y este pacifismo mercantilista, entre los héroes y las víctimas ignoradas de la guerra y sus aprovechadores, como hay que distinguir en tre los que hacen las revoluciones y los que las aprovechan.

Para los primeros, ha de ser el homenaje de todos los que sienten el alma sobrecogida ante su heroísmo y su grandeza y que reconocen, por su actitud de antaño, el temple de sus almas, la categoría moral de sus existencias, que les clasifican entre aquellos que luchan y que siempre vencen porque la victoria está en ellos. Para los segundos, el desprecio que siente toda alma digna ante los que comercian con las grandes cosas eternamente sagradas: el dolor de las madres, que no parieron los hijos para que los obuses los reventaran y el florecer de las almas nuevas, que de toda esa lección espantosa -la que dió la guerra al mundo, que no es la dulce y serena que daban, durante ella, aquellos maestros en sus escuelas, esperando su fusilamiento- han de sacar una consecuencia noble y alta: la voluntad íntima de ser, como los grandes abnegados, los grandes hombres que se opusieron a la guerra, que salvaron su razón de la universal locura, superiores al Destino histórico, forjadores de él, vencedores eternos en el gran combate vital e infinito.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Dos enigmas históricos".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 7, 1 septiembre 1923, págs. 1, 2, 3.

M. Jean Psichari, nieto de Renán, ha editado la primera obra escrita por el gran filósofo francés, y que éste, con su peculiar carácter ordenado guardaba como una reliquia, como un resto de su juventud, como una fuerte evocación de sus mocedades. Primer balbuceo de su genio, primera chispa de su espléndido talento.

Y hay también un valor sentimental en esta obra inédita de Renán, conservada a través de los años y piadosa y cuidadosamente desenterrada y arreglada por un nieto. Este manuscrito, de gran valor, aun más por sus recuerdos que por el contenido, pleno de emoción y en el que se revela ya el gran Renán futuro, lo dió, como regalo, la viuda del filósofo a su nieto Ernesto Psichari. Y ahora Juan Psichari, último descendiente de Renán, lo saca del olvido, limpiándole el polvo y arreglando las faltas del muchacho que lo escribió, conservadas por Renán como testimonio de su evolución literaria.

Psichari encabeza con un prólogo este libro, en el que cuenta sus esfuerzos por encontrar el viejo manuscrito, que él, quizá con un

poco de exageración, considera obra meritísima e ignorada de su abuelo.

La sugestión de los dos nombres que representan los dos enigmas históricos de la obra, me hacen dedicarla este artículo de comentario. Son tan interesantes y tan extraordinarias las dos figuras femeninas que Renán glosó, que es imposible pasar en silencio el desenvolvimiento de la obra juvenil del autor de la "Vida de Jesús".

Entre Cristina de Suecia y Valentina de Milán, verdaderos enigmas históricos, Renán prefiere la última. A ella dedica el mayor número de sus elogios.

La dulce figura de la duquesa de Orleans, atractiva desde el punto de vista masculino por su belleza, su bondad y su desgracia, es la que le atrae.

Pero yo, desde el punto de vista humano, investigador y psicológico, encuentro mucho más que decir y muchos más episodios interesantes en la silueta excepcional de Cristina de Suecia, la reina sabia, rebelde y aventurera, la mujer extraordinaria y osada, que durante toda su vida llevó sobre sí un interrogante y una admiración: ¿Hombre o mujer? ¡Fenómeno de la especie!

Como del caballero d'Eon, hasta su muerte se sospechó de su sexo, y en cuanto a su vida prodigiosa y a sus ideas, inconcebibles en aque

lla época y aún mucho más en su clase, nadie sabía a qué atribuir las, vacilando en si dar a aquella criatura incomparable el título de genio o el anatema de monstruo.

Después de un nacimiento y de una infancia tan extraña y accidentada como su vida, de senvuelta entre una madre loca, un pueblo hambriento y unos ministros casi analfabetos, la inteligencia de Cristina se desarrolló poderosamente, a la par que su voluntad. A los 15 años hablaba correctamente siete idiomas, conocía todos los sabios y filósofos clásicos y de la época, la astronomía, la medicina y la alquimia, ciencia o lo que sea, de moda aun en el siglo dieciseis.

Muy pronto se reveló en ella lo que había de ser reflejo de toda su vida. A Cristina se debieron las primeras escuelas que hubo en Suecia. Y dicese que, ante las observaciones de su primer ministro Oxenstiern, que, como todos los gobernantes, consideraba que el pueblo cuanto más ignorante mejor, la reina contestaba seca y resueltamente: "La ignorancia es la que perpetúa la iniquidad".

Por conservar su libertad y por odio a su clase, se negó a contraer matrimonio y renunció al trono. Vivía rodeada de sabios y en ella encontraron auxilio cuantos, perseguidos por su sabiduría, crimen en aquella época, se refugiaron en Suecia. Violenta y apasionada,

impetuosa e inquieta, recorría los villorrios suecos sola y a caballo, propagando la rebeldía al pueblo; aconsejándole que no se dejase explotar y pidiera su derecho a la vida.

Altiya y casi cruel con los poderosos, decía, en plena corte: "El talento lo es todo. El nacimiento nada. La vida da a todos por igual. La sociedad es la que establece las desigualdades. Si entre el pueblo hay canalla, más la hay entre vosotros".

La biografía de esta mujer, sin comparación, produce estupor. Los biógrafos desbarran comentándola. Su vida fué una continua contradicción y una continua rebeldía.

Atea por estudio y por convencimiento, revolucionaria en práctica y en principio y nacida a primeros del siglo XVI, si observamos paso a paso su vida, leyendo biógrafos avanzados y reaccionarios, nos encontraremos, idealmente y sin exageraciones, ante una precursora de todas las ideas modernas.

Su poderoso cerebro concibió, antes que nadie, una sociedad mejor y su voluntad de hierro la hizo abandonar el trono y recorrer como agitadora revolucionaria los suburbios suecos, hasta el extremo de que el gobierno de Carlos Gustavo de Brandeburgo, que la sucedió en el trono después de su abdicación, vióse obligado a expulsarla. Refugiada en Bruselas, continuó su obra agitadora que unos bautizan con el nombre de locura inicial y otros consideran como

prodigiosa genialidad de su talento admirable y de su gran adelanto moral.

Contemplada bajo todos sus aspectos, es indudable que en ella había grandeza y locura.

La manía hacia el estudio y las disquisiciones filosóficas era causa de que descuidara su físico y su salud. Apenas dormía y muchas veces iba despeinada y sucia. Su constante tendencia aventurera y revolucionaria la obligaba a ir vestida de hombre. Con este traje y siempre sola, recorría las casuchas del pueblo bajo de Bélgica, que fué el sitio donde, al marchas de Suecia, vivió más tiempo y donde más energías dedicó a esta rara originalidad o a esta extraordinaria vanguardia de propagar a los humildes el derecho a la vida y la destrucción de la aristocracia.

Su vida íntima fué quizá más rara que su vida pública. Protegió a los sabios por centenares y tuvo amantes por docenas, arruinándose entre unos y otros.

Su ruina y su prematura vejez la obligaron a actos posteriores que contradecían su vida anterior. Vendió su ateísmo al papa Alejandro VII por una pensión de 2,000 escudos mensuales. Y el papa lo compró, considerando un triunfo para la Iglesia la adquisición de aquella mujer, sin pensar que lo que ella vendía era la miseria; y la prueba de ello está en que, irreflexiva e incapaz de someterse a impo

posición alguna, después de ser solemnemente bautizada por la Iglesia romana, reíase de aquella tardía y grotesca ceremonia, pidiendo burlescamente, en presencia del papa, que le enseñasen a Dios, porque ella tan sólo creía firmemente en la materialidad finita y terrenal.

Los últimos años de esta vida son realmente una locura, un desequilibrio físico y moral. Pero en ellos queda aún en pie, a través de las insensateces de aquella cabeza demasiado llena y de aquella vida demasiado extraña, una indomable rebeldía, un odio casi rabioso contra los opresores y una ternura casi mística, exaltación de su espíritu y de sus sentimientos, hacia los oprimidos.

Renán, ante Cristina de Suecia, permanece indeciso. Ante Valentina de Milán se entrega incondicionalmente a la bondad de la mujer hermosa y desgraciada, víctima del vicio de una casta y extinguida en una muerte obscura.

Para comentar a Cristina de Suecia, Renán, muchacho de veinte años, recién salido del seminario, y con una tendencia mística que persistió a través del razonamiento de su ateísmo, no tenía bastante formación moral.

Pero él, con su sutil instinto filosófico, iniciado ya, escogió bien las dos figuras que debían servirle de tanteo literario. Sintió frente a ellas la sugestión del misterio psicológico que encierran. Y quizá, también, en el fondo,

por esta conclusión protestataria que todos llevamos dentro, encontró en el alma, muy humana, y en la vida, muy interesante, de las dos mujeres enigmas, un mundo de ideas y de consideraciones. Quizá ante el paralelismo de sus existencias inquietas y dos veces paralelas, por ser agitadas ambas y porque nunca una curva podía enlazarlas, vió una definición de eternidad moral humana, de esta eternidad que va enlazando los hombres y las ideas unas con otras, formando el paso lento, muy lento, de la vida y de la evolución.

Por mi parte, atraída por sus tres nombres; los enigmáticos de la obra y el otro enigma espiritual del autor, he intentado recoger en este sencillo artículo una noticia, dos vidas dignas de estudio y la constante inquietud moral, la continua sacudida ideológica que formó toda la obra y toda la vida de Renán.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Las conquistas sociales de la mujer".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925, págs. 15, 16, 17.

Frente al feminismo de acción política, de horizonte moral estrecho y reducido radio ideológico, hay un feminismo noble y elevado, feminismo estrictamente humano, y este feminismo no lo constituyen las vanguardias literarias y artísticas de la mujer.

No seré yo quien afirme que este feminismo cuenta con muchas mujeres y que en todas sea avanzado y consciente. Pero él abre al sexo nuestro el camino de las reivindicaciones, no de sexo ni de clase, sino de humanidad, e incluye al movimiento femenino en el movimiento general humano.

Señalada victoria para nosotras, las feministas que lo somos por ser mujeres y no convirtiendo al sexo en partido político, es la que nos alcanza mediante el triunfo de Odette Paulbert, una joven pintora francesa de veintiún años, a la que se ha concedido el primer premio de Roma de pintura, suprema consagración en el arte.

El premio de Roma consiste en ir pensionados a la Villa Médicis, la casa artística de Francia en Italia y la cuna de todo el arte modo

dermo, en la acepción recta de la palabra, desechando el modernismo desequilibrado que preconizaron cubistas, dadaístas y demás innovadores que, por carecer de originalidad verdaderamente estética, pretendieron cambiar el concepto de la belleza, concepto intuitivo, sin reglas ni cánones, pero exacto por lo claramente que nuestra visualidad lo percibe.

La señorita Odette Paulbert es hija de pintores, nieta de pintores, verdadera sacerdotisa de ese arte. Es sencilla, frágil e insignificante, y, como detalle curioso, los periódicos consignan que es de las pocas parisien-ses que no llevan el cabello cortado. Lo cual indica que, para tener las ideas largas, no precisan ciertamente los cabellos cortos.

Odette Paulbert ha conquistado su premio en buena lid, modestamente, con unos cuadros cuyo fondo no me interesa porque lo interesante para mí es ese triunfo femenino, mil veces más honroso que el triunfo en unas elecciones.

El arte, como la literatura, expresión del pensamiento y modalidad artística, es uno de los caminos que no estuvieron abiertos para la mujer. El hombre no consideró muy seductora a una fémina paleta en ristre y le faltaba poco por considerar deshonrosa para una mujer una mancha de pintura en su vestido, como una de tinta en dedos que podían estar acribillados a pinchazos o echados a perder por la lejía, pero que no podían profanar los utensí-

lios inmanentes, durante mucho tiempo, a la personalidad del hombre.

El triunfo máximo de Odette Paulbert, es ta francesita de ojos pensativos y boca de expresión algo fatigada, de rostro afilado y enuelto en su cabellera obscura, demasiado espesa para su cabecita más de niña que de mujer, triunfo ganado a puños y tras años de trabajo ímprobo, perfumados por la emoción del arte sentido y fortalecidos por la voluntad de triunfar, es una victoria que nos alcanza un poco a a todas, como a todas nos alcanza y en todas pone algo de noble orgullo, poder engalanar al sexo nuestro con figuras como las de Hipatía, Concepción Arenal, "George Sand", Rosalía de Castro, Luisa Michel, Severine y tantos otros nombres gloriosos de mujeres que nos dieron el prestigio de su inteligencia y el esfuerzo noble y desinteresado de sus vidas entregadas al arte, a la literatura o al ideal.

Es indudable que se abre para la mujer un nuevo ciclo; que entramos en una era en que los valores, al trastocarse, y cambiar todas las cosas y todas las ideas de sitio, se sufre una saludable conmoción, de la que pueden salir -saldrán indudablemente- derroteros por donde el equilibrio se restablezca y nuestro paso evolutivo sea más rápido, aunque no más fácil.

En este instante en que la conmoción cul

mina, sería imposible señalar cuáles serán esos derroteros. Como los niños deshacen sus castillos de arena de un manotazo; así nosotros, niños ante la Naturaleza, átomos frente al Universo, hemos deshecho de un manotazo muchos castillos levantados sobre cimientos de prejuicios, viejas fortalezas de una moral absurda.

Ahora la arena, informe, espera la mano más experta que construya los nuevos castillos. Esta mano múltiple, guiada por los oscuros poderes de lo desconocido, del formidable Todo del que formamos parte, levantará lentamente, no caserones sombríos y espesos, en los que se agostaban nuestras vidas, sometiéndolas a la tortura de la esclavitud y de lo uniforme e inmutable para todos; sino una arquitectura ligera y graciosa, hecha para hacernos la vida más larga, más intensa y más amable; una arquitectura abierta al sol y al aire, de columnas esbeltas y levantadas sobre las cumbres, como esos templos griegos en los que el más humano y luminoso de los pueblos -prodigiosa avanzada de la futura especie que saldrá del hombre- adoraba a sus dioses, bellos, amables y serenos como los cuerpos y las almas de los hombres que los crearon.

La mujer será uno de los dedos de esa mano universal que reconstruirá la vida. Será tanta cantidad de dedos como capacidades haya en ella. Y cuantos más dedos usufructúe en

esa mano reconstructora, más elevada será la vida que sobre las ruinas del pasado y del presente levantemos.

Porque es ella el supremo artífice de las humanidades, el dios todopoderoso que anima la arcilla e imprime con sus besos los sentimientos y las ideas. ¡Qué humanidad saldría de una generación de mujeres sanas, equilibradas, en plena posesión de sus condiciones físicas y morales, bellas, buenas y fuertes, despojadas de temores y de supersticiones, conquistadoras de la vida y no plazas conquistadas por la fatalidad social, encarnada en un hombre que las toma como sirvientas, y mantenidas en perpetuo concepto de auxiliares!

Los forjadores del mañana, del mañana nuestro, los que levanten sobre los restos del pasado los cimientos del futuro, los que conviertan al Ideal en realidad, habrán de salir -saldrán indudablemente- de esa generación de mujeres, dueñas de sus destinos, dominadoras de su voluntad, luchadoras contra el pretérito, madres del porvenir.

Pero, y esas mujeres, ¿de dónde saldrán?. He aquí la pregunta desencantada que surgirá espontáneamente de todos los labios. Y quizá razonen sus desesperanzas, diciéndonos que la mujer de hoy, frívola y ligera, sin más progreso de orden moral que una despreocupación que tiene muy poco de consciente y equilibrada, más cobarde que nunca frente a la vida -salvan

do excepciones que en todo hay- está más lejos que la de ayer de esa generación ideal que nos ha de dar a los hombres de mañana.

La Naturaleza se complace en presentar esos retrocesos y traspiés; la evolución está compuesta de curvas; avanza dando saltos, ganando con zancadas el terreno que un mal paso, ocasionando una caída, hizo perder. Ahora nos encontramos en el momento del retroceso, en el instante breve -nada son 100 años para la vida universal- en que la evolución descansa y cobra nuevas fuerzas. Después volverá a emprender la marcha, más ligera, más firme, más segura que nunca, y con ella la emprenderemos nosotros, como especie, llevándonos para el viaje la mochila llena de experiencias, que no significan, bien interpretadas, cobardías de ningún género.

En los momentos de parada nunca faltan, no han faltado en ninguna de esas repetidas crisis atravesadas por la Humanidad, las minorías que laboran obscuramente, con cuya labor se preparan para el viaje los que van naciendo a la vida activa.

A las mujeres tampoco nos faltan estas minorías; no nos han faltado nunca. Su esfuerzo es tanto más digno de elogio y de admiración, por cuanto ellas chocan con los escollos del presente, llevando el pesado lastre del pretérito. Necesitan una mayor abnegación y un más gran heroísmo que los hombres porque han de lu

char con varios factores a la vez. Por esto su avance es más dificultoso y las paradas más dolorosas y el porvenir humano más lejano. Por esto la evolución es más lenta y tardan más en madurar las semillas, que se sembraron abonadas con sangre, pero que no fueron cultivadas por las madres en el alma de las generaciones nacientes.

Pero hay una vanguardia femenina, una valerosa y abnegada minoría femenina, cuyo esfuerzo, aunque libre y suelto e individual, converge hacia un fin común: la capacitación, la liberación y la dignificación de la mujer como mujer y como ser humano.

Esa vanguardia, esa minoría de todas las paradas, trabaja en silencio e ímprobamente. Escala sitios prominentes en la literatura y en las artes; labora sin ser vista en el seno de las colectividades obreras; trabaja heroicamente en los laboratorios científicos; siembra en el augusto apostolado de la enseñanza; en todas partes pone la nota luminosa de su desinterés, de su energía y de su constancia. Es invisible, discreta, mantenida en un claro-oscuro, pero positiva y tenaz... Es sencilla e insignificante en apariencia, como esa Odette Paulbert, de ojos pensativos y boca impregnada de melancolía y de cansancio -el cansancio y la melancolía de la lucha desconocida y desagradecida- pero se infiltra en todos los aspectos

sociales y tarde o temprano saldrá de su penumbra
para imponerse como espléndida realidad.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Dos mujeres, dos frases y dos libros".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 59, 1 noviembre 1925, págs. 11, 12, 13.

Sobre mi mesa de trabajo tengo dos libros femeninos de reivindicación femenina. El uno, escrito por esa mujer admirable que se llama María Lacerda de Moura, me vino de Ultramar, trayéndome, junto con una bocanada de aire sano y renovador, unos elogios inmerecidos y el brindis fraternal de la más noble amistad. El otro llegó de Valencia, firmado por María Cambrils, distinguida y culta escritora socialista, y prologado por Clara Campoamor, la primera abogada de España, y, ante todo y sobre todo, mujer fuerte y bien templada, que se conquistó a puños la carrera y cuya vida fué y continúa siendo, una epopeya de esfuerzo y un poema de voluntad.

"A Mulher é una Degenerada" se titula el libro (ya segunda edición) de María Lacerda de Moura, inteligentísima profesora brasileña, alma de todo el movimiento de renovación femenina, vigorosamente iniciado en el Brasil.

Y "Feminismo socialista" titúlase el de María Cambrils, que aporta al problema moderno de la personalidad femenina la contribución de un espíritu amplio, enfrentado con las máximas

cuestiones que apasionan a la Humanidad contemporánea.

Las pequeñas y grandes diferencias de apreciación ideológica que nos separan, no serán causa de que yo escatime aplausos al loable empeño de María Cambrils de contestar al concepto, absurdo y desprovisto de toda base científica, de Moebius y de oponer, al mismo tiempo, un feminismo más elevado y más humano al feminismo mezquino y estrecho que hasta ahora se ha propagado.

Yo puedo opinar, sin embargo, que ni el feminismo católico de Celsa Regis, ni el feminismo socialista de María Cambrils, solucionan el problema femenino, porque, a mi entender, no solucionan el problema humano, bajo cuya denominación común caben ambos sexos y sus problemas respectivos. El socialismo, teoría de posibilidades inmediatas, no abarca en absoluto todas las manifestaciones del espíritu humano. Es el primer eslabón de una cadena, de la cual el anarquismo es otro, y que se prolongará hasta el infinito.

Me abstengo de decir que el anarquismo abarca mejor esas manifestaciones, porque, como anarquista, es lógico que así lo crea, como es lógico que, como socialista, María Cambrils opine de otra suerte.

No obstante, en un aspecto se funden los pensamientos de todas las mujeres que pugnamos

por el despertar, la liberación y la dignificación del sexo. En una conclusión concordamos todas, tanto Clara Campoamor en su prólogo, como María Cambrils en su libro, como María Lacerda de Moura en su audaz y combativa obra, como yo, en mi modestísima tarea tan sólo iniciada. En lo que Clara Campoamor, con justa palabra, llama: "protesta valerosa de todo un sexo contra la positiva disminución de su personalidad.

El problema, enfocado así, se reduce un tanto y quizá pierde en generosidad. Pero lo gana en compenetración y en anhelo colectivo de romper unas cadenas que hace veinte siglos nos oprimen. Funde en una sola las aspiraciones de la mujer moderna y, gracias al cultivo y a la propaganda de ideas que abarquen a ambos sexos, y gracias, ante todo y sobre todo, a la enorme cantidad de sentimiento y de nobleza que encierra el corazón de la mujer, nos salva de caer en una feminocracia tan dañina y peligrosa como la hegemonía masculina que hemos padecido y padecemos hoy aún.

El libro de María Lacerda de Moura y la interesante personalidad de esta mujer, merecen, no unó, sino muchos párrafos aparte. La brevedad de este artículo, en el que no hará más que examinar someramente esas dos valientes obras femeninas, plenas de ardor y de confianza, prometedoras de óptimos frutos para el porvenir, no me permitirá detenerme, como era

mi deseo, en la obra y la figura de la más cul
ta y avanzada escritora del Brasil.

Podría reducir el comentario, y reducirlo sincera y bellamente, diciendo que en su obra y en sus conceptos me he mirado como en un espejo. Es decir, he visto mis ideas, mis inquietudes y mis empeños traducidos en otra mujer, como ella se ha visto traducida, según confesión propia, en las ideas, las inquietudes y los empeños de "La victoria". No nos conocíamos ni personal ni literariamente. Mi primera extensa lectura suya fué este libro, aunque el nombre no me fuese desconocido por mis lecturas del portugués. Ella, creo, que trabó conocimiento conmigo con "La victoria". Este caso de absoluta identidad de pensamientos, de simultáneo esfuerzo, más logrado en ella que en mí, pero en ambas sincero e incansable, a las dos nos demuestra cuán hondamente femeninos son los problemas que abarcamos en nuestras obras.

María Lacerda de Moura, alma y eje de to
do un movimiento educativo, espíritu audaz y abierto a todas las modernidades, recia figura femenina, capaz de galvanizar las energías dor
midas, de injertar fuerzas creadoras a los cuerpos, debilitados por una educación falsa, de varias generaciones de mujeres, temperamento combativo, rebelde, impetuoso, tierno y cor
dial, está llamada a ocupar un puesto preeminente en las ideas modernas.

En su réplica a Miguel Bombarda, el psiquiatra que declaró a la mujer degenerada y que consideró ridículo cualquier esfuerzo en pro de la independencia de la mujer y de su elevación, réplica que es el libro que me ocupa, hay un tal derroche de ideas, un tan sereno y razonado análisis, una tan certera visión de los problemas que a todas y a todos nos apasionan y que de la contribución de todos y de todas precisan, que la afirmación del sabio, ligera y absurda, casi debe celebrarse, porque dió motivo a la justa réplica de una mujer que representa muy noble y muy dignamente al sexo todo.

Sin embargo, María Lacerda de Moura no se limita en su obra a contestar a Bombarda. En ella se abordan temas de tanta trascendencia como son los de la educación de la infancia y la misión de la mujer como madre y como ser humano. Las partes del libro tituladas "¡Libertad! ¡Igualdad! ¡Fraternidad!", "La fraternidad por el Arte y por la Mujer" y "La inquisición del pensamiento", nos revelan además el radicalismo ideológico de María Lacerda de Moura. En ellas hay afirmaciones terminantes y concretas, francas audacias doctrinales que sólo un anarquista pleno puede suscribir.

Obra vehemente, lozana, pletórica de inquietudes; obra de mujer que siente y piensa; que se rebela y labora; obra de luchadora activa, de enamorada de la justicia y de la liber-

tad, he aquí lo que es A Mulher é uma Degenerada. Sol irradiando entre sombras, alma vibrante clamando en el silencio de la inconsciencia, mano piadosa enderezando las torcidas sendas, energía creadora surgiendo como una realidad alegre y fecunda, he aquí lo que es María Lacerda de Moura.

He titulado este artículo "Dos mujeres, dos frases y dos libros". Es este título el que he juzgado más justo, más sencillo y más discreto.

No obstante, no consisten los libros de María Lacerda de Moura y de María Cambrils en la sola refutación a las frases de Bombarda y Moebius. La tarea es más extensa y más ardua, más generosa y más resuelta. En realidad, la mejor réplica a quien nos negó toda posibilidad de elevación y a quien declaró a la mujer desprovista de pensamiento, está en la riqueza de concepciones y en la belleza y diversidad de argumentos con que esas dos mujeres dan un mentís a las afirmaciones masculinas. Y al margen de la réplica se discuten y se abarcan problemas de orden general humano, magnas cuestiones que interesan por igual a los dos sexos, y en ello se demuestra, si no lo estuviera hasta la saciedad, que el despertar y la liberación de la mujer no significará jamás una inversión de los sexos, ni un simple cambio de hegemonía.

El que haya mujeres que desequilibren la cuestión y que pongan al sexo al borde del ridículo, y otras que lo agrupen con propósitos reaccionarios, no significará nunca que la mujer se desintegre del movimiento humano y pugne por una quimérica y antinatural revancha. Se trata, por el contrario, de limar las asperezas existentes, de destruir los equívocos, que el hombre parece complacerse en establecer, y de laborar todos, hombres y mujeres, más activa, más digna, más fecunda y más conscientemente en pro de un mañana mejor.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Ante el gran libro abierto...".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 67, 1 marzo
1926, págs. 11, 12, 13.

En Barcelona, un núcleo de intelectuales "eclécticos" ha conseguido dar unas cuantas se siones de teatro también ecléctico.

El viejo Ibsen, demasiado conocido, fué desterrado de estas escenificaciones de maes- tros literarios. Se trata del Teatro de Arte de Moscou y han sido los literatos rusos de an tes y después de la revolución los que nos han dado una medida del arte moderno.

Sin embargo, no es del teatro, ni de los intérpretes, ni de los intelectuales organizadores, ni aun de los padres espirituales de las obras representadas de lo que yo quiero ha blar. Mi propósito es más amplio y más imperso nal. Esas sesiones de teatro ecléctico sólo me han inspirado el leve y un tanto amargo comentario que voy a esbozar.

Me lo han inspirado haciendo renacer en mí un pensamiento que muchas veces, a través de mis lecturas, me asaltó. Y un hecho real, un obscuro drama terminado en sangre, doloroso mar tirio de una vida sacrificada por la absurdidad social y acabada de un pistoletazo, ha llevado a mi pluma esa vaga amargura otras veces senti



da.

En el teatro "Novedades", de Barcelona, se ha agotado, no en una, sino en varias obras, un tópico ya viejo en literatura. El eclecticismo no significa, lo sabemos ya, mocedad moral.

El tópico, el concepto alrededor del cual giran dos o tres tragedias morales de otros tantos hombres, es: el drama del hombre inteligente y la mujer tonta; del hombre sublime y la mujer vulgar. Lo conocemos. Lo han tratado en abundancia, además de los escritores rusos, muchos latinos, y lo tratan a cada instante la mayoría de los hombres.

Es un hecho usual y absolutamente probado: la mayor parte de los hombres geniales se han unido a mujeres relativamente estúpidas. Es, por lo demás, la única solución del genio, tal como hoy se concibe la genialidad. Un hombre genial es un ente un poco aburrido, malhumorado y ridículo, que fuma y divaga y se adora a sí mismo. Una mujer inteligente huye de las genialidades al estilo del profesor Storitzin. Por fuerza el genio ha de unirse a una fémica corta de alcances, molesta y vulgar. Algunas veces, el genio busca, también, en la estupidez femenina, una garantía para su talento, obedeciendo a su vanidad, bautizada con el más elegante nombre de ley del contraste.

Pero los literatos en particular y los

hombres en general, tienen muchas supersticiones, algunas más absurdas que las que aterrorizan a las pobres mujeres ignorantes. Creen en sí mismos de un modo exagerado y consideran sus desdichas y sus errores obra de un poder maléfico, sin más preocupación que amargarles la existencia. En este caso, la mujer se convierte en fatalidad. Y sus discordias conyugales en hondos problemas psicológicos, en temas metafísicos al estilo del argumento de esta "Anfisa", pródigamente bombeada por los "eclecticos" literatos barceloneses.

Es verdaderamente lamentable que los hombres consiguieran acaparar todos los aspectos de la vida, literatura inclusive. Las mujeres, retenidas en el hogar, trabadas por morales y leyes por hombres escritas, no han podido contrarrestar las opiniones masculinas. Así se da el caso de que hayamos de tolerar pacientemente una nueva injusticia y un nuevo error: eso de los dramas morales, de las tragedias de la incomprensión, basados en el muy interesante problema del hombre inteligente unido a la mujer vulgar.

Si las mujeres poseyéramos tantos Andréiev, Dostoiewski y Chejov como los hombres, trataríamos un tema también interesante y muy poco tratado, casi original en la literatura: el drama de la mujer inteligente unida al hombre vulgar. Y de vez en cuando escribiríamos

tragedias tan conmovedoras como la que ha destrozado la vida de esa pobre mujer de Madrid, asesinada por su marido, verdadera mártir que no tuvo ni la legítima y honrosa rebeldía de hacer traición a la fe jurada para que la respeten las mujeres y los hombres la burlen.

Pero las mujeres hacemos algo mejor que escribir dramas simbólicos y abordar problemas metafísicos, la mayoría de las veces sólo engendrados por la imaginación o el narcisismo masculino: los vivimos y los sufrimos.

Ese drama de la mujer inteligente y el hombre vulgar, ¡cuántas veces lo hemos visto representado en la vida misma!

Recuerdo muchas mujeres y muchos hombres. Pero el recuerdo más penetrante es el de una mujer campesina que conocí y traté en Sardaño-la. Cuando pude comprender su drama, esa mujer ya no era joven, pero conservaba restos de una belleza espléndida, extraña en una payesa por su distinción y finura de líneas, y poseía un talento natural nada vulgar. Esa mujer fué casada, poco menos que a la fuerza, con un hombre semi-imbécil, pero de casa rica. Tres hijos maldijeron -esa es la palabra- esta unión atentatoria a toda moral. Dos muchachas y un chico. La mayor, medio loca y fea. La segunda se pareció a su madre en lo físico, pero desmejorada en lo moral. El hijo, idiota en absoluto. Los hijos de las hijas siguieron la herencia fatal del padre y abuelo. Es decir, una fa

milia creada para deshonra de la Naturaleza; horrible inmoralidad que no se da en otra especie que la humana.

¡Cuántas veces pensé en el drama de aquella joven violentada, esposa infeliz, madre y abuela sin ventura! ¡Cuántas veces pensé en el repugnante crimen que puso aquella belleza y aquella inteligencia en manos de un degenerado!.

El problema de esta mujer, sin embargo, no es un problema de intelectualismo. Pertenece, dirán, a la patología, o entra dentro de los dominios de la ciencia eugénica.

Otros casos recuerdo. El mismo instinto popular los percibe, inconscientemente. Hay muchas casas que son señaladas con el nombre de la mujer. En ellas, la inteligencia, el genio familiar, el drama, por tanto, está en la esposa. Pero estos dramas no se desarrollan entre profesores y abogados. Y son más simples, menos metafísicos, más dolorosos. Ni a Storitzin ni a Fedia, ni a todos los Storitzines y Fedias de la literatura masculina, les obligaron a casarse o a enamorarse de mujeres vulgares. A estas pobres mártires ignoradas, a estas víctimas de la moral, la sociedad y la familia les forzaron los padres, los hermanos, los tutores. El mundo todo fué cómplice de su infortunio. Pero fueron, pero son ellas solas las que sufren el frío de la incomprensión, el dolor del vacío, la espantosa soledad de dos en

compañía.

Yo no creo en la vulgaridad fatalista, predestinada, obra de una divinidad obscura o de una ley natural secreta que la crea para tormento y desventura de los literatos y hombres de ciencia.

Yo creo en la falta de cultivo moral, en que hay almas e inteligencias en barbecho, en que la ignorancia diluye muchas energías, en que hay seres en los que renace el pasado, súbitos despertares del bruto primitivo, evocación viviente del hombre de las cavernas, indigencia mental creada por la falta de alimento adecuado. En todo esto creo yo. Y doy a la vulgaridad un origen social en unos casos y en otro médico. Pero yo no soy ecléctica. ¡Oh, no! Yo soy, muy simple, muy modesta y muy resueltamente, anarquista.

Y soy, además, mujer. Y además de mujer soy un animal humano, desprovisto de subconciencias y que en la vida cree y quiere creer en algo más natural y menos aburrido que un despacho.

La mujer-mujer del porvenir, la mujer-mujer, y no hembra, del mañana, esbozada entre brumas, ilusoria e infantil, vaga y confusa, de esas obras del teatro ecléctico, la veo yo ya en la vida real. La he visto muchas veces. Está medio oculta y labora sencilla y discretamente. No es una princesita ni una amada niña.

Es una mujer laboriosa y serena, tranquila e inteligente, que da su vida por la ciencia, que la dedica obscuramente a la enseñanza, que la entrega a un ideal que nos redimirá a todos de todas las vulgaridades. Pero para que esta mujer-mujer pueda existir, es preciso que exista el hombre-hombre. Para que pueda existir colectivamente la verdadera feminidad despojada de restos primitivos, de raras semejanzas con la mona, es preciso que los hombres dejen de ser entes en poco diferenciados del bruto de las cavernas. Y para diferenciarse es necesario también que no se disfracen de tópicos, que no se vistan el alma de sutilezas, que vivan la vida en medio del mundo y no ante una mesa y pluma en ristre. En una palabra: que no sean Fedias ni Storitzines, ni tan sólo Bergetts. En todo caso, que, como Silvestre Bonnard, vendan todos sus libros, destruyan todas sus bibliotecas, renuncien a todas las vanas ciencias, después de haberse apergaminado sobre los pergaminos, comprendiendo, un poco tarde y con algo de amargura, que no hay libro mejor, más interesante, más profundo ni más grande que la vida.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Matilde Serao", en "Sembrando flores",
Sección dedicada a las mujeres y a los
niños.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 103, 1 septiem
bre 1927, pág. 204.

Con la muerte de Matilde Serao desaparece una gran novelista que ha sido situada, con justicia, entre las primeras figuras literarias de Italia.

Matilde Serao unía, a un gran talento, una sensibilidad exquisita y un delicado y exacto sentido íntimo de la novela. Sus obras, traducidas a casi todos los idiomas europeos, colocaron el nombre de esta escritora a la cabeza de la literatura femenina mundial.

Ha muerto a los 72 años, después de un trabajo intensivo y prolongado, en el que cosechó gloria y provecho.

Hace poco más de un año publicó una obra -quizás la más cálidamente humana y más profundamente femenina de su producción-, que fué recibida con silencio y animosidad unánimes de la Prensa de Italia, más o menos mediatizada por el fascismo. Esta obra, en la que, ya en la senectud, el sazonado talento de Matilde Serao daba frutos de insólito valor y trascendencia social y moral, era un libro contra la gue

rra. Era un libro de mujer y de madre, en el que había el clamor desesperado de todas las entrañas maternas desgarradas por la horrenda matanza. Esta obra, surgida en pleno morbosismo fascista, encontró la oposición sorda de todos los que, en Italia, de la palabra patria han hecho un estandarte sangriento bajo el que agrupan sus turbias ambiciones y sus odios innobles. Sólo el gran prestigio de Matilde Serao impidió que fuera víctima de la irritación fascista despertada por su obra, a la que calificóse de antipatriota.

Y no es que Matilde Serao hubiera estado situada en la literatura de vanguardia. Temperamento y sentimiento cristianos, conservadora por posición social, Matilde Serao, radical literariamente, no lo fué nunca socialmente. Venida a la literatura en la época de auge del naturalismo, Matilde Serao escribió obras de un realismo soberbio y vigoroso, entre ellas "El vientre de Nápoles", en la que seguía las huellas de Zola.

Pero esta postreta producción a que antes aludimos, de inusitada trascendencia, estaba escrita, no por la mujer escritora y menos por la mujer propietaria de uno de los más grandes diarios conservadores de Italia: estaba escrita por la madre. Y eran sus entrañas que, como todas las entrañas maternas, sintieron desgarrarse ante los cuerpos mutilados de millones y millones de hijos, eran sus

entrañas, repito, las que trazaron las páginas más emocionantes, más bellas, más humanas y tristes que se han escrito contra la guerra.

Matilde Serao, con Ada Negri y Grazia Deledda, formó la gran trilogía femenina de la literatura italiana. En las tres se condensaban los tres aspectos artísticos literarios: la poesía, la narración y la acción. Matilde Serao era la productora incansable e incesante, visión kaleidoscópica, espíritu fecundo que creaba con la más asombrosa de las facilidades y de las naturalidades; Grazia Deledda era la artista, la cinceladora de la prosa; Ada Negri la gran lírica insuperable. Las tres, sin embargo, profundamente femeninas e intensamente humanas.

La desaparición de Matilde Serao es una gran pérdida para la literatura y, en esta su cálida madurez humanitaria, otra no menos dolorosa para el espíritu pacifista del mundo.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Isadora Duncan, o una tragedia clásica", en "Sembrando flores", Sección de dicada a las mujeres y a los niños.

La Revista Blanca, 2ª época, nº 106, 15 octubre 1927, págs. 298, 299, 300.

Sófocles hubiera hecho de ella, de su vida y de su muerte, la mejor de sus tragedias. Y habría sido ella la intérprete genial de las grandes producciones clásicas. Su cuerpo desnudo y armonioso habría temblado bajo los velos de Antígona. El furor de Electra habría hallado en su rostro la gran expresión tremenda y patética.

Era una griega. A su entierro, a su incineración en el Columbarium, tras el peplo de Raymond Duncan, su hermano, fué una multitud de griegos identificados con aquella helénica; de griegos que veían reflorcer, sobre las sines blancas de Isadora, los lauros de Apolo, la danza armónica y misteriosa de las sacerdotisas sagradas.

Era una griega. Esta norteamericana, de origen escocés y vida francesa, tenía el alma de griega. Y fué toda su vida una tragedia clásica, una tragedia que aleteaba, rugía, hacía-se ademán y ritmo, nacía en la gracia melancólica del rostro para morir en el trenzado de

los pies alados.

Era una griega, escapada de la pluma de Sófocles, del cincel de Fidias, del viejo canto homérico. Una griega retrasada en muchos siglos o en muchos siglos adelantada.

Porque el reino de Isadora Duncan tampoco era de este mundo. Ante la banalidad de nuestros ojos, esta existencia tormentosa y prodigiosa da una singular sensación de desequilibrio, de desplazamiento, como el blanco peplo de Raymond Duncan, que acompañó a la sagrada purificación del fuego los restos de la hermana vestido como los contemporáneos de Eurípides. Al entierro de Isadora acudió toda la intelectualidad artística y literaria de Francia. Y sólo el hermano supo rendir a esta helénica el último tributo: una postrera y bella manifestación de helenismo. Sólo túnicas, peplos graciosos, albas vestimentas clásicas, debían acompañar el cuerpo de esta mujer muerta también clásicamente, cuando aun la belleza restaba, resistiendo el embate implacable de los años; muerta con muerte también trágica, también tormentosa y prodigiosa como su vida.

Era la sacerdotisa de una religión eterna: la religión del arte y de la belleza. Sus dioses eran aun Afrodita y Apolo. Los manes y penates de su vida tenían aún nombre griego.

Forzosamente, su religión estética debía llevarla lejos en consecuencias morales, debía situarla al margen de toda moral que tuviera

otro límite que la belleza y la vida. Así, su existencia marcó las más desconcertantes contradicciones, las inmoralidades más bellas y atrevidas, que nos hacen reconocerla y amarla, sentir el fervor sagrado de su danza y el estremecimiento de su carne desnuda, abstraída en la actitud del cuerpo y en la actitud del alma.

Porque, lo repito, no eran sólo su arte, sus gustos, sus tendencias helénicos: lo era también su alma. Y lo era en lo que de más eterno, de más joven y siempre renovado tuvo Grecia.

No fueron todos sus gestos equilibrados. Pero, ítrasladad a la banalidad de hoy el gesto de Dido y su suicidio llevará este comentario: "Su muerte parece acusar perturbaciones mentales"! ¿Acaso nuestras frentes están ceñidas con mirtos y nuestros dioses descienden del Olimpo para mezclarse con los hombres y como los hombres tener pasiones e hijos?.

Era una griega. Pero una griega fuera de tiempo o antes de tiempo. Una rosa nacida en un verano o en un invierno humano. Era, pues, una desplazada. Un ser que no podía fatalmente hallar ambiente, una planta sin tierra ni clima adecuado.

Un día su alma puramente helénica sintió un deseo: plasmar en carne el anhelo estético de toda su vida. Y pensó en algo profundamente

humano, intensamente artístico: Hacer la obra ideal de un hijo. Y pensó en buscar padre digno de este hijo, padre que le completara y supiera colaborar en el genial intento.

Y escribió a Georgette Leblanc, entonces compañera de Maeterlinck, y siempre mujer inteligente y exquisita, pidiéndole el más singular de los favores: que le permitiera tener el hijo soñado con el gran poeta.

Maeterlinck es un gran talento, un artista de la literatura, pero tiene un alma mediocre. No era digno ni de Georgette ni de Isadora. Georgette tuvo el gesto señoril, el sereno movimiento estético de acceder a la demanda en cantadora, de comprender el puro deseo de la danzarina. ¡Pero Maeterlink, que es un gran artista, tiene el alma mediocre! No supo comprender -no era capaz de comprenderlo- el afán delicado y sublime, el homenaje incomparable, que pudo ser apreciado por un alma femenina, también sedienta de ideal como la de Isadora. Maeterlinck no es un griego, sino un termita. Un pobre termita con prejuicios banales y un pueril concepto de la cordura. Según parece, no accedió a la invitación de Isadora. Me habría gustado conocer la respuesta que dió a la Duncan, por su solicitud leal, y a la Leblanc, por su gracioso permiso. Seguramente no pudo ser muy poética. Debía ser, sin duda, abominablemente práctica y desilusionadora.

Es posible poseer un gran talento, ser un

gran artista y tener el alma muy mediocre. Ejemplo: éste.

Toda la vida de Isadora Duncan fué una tragedia sentimental y económica. Toda su existencia tuvo las más exorbitantes altas y bajas de dinero y de dicha. Hoy manejaba millones y mañana vivía en la suma pobreza. Hoy gozaba el más embriagador de los idilios amorosos y mañana asomábase, blanca y obsesionada, al negro abismo de la muerte. Su alma siempre inquieta, desesperadamente ansiosa, buscaba sin descanso la saciedad imposible. Y tuvo, ¡ella, tan armoniosa de ademán y de cuerpo!, los más tristes, disparatados y antiestéticos amores.

Sergio Essenine, su postrer cariño, llegó a mancillar con sus manos de borracho, de poeta loco de alcohol y de lujuria, el albo cuerpo de la danzarina. Isadora se separó de él, huyendo del aprobio, de la caída desgarradora en los abismos de la locura y el vicio, y Essenine matóse de vergüenza y de celos. Los poetas la perseguían fatalmente. Fueron la desgracia de su vida.

¡Pobre Isadora! Creía quizá que la poesía estaba en el ritmo; que las frases las rimaban ellos como ella rimaba las danzas, rimaba el gesto sereno y espontáneo de su arte: con el alma y con la vida. ¡Y cuán duros, cuán terribles habían de ser los desengaños para esta rosa fuera de tiempo, para esta ingenua patética y ator-

mentada, que soñaba aún con bellas e inocentes sublimidades y que vivía soñando; para esta griega que habría amado en Sófocles el genio mental y la belleza física!

De Singer, su marido de unos años, ya lejano, tuvo dos hijos. La tragedia de Isadora Duncan se extendía, aureolaba toda su vida. Y un día los dos niños regresaban de paseo en auto. Y el auto, en un viraje brusco, chocó contra uno de los puentes del Sena, lo derribó y cayó al agua. Los dos infantes se ahogaron. Isadora danzó, llorando, la más conmovedora y prodigiosa de las danzas frente a la tumba de los hijos muertos. Después quiso suicidarse. Ella, tan blanca, se aproximó, ya por segunda vez, al abismo negro de la muerte.

No pudo matar el cuerpo, pero por unos años mató el alma y mató su arte. Retiróse de la escena, vivió unos cuantos años pobre y obscuramente, danzando sólo para el recuerdo de los hijos muertos la danza prodigiosa y conmovedora, siendo sólo para ellos la maravilla de su arte, el desespero y la elocuencia sollozante de sus gestos.

Porque Isadora demostraba todos los estados de ánimo danzando. Para cada momento de su vida tuvo la improvisación espontánea y delirante de una danza.

En el Partenón danzó completamente desnuda su plegaria ante la Acrópolis. Danzó en los

funerales de sus hijos. Y en esta su terrible y extraordinaria muerte, la Parca jugó también con su cuerpo, haciéndole danzar la más tétrica y grotesca danza sobre la capota del auto, y sobre el paseo nicense, que recogió el cuerpo armonioso de la danzarina estrangulada por el chal anudado a su cuello y prendido a la rueda del vehículo, rueda de su destino trágico.

El arte de Isadora Duncan era inspiración pura. No respondía a ninguna norma preconcebida ni se ajustaba a ningún principio. En las obras que tomaba ella parte, no acudía a ningún ensayo. Cuando llegaba el día del estreno y la hora en que la danzarina debía hacer su aparición en escena, Isadora comparecía en el teatro, salía a las tablas y danzaba...

Para cada tono musical tenía ella un gesto. El alma de la música la penetraba y la envolvía... Y danzaba... Y cada noche era otra noche de triunfo, otra noche de pura y espontánea creación artística.

Ella fué quien creó en París una gran escuela de danzas clásicas y quien inauguró esa resurrección del clasicismo artístico, que es la gimnasia rítmica, que a dado en todas las capitales de Europa y América magníficas notas de salud y de estética, de fecundo cultivo mental y físico.

Después de la revolución, Isadora Duncan fué a Rusia, esperanzada e inquieta. Contribu-

yó en gran parte al renacimiento artístico postrevolucionario observado en Rusia, del que el Teatro de Arte de Moscou es una manifestación notabilísima.

Pero Isadora regresó de Rusia desilusionada y llevando el luto de su tragedia amorosa con Essenine. Desde entonces, hasta la hora de su muerte, también trágica, en Niza, vivió en Francia, su país de adopción, el pueblo y el alma eternamente abiertos, a donde afluyen todas las rutas del mundo.

Y Francia -nueva etimología numérica de la palabra: un centenar de hombres- ha acompañado a la Nada el cadáver de la danzarina, rindiéndola un último tributo de admiración y de incomprendibilidad igualmente, pues esta mujer no podía ni debía ser comprendida:

Estaba desequilibrada. Es decir, fuera de sitio. Siempre fuera de sitio. Vino a destiempo o antes de tiempo. En todos los climas se ahogaba y sobre ninguna tierra podía arraigar su planta. Estaba, pues, necesariamente desequilibrada.

Por mi parte, es el fatal desequilibrio de toda su vida lo que yo amo y ante lo que me inclino.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Una vida de mujer".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 126, 15 agosto
1928, págs. 137, 138, 139.

Han aparecido, simultáneamente, en francés y en inglés, las Memorias de Isadora Duncan. Y un artículo, publicado en El Sol, de Madrid, por su colaboradora inglesa Dora Russell, me sugiere este artículo.

Dora Russell glosa, elogiándola, la vida de Isadora. Las palabras que la culta inglesa escribe sobre esta mujer excepcional, excepcionalmente muerta, ninguna literata española las suscribiría.

A mí, Ma vie, de Isadora Duncan, me ha transportado a un mundo superior, de arte puro y moral nueva; a un mundo fantástico, alejado de toda banal realidad presente, alumbrado por todas las luces lejanas y persistentes del cielo griego, repercutido en un alma a la vez primitiva y futurista. La vida de Isadora Duncan es, como dice Dora Russell, la vida de una mujer que vivió su vida, que amó a quien quiso y cuando quiso, que tuvo los hijos con los hombres que deseó tenerlos y en el momento en que su ser reclamaba los goces y los deberes de una maternidad dichosa y libre.

Es, en resumen y en sí misma, una serena

y simple vida, la vida que debería vivir toda mujer moderna, la vida que toda mujer en el fondo ambiciona.

Y, sin embargo, tan sencilla, tan clara, tan profundamente natural como fué esta vida, resultó fatalmente, en este momento, una vida extraordinaria y trágica.

El concepto casi religioso del arte que en ella había, la convirtió en una resurrección viviente de un pasado eterno. Era una griega voluntaria y rediviva, que amaba al amor, a la belleza, a la juventud, al arte y a la vida, que buscó en sí misma la realización de sus sueños y que realizólos plena y dolorosamente.

Debía, pues, sufrir mucho en este choque fatal de su alma escapada a las realidades con temporáneas con la realidad misma. Sufrió y lu chó incesantemente: con la miseria, con el mun do. El dinero en sus manos no tenía valor algu no; el mundo, con su visión estrecha, su salva je moral despojada de toda estética, con sus preocupaciones y su incesante anhelo de detención y atajo, le opuso murallas de animosidad, tempestades de injurias y de burlas. Era demasiado hermosa y demasiado genial para poder desconocerla. Prefirió considerarla loca, seña larla con el dedo descarnado y perenne con que estigmatiza las existencias que alteran la mo notonía de los conjuntos.

Pierre Mille ha dicho de Isadora Duncan

que era anarquista por temperamento, por visión social, por vida privada y pública, por aspiraciones morales y estéticas. Esta afirmación, en boca de un escritor burgués y dicha también al rededor de las Memorias de Isadora, nos hace donación graciosa de una figura femenina que el mundo burgués considera desplazada de su seno. Nos la dan, porque comprenden que entre ellos hace mal efecto. Nosotros sólo debemos aceptar con orgullo la entrega singular, vindicar con placer la filiación que nos ofrecen y que ella, Isadora, no hubiera rechazado.

Quedamos, pues, señor Pierre Mille, señores literatos burgueses, con que Isadora Duncan, por temperamento, por visión social, por vida privada y pública, por aspiraciones morales y estéticas, era anarquista. Nos pertenece, pues, plenamente. No intenten luego quitárnosla, como quieren hacerlo con Reclus, con tantos otros.

Isadora es nuestra. Con sus locuras, sus rarezas, sus inquietudes estéticas, su vida miserable y fastuosa, siempre bohemia y libre, es nuestra. Es la danzarina sagrada, la sacerdotisa de un fuego encendido bajo los pórticos del Partenón y que alumbra todas las auroras del mundo. Es la danzarina sagrada, la sacerdotisa estremecida de una religión eterna, de un culto perenne y libre: la religión de la belleza, el culto del amor y de la vida. Es la expresión vital y carnal de la armonía,

del ritmo, de la libertad y de la gracia. Es la expresión artística de la aspiración humana, de la lucha del hombre por la suprema estética: aquella estética que concibe el mundo como un conjunto armonioso, que persigue la belleza en la libertad y en la salud, en el bienestar y en la justicia.

Dora Russell dice que no le interesa saber si Isadora Duncan fué tal como ella misma se presenta. Lo importante es que la Isadora de "Mi vida" es una mujer digna de imitarse.

Lo que de la vida de Isadora sabemos nos autoriza para creer cierto cuanto ella dice. La realidad irreal de esta existencia es superior a toda fantasía. La vida complacióse en nimbarla toda de extraordinario, en prepararla inevitablemente para la inmortalidad poética.

Ma vie está escrita de un modo sencillo, rigurosa y a veces crudamente sujeto a la realidad y a la naturalidad de los hechos.

Por ella misma sabemos sus anhelos, sus amores, sus desengaños y sus errores lamentados. Las páginas dedicadas a contar sus relaciones con el escultor Rodin son extraordinarias y revelan una realidad absoluta.

Isadora se lamenta francamente de no haberse dado a Rodin, de que un pudor absurdo le impidiera ofrecer su virginidad "al dios Pan redivivo", a aquel hombre de vitalidad po-

derosa que resucitaba también, en su existencia y en su obra, el culto a la Vida.

Era Isadora muy joven aun. Y un día en que ella, semi-desnuda, le servía de modelo, los ojos faunescos de Rodin se iluminaron con súbitos resplandores contemplando el cuerpo de aquella ninfa que se ofrecía a la violación de sus buriles. Rodin estaba entonces en una madurez vigorosa. Era un hombre fuerte y espléndido. Isadora se asustó; recogió precipitadamente sus ropas y huyó del estudio, ante la mirada estupefacta y confusa del artista.

Después, tiempo pasado, lamentó violentamente el temor pueril de aquel momento. Lo deja escrito con frase ardiente en sus Memorias, como disculpándose, como pidiendo indulgencia por no haber sabido ser, ya entonces, plenamente griega de pensamiento y de acciones; por no haber aceptado el don de dioses que en labios de Rodin se le ofrecía: ser gozada por un genio, por un fauno escapado de las frondas helenas.

Después cuenta, con frase trémula y conmovida, profundamente tierna, como nacieron en ella los deseos de ser madre, de que modo, sereno y libre, escogió los padres deseados, los que podrían garantizarla la belleza y la superioridad futura de los hijos. Realizó, en la práctica, sin teoría alguna, algo que ha de ser aspiración suprema de toda mujer completa: la maternidad libre y consciente; la materni-

dad considerada como un arte; la maternidad voluntaria, sólo en el momento en que se quiere ser madre. La maternidad en colaboración con el hombre que se quiera, sin trabas, ligazón, coacción, obstáculo.

"El matrimonio es la mayor inmoralidad de la historia y el estado más perjudicial, insano y absurdo para la mujer. Las mismas mujeres deberían abolir el matrimonio -decía Isadora-. El matrimonio revela falta de confianza en el ser amado. Es un embrutecimiento paulatino, la muerte fatal de toda ilusión amorosa" -también decía.

"No temió nunca no encontrar medio de cuidar a sus hijos, si el padre dejase de atenderlos. Su paganismo no era afectado ni fastidioso; era natural, sin eludir ninguna de las molestias y penalidades de una vida en íntimo contacto con la Naturaleza. Isadora fué más que pagana; fué primitiva. Amó y tuvo hijos de aquellos a quienes amó, llegando a constituir una familia matriarcal" -dice Dora Russell, comprendiendo y aprobando esta libre e intensa vida.

Cuando murieron trágicamente sus hijos primeros, vehemente deseados, vehemente tenidos y con vehemencia amados, Isadora, después de la loca desesperación consiguiente, deseó tener otro hijo. Lo tuvo, porque para ello solo necesitaba escoger el hombre deseado; pero murió al nacer, sin poder curar la herida

abierta en su alma de madre.

Porque Isadora fué, ante todo y sobre todo, intensamente mujer y profundamente madre. Pero con una feminidad distinta de la común, con una maternidad diferente de esa maternidad resignada que deshonra el nombre de madre. Isadora sólo amó cuando encontró hombres dignos de ser amados, o que ella creyó dignos de serlo. Y cuando amó, aceptó gozosa e integralmente el amor y sus consecuencias. Era primitiva en la más vigorosa y sana acepción de la palabra. No aparece a nuestros ojos deformada por esa monstruosidad moderna del amor irresponsable, del goce mecánico, del amor sólo placer, que no es fusión y anhelo y deliciosa angustia de morirse y eternizarse. No fué sensual, sino amorosa; no fué hembra, sino madre.

Fuó una mujer en toda la extensión luminosa y magnífica de la palabra.

Una mujer en la que renació un pasado eterno y adelantóse un porvenir también eterno. Una mujer que quiso poner de acuerdo la realidad con los sueños; que enajenóse del mundo contemporáneo y vivió en un supremo mundo suyo, fantástico y extraordinario, como resultaban ella y su vida, tan naturales, tan sencillas, en el artificio y la absurda complicación ambientes.

Todas las mujeres deberían leer estas Memorias de Isadora, pequeño y libre manual de una vida libre. Leerlas sin escandalizarse,

sin encontrar demasiado natural esa vida naturalísimamente narrada. Es una vida de artista, de mujer y de madre. Es una vida extraña, dolorosa, intensa y cruenta. Es una vida íntegra, que no rehuyó ninguno de los dolores, que no renunció a ninguno de los goces, que recabó todos los deberes, que usó todos los derechos; que acabóse en un amplio gesto trágico para que la tragedia fatal de su existencia fuese completa.

Cuando murió, ninguna estrella apagóse en el firmamento, ninguna luz roja incendió los crepúsculos de la enorme y múltiple naciente noche. Y, sin embargo, moría una elegida de los dioses; se apagaba una luz vital que encendieron las Musas, que alimentaron las Gracias, que hubieran amado los grandes poetas helenos, que hubieran celebrado sus filósofos, que hubiese sido antorcha en los grandes festejos báquicos, en las saturnales y los juegos de Flora, en las fiestas de la dorada Ceres, de la lozana Hebe, de la Atenea majestuosa, de la Afrodita tranquila y sonriente, con la inmóvil sonrisa de su belleza granada, de su seno hinchado de universal savia, de sus entrañas fecundas, de las que salieron el Amor y su hermana la Poesía.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Ha muerto una mujer".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 144, 15 mayo
1929, págs. 715, 716, 717.

Severine ha muerto. Con ella desaparece un mundo de sugerencias espirituales, una tradición, una epopeya heroica. Es una de las últimas figuras del romanticismo moral, que es otro romanticismo, cálido y pleno, que tuvo de todas las escuelas y que se unió en el vórtice de una misma posición ante la vida: el amor a la libertad, el culto a la belleza, el impulso redentor de los pueblos y el gusto por el heroísmo como actitud estética.

He dicho, simplemente: Ha muerto una mujer, como decimos: Ha muerto un hombre, cuando un hombre muere.

Porque no mueren hombres todos los días. La palabra hombre se aplica a aquellos que saben sostener y ostentar con dignidad los atributos del sexo y de la especie, la dignidad del género humano y las condiciones que la evolución natural va agregando a la obra de arte que se construye.

Y no mueren tampoco mujeres todos los días. Mujeres de alma delicada, de espíritu amplio, de vida plena y libre, de pensamiento elevado, de voluntad dinámica, de generoso co-

razón, abierto y activo. Mujeres como Severine, mujer arquetipo. Mujer que unió el corazón a la inteligencia, el valor a la gracia, la feminidad al talento, la bondad a la energía, el instinto poético al espíritu de justicia, la independencia del pensamiento al amor a las causas justas.

Mujer que no dejó de ser mujer nunca; que tuvo siempre, desde su juventud apasionada y generosa a su vejez serena, el gesto tranquilo y noble del helenismo que en ella también revivía.

Hija del neo-clasicismo, que sobre la tumba de lord Byron naciera, Severine recibió también, como dos generaciones, una tras la otra, el beso del sol de Atenas que Europa contemplaba sobre los mármoles del Partenón, y las sonrisas de los filósofos abrevados en las fuentes clásicas.

Era aquella toda una época de Renacimiento. Y en aquel "ritorno all'antico", retorno a la libertad y a la belleza de todas las conciencias y de todos los gustos, el anarquismo aportó la fuerza virgen de sus ideales y de sus gestos. Eran, aquellos, momentos de gracia para la humanidad: en todos los corazones florecían las supremas, eternas y mejores aspiraciones del mundo, antiguo y moderno, de un ayer que fué primavera y de un mañana que será estío fecundo.

Severine supo cantar la arrogancia del gesto, justificar el desespero de la acción, sentir la legitimidad de la venganza, exaltar el concepto universal de la justicia.

En aquellos momentos, en que Francisco Coppée se inclinaba sobre la tumba de Vaillant, y Ravachol moría como deben morir los que hasta la muerte se rebelan, y Severine describía con pluma imponderable la tragedia de Chicago e idealizaba más tarde la figura soñadora y fatalista de Czolgosz, nadie había aún hecho mercadería con los actos, ni las ideas amparaban ninguna perversión. Los pacíficos eran pacíficos, los violentos, violentos. Y, ya empezada la contienda, entre las dos tendencias de lucha, la palabra soberana de Reclus decía la última razón de la serenidad y de la indulgencia, de la libertad de vivir y de morir de acuerdo con la conciencia y el criterio propio.

Entonces fué el momento moral de Severine, el momento en que su pluma jamás faltó en ninguna manifestación de piedad ni en ningún grito de protesta. Al margen de todo movimiento de masas ni de individuos catalogados, independiente y sólo ligada a la condición de su alma, Severine hizo tanto por nuestras ideas, por la causa de los oprimidos y de los hombres moralmente libres, como muchos luchadores activos.

Y a su acción, a su prédica, a su pluma,

a su prestigio, aportó ella el contorno personal y estético de su vida libre, asegurada contra la miseria por su posición económica, pero que no fué ciega ni sorda a la voz de los que sufren.

Luisa Michel fué el gran corazón ardiente, la exaltación y humanización y liberalización del sentimiento cristiano, su enaltecimiento en un concepto emancipado del temor cobarde a un dios y en un alma fatalmente mística. Luisa Michel fué la gran amorosa que abrazóse al dolor del mundo, que lo fundió en ella y le prestó sus entrañas. No hay paralelismo posible entre Luisa y Severine.

Cada una es una, y las dos fueron grandes y buenas. Si buscáramos la filiación moral, el árbol genealógico de ambas almas y de ambas vidas y de ambos pensamientos, deberíamos hacer partir a Luisa del cristianismo y de la renunciación asiática. A Severine, del epicurismo y del culto al amor, a la belleza y a la libertad griegos.

Con Severine desaparece, sí, una de las últimas figuras de un próximo pasado glorioso, de unos instantes de exaltación del mundo, de un período de fiebre revolucionaria y creadora. Con ella mueren muchas cosas, muchos recuerdos, muchas grandezas y un pedazo de historia humana que pobló de hombres plenos al mundo.

Ahora, en estos momentos de reacción universal, de retroceso monstruoso, de vuelta, no al antiguo pletórico de vida, manantial de poesía, escalón tendido al salto de los siglos, aurora fugaz y truncada de un día aun no nacido, sino a un ayer tétrico, de negación de lo mejor del hombre, de entronizamiento de la tiranía y la estulticia, de miseria moral, de achatamiento de los espíritus, el fin de Severine tiene la emoción y la tristeza, la melancolía penetrante de un ocaso. En este invierno moral que vivimos, en que la nieve de la desilusión enfría las mejores almas, las que un día fueron ardientes y generosas, las que un día creyeron en la dignidad del hombre y en sus destinos, las que hoy se refugian en sí mismas, piensan y lloran, la cabeza blanca de Severine, sobre el lecho mortuorio, parece la síntesis conmovedora de un crepúsculo humano, de un atardecer de un siglo. Ella, que fué aurora y que vivió una aurora, acaba en un véspero del mundo.

Sobre su cuerpo, los viejos, a los que su nombre evoca la juventud dichosa, la lucha y la grandeza de esa lucha, que tenía aún en ellos la apostura caballeresca de un torneo de creencias y de acciones, llorarán lo que ya ha muerto. Esas figuras, que un día fueron corazón y cerebro del movimiento de Francia y de las que son síntesis Malato, con su prestancia señorial, de caballero del ideal, señor de la aventura, paladín de la justicia, mosquetero

redivivo, que adoptó y defendió, que aun defiende, la causa de la libertad y del derecho; Grave, el productor tenaz, el gran brazo y la gran inteligencia constructora; Faure, la palabra florida y ardiente que reunió a su alrededor la atención de las juventudes de Francia, deberán sentir la emoción de este fin y el vacío de esta vida que se esfuma... Uno aquí, en este recuerdo, unos nombres que, si en algún momento se vieron y se ven separados, la posteridad reunirá en la calificación y la exaltación de una misma época. Yo, independiente, aunque no tenga las atribuciones supremas de la justicia póstuma, la siento y la pongo en práctica, contemplándoles en bloque, como en bloque hay que mirar la obra que un día realizaron, reunida a su alrededor la élite moral de Francia.

De esas obras, poco queda en el país vecino. Las tempestades de la guerra asolaron y aventaron lo mejor de ella; divorciaron y perdieron para la lucha muchas conciencias. Tras el paso de los cuatro jinetes no creció más la hierba buena sobre los campos avanzados de Francia. Los arribistas, los aprovechadores, los que tenían el alma envenenada por el vaho de la guerra, los que corrompió el olor de la carroña, los que perdieron todo control moral y se abandonaron a la zarabanda desenfrenada de los vicios y de las malas pasiones, ocupan hoy los lugares preeminentes, los promontorios

que el pueblo contempla y de los que saca ejemplos.

¡Ocaso de muchas cosas, de muchas buenas virtudes, de muchas dignas condiciones de alma, de muchos rectos principios, de muchas grandezas morales y de muchas generosas ilusiones!

Mas no es posible, no, que sobre ese cuerpo extinto, sobre esa vida terminada, sobre esa alma ya inerte, pero que son recuerdos aún candentes de un cuerpo que vivió y gozó la vida, de una existencia que vibró plenamente, de un alma que fué pletórica y ardiente, tracemos esas líneas de pesimismo, indignas de ella, de su concepto helénico de la vida.

Vivimos ahora un ocaso, un crepúsculo del mundo, un atardecer -fuga lejana, envuelta en nubes, de muchas cosas abstractas-. Pero no hay día sin orto, ni noche sin aurora. Muere el sol todos los días y nace en el alba, fin de todas las noches.

Un siglo pasó, que fué casi todo él día inundado de sol, lleno de luces diversas, procedentes de todos los ámbitos del cosmos. Vivimos su ocaso, en este principio de nuevo siglo. Hay una división especial del tiempo, que no responde al capricho matemático de los que trazan límites y fechas a los años y a los siglos. El tiempo no es una ecuación fría e inalterable, fatalmente exacta. A veces una hora es eterna y un año pasa con la rapidez de un minuto.

to. Un siglo no comienza ni termina donde dicen los números, sino cuando nacen y mueren los hombres, las ideas, los propósitos, los aires que le dieron carácter y le diferenciaron de los otros siglos.

Otras auroras amanecerán sobre el mundo. Otras vidas surgirán sobre los escombros, sobre la universal ruina, sobre la crisis general de hombres y de principios que estamos sufriendo.

Ahora, muerta Severine, el vacío no será llenado. Una gran vida, al desaparecer, deja un hueco enorme, un hueco que debe serle respetado, como la exaltación dolorosa del cariño deja vacío el lugar que ocupaban en la mesa, en el lecho, en la vida, los muertos demasiado queridos. Después pasa el tiempo, la existencia pasa, y los huecos se llenan en las mesas, en los lechos y en las vidas. Así también en la historia y en el mundo del pensamiento.

Severine ha muerto y, con ella, mucho que dejará un gran vacío. Pero no es posible desesperar, renegar de nuestra fe y de la fe suya, olvidar las leyes fatales de muerte y vida, de aurora y ocaso, que todo lo rigen, todo lo comienzan y todo lo terminan.

Para esta mujer, mujer por antonomasia, profundamente mujer y profundamente humana, que sea la más emocionada, la más sincera y trémula de las despedidas. Sobre su tumba, sobre su testa, que, ya blanca, toda nevada, poé

tica y pura -con esa pureza que tienen la ve jez y la infancia, fin y principio de la vida, en que los cuerpos y las almas vuelven al esta do original, son anteriores al santo pecado ge nerador de la vida- aun se presentó ante repre sentantes de injustas justicias, en demanda de una justicia inmanente, sin jueces que la apli quen, pero con conciencias que la sienten, la defienden, la aman y la viven, pongamos un ma nojo encendido de estas rosas que todas las primaveras se abren, indiferentes a toda muta ción, a toda tragedia del tiempo, a todo fin y comienzo de hombres y de épocas: con la inmuta bilidad de lo eterno, con la serenidad y la fa talidad de lo que está escrito en las tablas de la ley de la Naturaleza.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "Bajo el signo de Afrodita".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 145, 1 junio
1929, págs. 18, 19, 20, 21.

Ha aparecido en español un libro escandaloso. Nuestras damas de Estropajosa, nuestros caballeros pudibundos, nuestros moralistas que van a predicar moral en los lupanares; nuestro mundo cristiano, que peca y esconde el pecado, se tapan el rostro con las manos puestas en rendija. Una mujer, que ha tenido muchos amantes, que ha conocido todas suertes de hombres y de amores, ha contado su vida. La ha contado con sinceridad encantadora, con la inocencia de los niños y de las bestias, que son siempre puros, porque ignoran el pudor.

¿Qué es el pudor?. La conciencia del misterio, del secreto de la carne, en el terreno sexual. Anatole France, que tenía una visión animal de la vida, decía que sólo debían ser púdicas las mujeres mal formadas. Un cuerpo de mujer perfecto, no debe conocer el pudor. Sólo es impúdica la fealdad; la belleza es siempre púdica, porque es estética. Criterio sensual de la vida, criterio epicurista, criterio puramente helénico: el criterio también de Isadora Duncan.

Ante este criterio, cada cual elevará su gusto, su punto de vista personal. Pero nadie negará que Isadora Duncan, su obra y su vida,

son el alarde más magnífico de franqueza y de divina inocencia, de instinto puro, que ha hecho la Humanidad.

Porque es Mi vida, de Isadora, el libro escandaloso a que aludo. Lo ha traducido y publicado la Editorial Cénit, de Madrid, lo leerán todos los que amen la estética y la libertad en todas sus manifestaciones.

Una mujer que narra su existencia extraordinaria, que revive todos los amores y todos los dolores de su vida, que se presenta al desnudo -en el impudor sereno de su belleza- a las generaciones, no se ve todos los días. Una mujer nacida bajo el signo de Afrodita, destinada por los dioses al amor, lámpara votiva encendida en el altar de las pasiones; una mujer que dedicó toda su vida a la consecución de un propósito estético, que hermanó el arte propiamente dicho con una concepción artística de la humanidad y del orden social, no se ve casi nunca. Y esto que no se ve todos los días y que no se ve casi nunca, esto fué Isadora Duncan.

Es una vida clara, desenvuelta y terminada a la luz del sol. Que amó sin velos, como sin velos se ofrecía su cuerpo, destacándose bajo la túnica griega, en las sesiones de arte en que hizo renacer la tradición estética del ritmo del cuerpo humano. Vino de lejos, de la América del Norte, de las tierras rubias, hasta las tierras del sol. El clan Duncan, familia de exóticos, de locos inofensivos, como

decían los guardianes del Museo del Louvre, fué descendiendo de las Montañas Rocosas, en un movimiento parecido al de las hordas primitivas, bajando hacia la cuna del mundo, hacia el País de las Auroras, hacia la tierra prometida de la Gracia, del Arte y del Amor. Los ciudadanos de la Atenas de hoy, bizantinos, injertados de turco y de balcán, vieron venir un día la familia pintoresca; vieron a dos hombres y a tres mujeres arrodillados, besando la tierra bendita de la primera Mañana de la Humanidad. Les vieron despojarse de sus trajes europeos, vestir la túnica y el peplo, calzarse las sandalias en los desnudos pies. Los ciudadanos de la Atenas de hoy contemplaron con estupor divertido el grupo de locos inofensivos que revivían, en un presente mezquino, en un hoy sin sol, el pasado armonioso, los mejores días pretéritos de la Humanidad.

Estas páginas de la vida de Isadora, ese año de existencia griega, resucitada en Atenas, esas noches danzando bajo la luna en el Partenón, esos momentos de éxtasis estético sobre la tierra que vió correr por sus bosques a los faunos, que engendró héroes en los vientres de las vírgenes, por los dioses elegidas; que contempló las apoteosis de las saturnales y de los juegos de Flora; esos esfuerzos para construir, en la Atenas de hoy, un templo que fuese eco y revivencia de la Atenas de ayer, el templo de Kopanos, en el que Isadora enterró la mayor parte del dinero ganado, cuando, des-

pués de unos comienzos trabajosos, el triunfo la coronara, son las páginas mejores de esta "Vida", que es una vida ejemplar por lo dinámica, por lo franca, por lo fiel a sí misma, por lo libre, por lo generosa, por lo impúdicamente estética.

Las mujeres nacidas bajo el signo de Afrodita eran en Grecia destinadas al amor. Fueron las sacerdotisas que servían el culto de Eros y su madre la Belleza, las dispensadoras del placer. Afrodita, nacida de la espuma del mar, educada por las Gracias, madre de la Poesía y del Amor, presidía el amanecer de sus elegidas, de las que venían al mundo bajo su influencia. Y sobre las cunas de las futuras mujeres, la diosa se inclinaba, depositaba su beso y su hálito de animación suprema. El beso y el hálito de Afrodita eran la marca eterna del destino trazado y de la suprema inspiración.

Sobre la cuna de Isadora, en la tierra lejana, en la California que evocaba el suelo de Grecia por su florecimiento y su luminosidad, Afrodita también se inclinó. Afrodita no ha muerto. Los dioses no mueren nunca. Afrodita continúa inclinándose aún sobre las cunas y señalando destinos. Las que nacen bajo su signo son las grandes amorosas, las apasionadas, felices o trágicas, según es la hora, la época, el país de la destinación. Eloisa, Julieta, Isabel, la pálida Inés Bernauer, como la ardiente Adriaa

na Lecouvreur, Ninón de Lenclos como Récamier, todas nacieron bajo el signo de Afrodita. Fué un destino posterior el que las marcó el carácter y el fin. Fué la vida, la que hizo de ellas musas del romanticismo o bacantes dispensadoras del amor carnal. Fué la vida, la que en ellas convirtió al amor en una epopeya trágica o en un juego ardiente, en una ininterrumpida tormenta pasional.

Isadora, nacida bajo el signo de Afrodita, alimentada en el pecho de las diosas, destinada al Arte y al Amor, tuvo también, para que nada le faltara, el fin doloroso y espectacular de una tragedia de Esquilo. Acabó con muerte digna de Ifigenia, de Dido, de Safo, de Elena, de Antígona, de todas las mujeres griegas de tradición y ritmo trágicos. Acabó cuando aun era hermosa y aun era ella... ¡Última merced de los dioses, hecha a una de sus elegidas! ¡Merced gemela de la dispensada a Beatriz, hermana de Isadora! ¡Extraña genealogía la que establezco! ¡Hermana de Isadora la pura musa del Dante, la eterna por no gozada, la única por inaccesible! ¡Hermana de Isadora, que fué toda ella carne tremante, cuerpo y alma ofrendados al amor de todos los hombres que junto a ella pasaron, la que sublimizó el amor platónico! ¡Hermana, sí! Las dos habían nacido bajo el mismo signo. Pero Beatriz vió la luz bajo el cielo de Italia, en plena Edad Media -noche lóbrega, momento sin sol- en pleno cristianis-

mo, e Isadora nació en una tierra joven y fué abrevada en las fuentes de la eterna juventud del mundo. Lo que en la una se contuvo, desbordó en la otra. Lo que en la una fué amor y dolor supremo, en la otra fueron amores y dolores engendrados por la vida. Beatriz murió joven y bella: Isadora cuando aun no había dejado de serlo. La una, estéril como mujer, es eterna como ideal y como símbolo. La otra, que fué voluntariamente fecunda, lo es, lo será como realidad sonriente, como existencia vivida y sufrida, en toda la plenitud del amor y del dolor que un poeta divinizara en la otra.

Ante la existencia de Isadora, ante su concepto del amor y de la vida, sólo cabe inclinarse y exclamar: ¡Salve, mujer en la que revive la Humanidad en sus orígenes, en la que vuelven la claridad y la inocencia primarias! ¡Salve, mujer que tuvo la gallardía de vivir de acuerdo con ella misma; de acuerdo con sus deseos y sus íntimas voluntades! ¡Salve, mujer osada, que has abierto al amor horizontes nuevos y que has sentado las bases de una ética que luego cada uno enriquecerá en sí misma: la ética del amor como arte; la ética de la maternidad como derecho.

Como derecho, sí. Ella recabó y usó el derecho que tenía a crear, a sufrir, a sacar, de su propia carne, una carne nueva. La maternidad como deber, es otra maldición semejante a

la del trabajo como deber también. "Parirás con dolor...". "Ganarás el pan con el sudor de tu frente". Un dios inhumano, inferior en bondad a los hombres, lanzó estas dos sentencias sobre el mundo.

Y unos hombres empezaron a rebelarse contra la maldición del trabajo, mientras otros elaboraban las bases de otra nueva ética, bella y humana, digna de hombres mejores que los dioses, que convirtiese al trabajo en un voluntario y gozoso derecho. Y unas mujeres, algunas en activo y otras pasivamente, empezaron a rebelarse contra el dolor impuesto, contra el cruento deber, maldición de un dios que ignoraba la piedad y la justicia. Y elaboraron, vivieron, viven y vivirán una ética nueva: el derecho a la maternidad, el derecho de crear, por el dolor, padre de toda vida, la alegría y la vida. "¡La alegría por el sufrimiento", grito sobrehumano de Beethoven, síntesis conmovedora de su existencia y del parto doloroso y prolongado de su genio!

Isadora, por su ambiente, por su temperamento, por su carácter, por una razón de su naturaleza, fué una mujer de muchos hombres. No fué inmoral; por cuanto amó y gozó sincera, sencilla y generosamente. Fué ella misma, púdicamente desnuda, en la desnudez moral y física de su belleza. Fué una dispensadora de placer, en los momentos en que no fué una madre profunda y tierna. Fué fiel a sí misma, franca; obró de

acuerdo con su modo de ser, con sus pasiones y sus deseos.

Su concepto del amor no puedo discutirlo. No responde en absoluto al mío. Hijas de una misma entraña humana, hermanas en concepción, en posición ante la vida, nos separa la diferencia de influencias y de temperamentos. Yo he sentido en mí, paralela a la sugestión de Grecia, la atracción poderosa de los grandes caracteres recios, de los grandes hijos de otra mitología: la de los dioses forjadores, la de los dioses fuertes, grandiosos, que rugen con el trueno y son el alma de los océanos, las voces de los vientos y los movimientos cósmicos de las catástrofes siderales; los dioses que no son dispensadores de placer, grandes mimos de una tragedia representada para sobrecogimiento y admiración del mundo, sino que son la encarnación más formidable de todas las fuerzas de la Naturaleza. Junto al desfile gozoso de Dianas y Endimiones, de ninfas y de faunos, de héroes y de diosas, veo yo, en mi alma, el cortejo de las Walkyrias. Dyonisios, señor del Olimpo, sultán en el harén de la sensualidad griega, tiene a su lado, erguida y terrible, la silueta de Wotan, el dios poderoso, grande y austero. Dido, la apasionada, lucha con Brunilda, la hija del Nibelungo, la amada extraordinaria de Sigfrido, tan distinto de Eneas.

Isadora, puramente griega, está lejos de ser una mujer ibseniana, una mujer complicada,

compleja, con un problema de carácter abstracto y eterno en una naturaleza que lleve en sí misma todas las luchas y las fuerzas de la Naturaleza.

Isadora fué una hija de la Héllade, una hija del criterio sensual, epicurista de la vida. No hay en ella la angustia de las tormentas, el estruendo de los truenos, la fuerza aniquiladora del rayo, la violencia arrolladora de los océanos desencadenados, en cuyas entrañas se gestan las tempestades creadoras de las grandes lluvias que preparan el lecho de la tierra para que el beso del sol la fecunde. Ella es tierra florida, besada por un sol que arde y que ilumina. Sufré sobre ella las tormentas -el horror de la muerte de sus hijos, drama lacerante- pero no las lleva en sí misma. Por el contrario, es un ser que ansía la calma, que ama la felicidad, que se da al amor, que vive el goce, que es todo carne viva y alma animadora de esta carne. Es lo exterior lo que la tortura. Es un obscuro destino, el que convierte en trágica la vida de esta mujer que quiso ser dichosa, que no llevaba en sí misma más que motivos de alegría; que tenía del mundo y de la vida un concepto amable, una visión optimista y serena. En otras vidas, el drama, el dualismo, se presenta a la inversa: es lo interior lo trágico, lo torturante, lo que convierte en un drama ininterrumpido una vida en apariencia apacible y tranquila.

En Isadora el amor no entrañaba ningún problema, no llevaba anexo a él ningún hondo conflicto interno, ninguna lucha, ninguna fuerza trágica. Cuando un hombre le gustaba, lo aceptaba o se le ofrecía. Encontró algunos, como el puritano Stanislawski, el gran compositor ruso, que la rechazaron, que fueron fortalezas inexpugnables para su seducción femenina. Ella, buena y con un juicio particular sobre los hombres, no les guardaba rencor. No era una Salomé, como ella dice, contando su aventura con un gran escultor yanqui, otra de las virtudes varoniles que fueron sordas a las voces de esta sirena. Para todos tuvo un sentimiento distinto y ha habido en ella, al juzgarlos, una idea noble y generosa. Pocos hombres hubieran tenido tanta comprensión y tanta generosidad como Isadora al juzgar a sus amantes y a los que no quisieron serlo. Es una lección de serenidad, de bondad amorosa que una mujer que fué actor en la farsa eterna y grandiosa de los sentimientos y de los instintos, no elemento pasivo, comparsa sumiso, da al orgullo y al rencor masculinos.

En España, país de prejuicios, país de atraso moral, de preocupación femenina, este libro será criticado y por pocos amado y comprendido. Sin embargo, es una obra de arte, por su sinceridad, por su valentía, por su originalidad e incluso por la riqueza de pensamientos y la personalidad y estética del estilo.

Termina cuando faltaba aún un episodio, el más doloroso, en la vida de la Duncan: su amor con Essenine, el poeta ruso, beodo y atormentado, hermano espiritual de Poe, Verlaine y Baudelaire. Con él sufrió mucho Isadora. Fué el último y más tormentoso amor. El acabó suicidándose. El fin de ella, de todos conocido, terminó en un último gesto trágico una vida extraordinaria, que fué la antítesis de la vida y el lema de Beethoven. Ella fué al sufrimiento por la alegría. Pagó con dolor todos sus goces; con sollozos todas sus carcajadas; con una muerte dramática, una vida dionisiaca.

Nació bajo el signo de Afrodita y la diosa se la llevó cuando aun podía entrar en su corte: última merced, a que ella, que amó la Belleza por encima de todo, era acreedora y que quizá solicitó ardientemente, cuando veíase languidecer bajo la melancolía de su otoño.

Autor: MONTSENY, Federica.

Título: "La Resurrección de Isadora".

La Revista Blanca, 2ª época, nº 151, 1 septiembre 1929, págs. 163, 164, 165.

Guido Reni eternizó, en un cuadro, en el que puso por igual la genialidad del artista y la pasión del hombre, la belleza de Beatriz Cenci.

Era jovenzuelo Reni cuando suplicieron a Beatriz. La belleza y el martirio de la víctima papal le impresionaron tan violentamente, produjeron un efecto tan profundo y perdurable en su alma; crearon en él, en esa época exaltada de la adolescencia, un amor póstumo tan supremo, que, al cabo de los años, pintor ya de fama, plasmó en un cuadro el recuerdo guardado en el fondo de su alma.

La hermosura de Beatriz aparece en él idealizada, tiene una expresión de encanto indecible, de tristeza profunda. Rodea su frente como una aureola, como una luz sobrehumana que la envuelve. Es ella, con su belleza púdica, y es también una imagen divinizada por el amor y el arte.

Esa mujer tan intensamente mujer, esa mujer que sintetiza y expresa en sí misma la femineidad eterna en todas sus manifestaciones,

esa mujer que se llamó Isadora Duncan, debía gozar también de esa resurrección artística, de ese renacimiento de la forma en la obra de arte, de la belleza eternizada por la creación del espíritu.

La casa Rieder, de París, acaba de editar un álbum de dibujos -setenta y dos hay trazados por el gran escultor José Clará. Es el álbum de Isadora. Clará, admirador ferviente de Isadora, que veía en ella una resurrección del ritmo clásico, de la belleza armoniosa, fué trazando a lo largo de los años estos apuntes que recogían movimientos de Isadora, imágenes de sus danzas. Se ha dicho de Clará que era el cronista plástico de Isadora Duncan, que iba escribiendo su historia artística en esa captación de figuras, en esa fiel recogida de momentos estéticos, de gestos del cuerpo escultural de la danzarina.

Pero ese fervor tenaz del artista ante la obra de arte viviente que fué Isadora, se ha prolongado hasta más allá de la vida. Clará tiene tan en la retina la imagen de Isadora, ha sido tan continua la evocación en él de la gran amiga muerta, que con él comulgaba en esa religión bella y humana del arte ennoblecedor y sublimizador de la vida, que, al cabo de estos dos años de su muerte, Clará ha trazado un retrato de Isadora, en el que revive fielmente la imagen de la danzarina, y un cuadro, lleno de grandeza estética, que se titula "Isadora

evocada por el Arte".

En él aparece el cuerpo de la mujer flotando envuelto en gasas, con la cabeza y la mirada elevándose hacia el cielo, en un gesto de invocación dolorosa, de interrogación muda y patética al Destino. Es una imagen puramente helénica, de esa helénica que fué Isadora; es una visión artística, llena de la angustia, del nimbo trágico que tuvo la vida de Isadora. El gesto de los brazos, del hermoso cuerpo, de las piernas, tiene una serenidad profunda y triste. El arte evoca a Isadora en su aspecto dramático, en su fin y en su vida, que fueron, fatalmente, trágicos. Clará la ha visto en la intimidad de su alma, bajo el color sombrío de estos sus últimos años, en que su otoño tuvo el resplandor rojizo, los tonos de oro ensangrentado de un crepúsculo de primavera de invierno. No es la Isadora juvenil, de cuerpo ágil, maravilla carnal que evoca el lápiz del mismo Clará en la bacanal de "Tannhäuser" y en la marcha militar de Schubert. Es una Isadora imponente y sollozante, marchando con paso rítmico y triste, como si siguiese el entierro de sus hijos, como si anduviera, patética y serena, en busca de la juventud y la dicha que huían, envueltas en el torbellino de los días ya extintos.

Resurrecciona Isadora a través de esta evocación de Clará; resurrecciona la Isadora dolorosa, la Isadora sobrehumanizada por el su

frimiento, que supo comprender y expresar y sentir como nadie el Gran Dolor, generador de la vida, padre de toda grandeza humana. Resurrecciona, sublimizada, idealizada, divinizada, purificada por esta visión trágica de su personalidad, que le da categoría de símbolo y la eleva sobre lo que fué a veces alocamiento, superficialidad de su vida. Clará la ha visto y la ha eternizado en la más noble, más patética, más profundamente humana y sobrehumana de las actitudes de su cuerpo y de su existencia, que como ella rimaba con sus brazos al arte, rimólo también en los gestos de su vida.

En este álbum de Clará hay también un apunte de Isadora muerta, tomado al día siguiente de su fin misterioso. Aparece la cabeza de la danzarina hierática e inmóvil. Por primera vez está quieta la testa que supo expresar todas las gradaciones del sentimiento humano. Los ojos cerrados, la boca muda; la frente, el rostro marmóreo, tienen una gran serenidad y una suprema sensación de enigma. Isadora llevóse con ella el secreto de su última tragedia; llevóse con ella la última imagen artística, de gesto atormentado, de su existencia. ¿Quién pudo penetrar en el sagrario de esa alma que expresó danzando todos sus sentimientos, que ofrendó al culto de la belleza toda su vida y que en aras de ese culto buscó quizá y halló la muerte?. Los últimos años de Isadora, su estancia en Rusia, su unión con Essenine, el prin

cipio de su ocaso, que debía adquirir en ella proporciones apocalípticas, dieron a su vida un carácter nuevo; le añadieron un matiz tormentoso, la convirtieron en una Ifigenia vista por la retina de Dostoyewski. Ella, tan clara, que desenvolvió su vida a la luz del día, que desnudóse de cuerpo y de alma con el impudor tranquilo de su belleza, aparece borrosa, confusa, envuelta en la sombra de ese último episodio lamentable. Los eructos de borracho de Essenine, sus brutalidades, que dejaron huellas acardenaladas en el albo cuerpo de la danzarina, mancharon su vida, alteraron la serenidad, el ritmo sostenido en toda su existencia. Es esa una página que nada tiene de helénica, que la misma Isadora quiso borrar de su vida, que le perseguía como una obsesión y un remordimiento.

En Mi vida, para nada consta el episodio de Essenine. Dejó Isadora sus memorias en el momento en que marchó hacia Rusia, en su segundo viaje, invitada por los Soviets. ¡Qué perspectiva, qué sugestión grandiosa tiene, a través del estilo de Isadora, el recuerdo del primer viaje a Rusia, durante la revolución de 1905, su entrada en San Petersburgo, cuando su coche se cruzó con las cuerdas de deportados que salían hacia la Siberia y con el cortejo fúnebre de los obreros y estudiantes que enterraban a sus hermanos, ejecutados el día antes, víctimas de la tiranía zarista! Revelóse ante ella el dolor social, la injusticia de este mun

do; nació en ella, unida a su aspiración estética, la aspiración humana de redimir a los oprimidos. Desde este momento, el arte de Isadora debió tener, tuvo, un carácter revolucionario: había visto el sufrimiento del pueblo, su martirio y el heroísmo de los que luchaban por la creación de un arte tan grandiosamente concebido que pugnaba por extenderse a todos los aspectos de la vida, por convertir al mundo en un todo armonioso y estético, y esta conciencia, esta revelación, tuvieron influjo decisivo en el alma y el arte de Isadora. Así lo dice ella, así lo cuenta en esa confesión suprema, de sinceridad inigualada, que son sus Memorias.

Este álbum de Clará ha vuelto a recordarme, a proyectar sobre mí, la sugestión de Isadora. Isadora Duncan es una cantera de la que constantemente, a medida que la distancia la agigante y los años la aproximen a la mentalidad que se va creando, la suya -también Isadora nació con adelanto: esta helénica, que tomó de Grecia la belleza y el concepto libre y sensual de la vida, pertenece por su complejidad, por su riqueza de matices, por su retorno vigoroso, al mañana que será un Renacimiento de todas las fuerzas y fuentes de la vida- se irán extrayendo materiales de concepción estética. Como supo plasmar y expresar la Tragedia y la Alegría, la Angustia y el Placer, el Dolor y el Goce, la Vida y la Muerte, así también en ella

hay todos los aspectos de la mujer y de la vida.

¿Qué mujer no se sentirá atraída, no contemplará como un símbolo viviente del sexo a esta criatura que supo y quiso y pudo serlo todo, que convirtió su existencia en una realización del sueño de personalidad y de independencia que hay en el fondo de toda mujer moderna? Isadora Duncan, lo he dicho y lo repito, tuvo el valor de poner de acuerdo su existencia con su voluntad íntima: lanzó al mundo un guante de desafío y ganó el duelo, porque el mundo debió inclinarse ante el valor y la perfecta dignidad de esta vida libre, armoniosa y estética.

Cada temperamento, cada visión individual vivirá el amor y la vida de acuerdo consigo misma: el mérito, la superioridad, el carácter de pionier femenino que tuvo la vida de Isadora es que fué la primera que quiso, pudo y supo realizar esa vida de acuerdo consigo misma.

¡Vivir de acuerdo con uno mismo!. ¡Realizar, en la vida, el sueño alimentado, plasmar en realidad el anhelo y la voluntad íntimos! ¿Qué mujer no pugna por llevar a su existencia esa realización magnífica? ¿Qué mujer tiene el valor de realizarla? Muy pocas. No todas tienen la energía, la resolución, la seguridad en sí misma, el optimismo triunfante, la visión helénica de la vida que tuvo Isadora, que la llevó al éxito y que dió constantemente a su vida un sello personal, un carácter único, que

la protegió incluso, que la hizo rodearse de respeto y de admiración ante su fuerza de voluntad y su dignidad de vida.

Esta mujer apasionada, esta amorosa incesante y múltiple, que abrió perspectivas nuevas al amor y a la maternidad, concibiéndolos como complementos del arte, impuso respeto a los hombres precisamente por su serenidad, por su visión riente y clara de la vida. No fué nunca seducida, engañada ni aun ultrajada con la solicitud de una compra. Ella se daba, pero no se vendía. Los hombres que la gozaron no la conquistaron: fué ella la que se les ofreció, escogiéndolos, eligiéndolos de acuerdo con su gusto, siendo libre y generosa en dispensar don de amores. Y ningún hombre pudo ultrajar a la mujer que dignificaba su misma sensualidad con la perfecta naturalidad, con la pulcritud y la gracia de sus sollicitaciones, que tomaba en la vida y en el amor con el desenfado y la seguridad del que se ha colocado por encima y más allá de toda ética estrecha, del que ha vuelto el amor a los tiempos dichosos en que el pecado se ignoraba y nada era impúdico e inmoral, en que el bien y el mal eran desconocidos y todo tenía la serenidad, la inmutabilidad, la fatalidad universales de la Naturaleza.

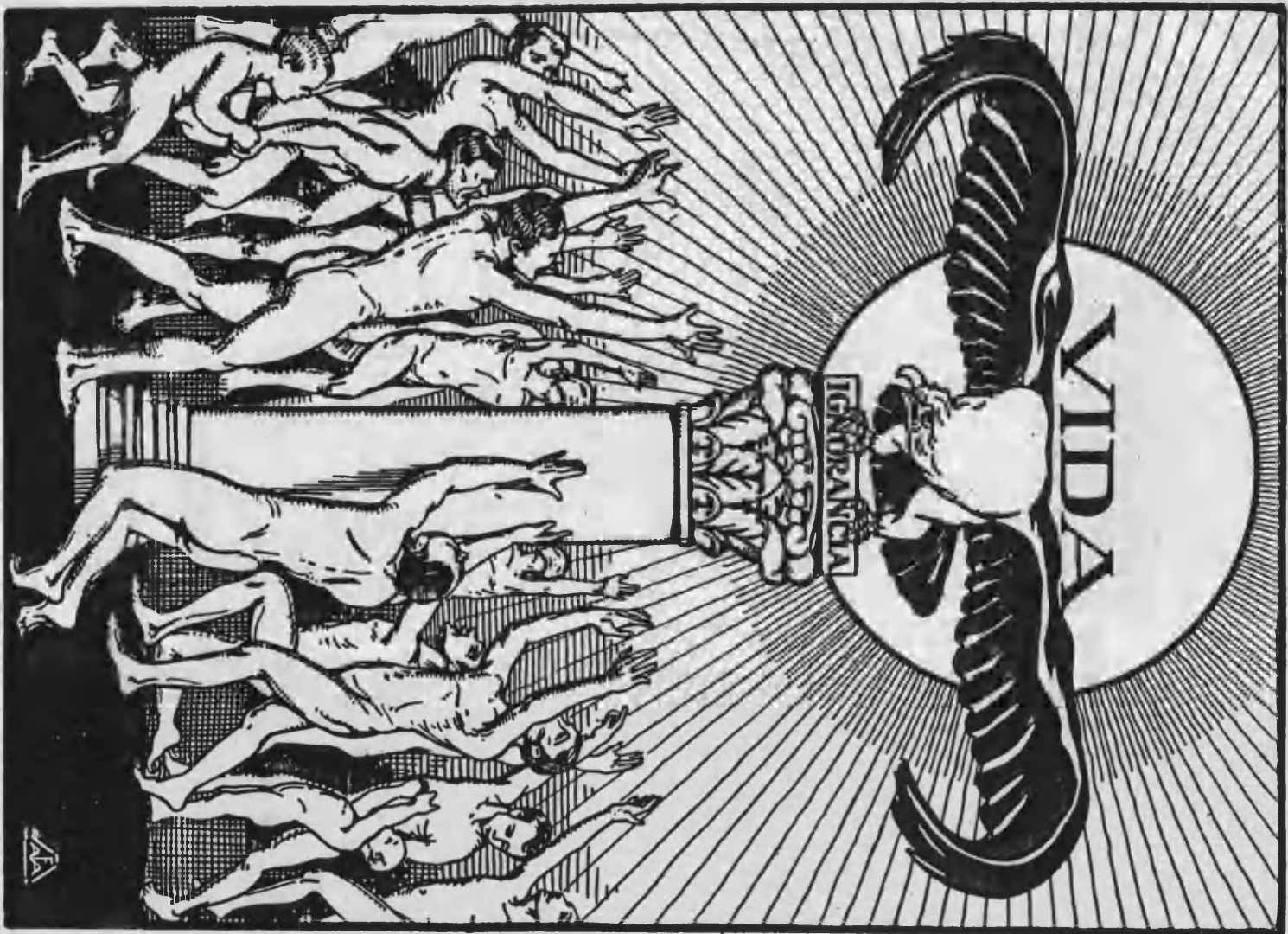
Isadora Duncan, muerta como criatura humana, resurrecciona, revive y revivirá eternamente en sus dos creaciones estéticas: su arte y su existencia. Su arte, que volvió los ojos

del mundo hacia la fuente eterna de la belleza y del ritmo, hacia la fuerza inicial de la vida. Su existencia, que brindó al mundo el ejemplo de realización de la voluntad íntima. Isadora fué lo que quiso. Todo hombre, toda mujer debería ser lo que quiere. Querer, ante todo, alguna cosa. Realizar luego el anhelo, la voluntad de lo que se quiere. Al "Haz lo que quieras" ra belesiano, añadió Isadora esa fórmula más plena, más completa: Sé lo que quieras.

Ser lo que uno quiera. Serlo por impulso de la voluntad íntima, por orgullosa realización del anhelo íntimo. He aquí un simple y grandioso programa, una perspectiva eterna abierta a la visión y al paso del mundo.

3.- Portadas y reproducciones

LECTOR: LO QUE AQUI VEAS CONTRARIO A TUS OPINIONES, AQUI MISMO PUEDES REFUTARLO



LA REVISTA BLANCA

PUBLICACIÓN DE SOCIOLOGÍA, CIENCIA Y ARTE

- 956 -

SEA CUAL FUERE, LECTOR, TU CONDICION Y SEXO, NO DEJES DE LEER ESTA REVISTA

NUM. 39

1 ENERO 1925



LA REVISTA BLANCA

PUBLICACION DE SOCIOLOGIA, CIENCIA Y ARTE



SEA CUAL FUERE, LECTOR, TU CONDICION Y SEXO, NO DEJES DE LEER ESTA REVISTA

- 958 -

LA REVISTA BLANCA

PUBLICACION DE SOCIOLOGIA, CIENCIA Y ARTE

LÉCTOR: LO QUE AQUI VEAS CONTRARIO A TUS OPINIONES, AQUI MISMO PUEDES REFUTARLO



SEA CUAL FUERE, LECTOR, TU CONDICION, Y SEXO, NO DEJES DE LEER ESTA REVISTA

NUM. 53

1 DE AGOSTO DE 1925

La Revista Blanca

Publicación quincenal

CIENCIA, SOCIOLOGÍA Y ARTE

Esta Revista es la más avanzada de España y tiene corresponsales literarios en

**VIENA,
BERLÍN,
LONDRES,
PARÍS,
SANGHAI,
SOFÍA,
CONSTANTINOPLA
y BUCAREST,**

que iratan los asuntos de más actualidad e interés, que, en política, diplomacia, economía, sociología, ciencia y arte, se ventilan en el mundo



Lector, cuanto en esta publicación veas escrito contrario a tus opiniones, en ella misma puedes refutarlo

ABEL DOMÍNGUEZ



SUMARIO ■ IMPRESIONES DURANTE UN VIAJE POR
 ■ ESPAÑA EN DÍAS DE REVOLUCIÓN,
 por *Elias Reclus*. — CRÓNICA DE POLÍTICA INTERNACIONAL, por *Rudolf
 Pfaffenstein*. — LA PERSECUCIÓN DE LA INTELIGENCIA, por *Federica
 Montseny*. — CRÓNICAS DE AMÉRICA: EL RETORNO DE LOS BÁRBA-
 ROS, por *Joaquín Hucha*. — LA MUJER ANTE LA VIDA Y LA HISTO-
 RIA (II), por *Santiago Locascio*. — CRÓNICA CIENTÍFICA, por *C. B.* —
 EL ESTADO Y EL CRIMEN LEGAL, por *Rosendo Apolcatera*. — ORIEN-
 TACIONES, por *Abel Domínguez*. — «FRENTE A FRENTE», melodrama
 por *Federico Utriles*. — ILUSTRACIONES: *La agitación social en
 España*. — Cuadros de la sociedad burguesa. — El «Manuel Arnús»,
 cárcel flotante de la República.

Núm. 241 • 1.º Junio 1933 • 0'50 Ptas.

LA REVISTA AVANCO

LITERATURA

SOCIOLOGIA

ARTE

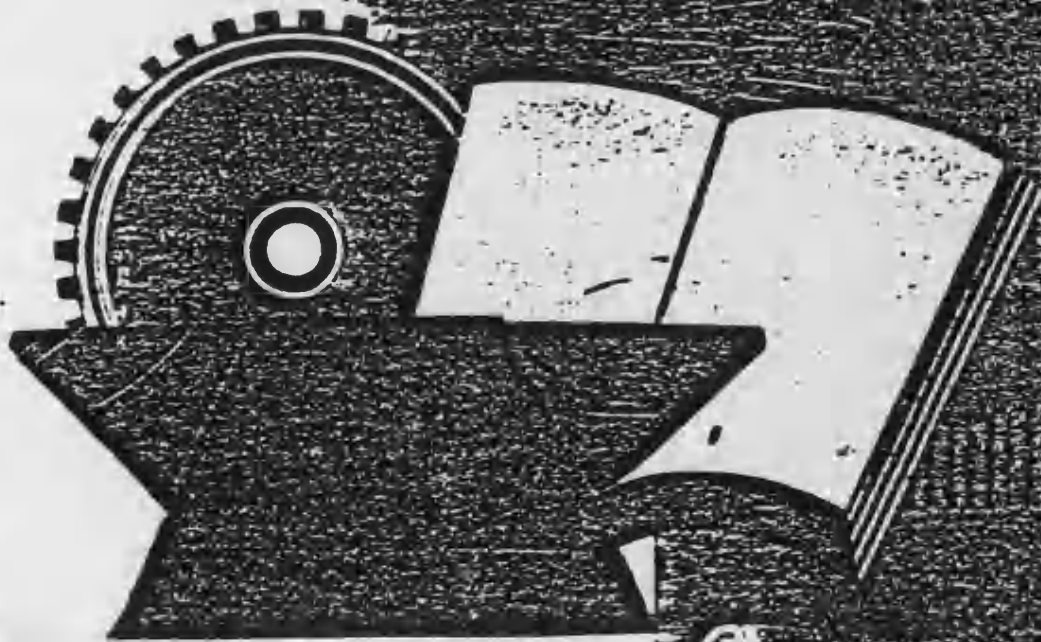
CIENCIA



*Lector: cuanto veas en esta revista
contrario a tus opiniones en ella.*

LA REVISTA BLANCA

SOCIOLOGIA
LITERATURA
ARTE
CIENCIA



25 céntimos

1 de febrero de 1934

*Lector: cuanto veas en
esta revista contrario
a tus opiniones, en ella
nuestro modo de ver el mundo.*

LA REVISTA

||| ||| ||| |||



25 cts.

15 de febrero, 1934

*Lector: cuanto veas en esta revisi
contrario a tus opiniones, en ella
mismo puedes ~~rebutarlo~~*

LA REVISTA BLANCA

SOCIOLOGIA
LITERATURA
ARTE
CIENCIA

25 cts.

*Lectores cuando veas en
esta revista cualquier
de las opiniones en ella
nuestro puedes refutarlo.*

22 de marzo
de 1934



la revista Cultura

LITERATURA

SOCIOLOGIA

ARTE

CIENCIA



LECTOR: CUANTO VEAS EN ESTA RE-

VISTA CONTRARIO A TUS OPINIONES,

EN ELLA MISMA PUEDES REFUTARLO

25 CTS.

19 de abril de 1934



Clarica

ERATURA
 COLOGIA
 ARTE
 CIENCIA

16 de abril
 1934

25
 CTS.

LECTOR: CUANTO VEAS EN ESTA R
 VISTA CONTRARIO A TUS OPINIONE
 EN BELLA MISMA PUEDES REFUTARL

la revista blanca

LITERATURA

SOCIOLOGIA

ARTE

CIENCIA



LECTOR: CUANTO VEAS EN ESTA RE

VISTA CONTRARIO A TUS OPINIONES

EN ELLA MISMA PUEDES REFUTARLO.

11 de mayo de 1934

25 céntimos

LA VICTORIA



Es esta novela de Federica Montseny la de una mujer que defiende su derecho a ser socialmente igual a los hombres con voluntad, talento e independencia; igual en este orden social y en un orden superior futuro. El lector encuentra en esta novela todas las razones morales que una mujer puede alegar, protestando de la esclavitud que ahora soporta y de la que, al fin, con una heroica victoria sobre sí misma, consigue emanciparse.

PRECIO: DOS PESETAS



EL ÚLTIMO QUIJOTE

NOVELA DE AVENTURAS, SÁTIRAS, IDEAS, LUCHAS Y AMORES

El artista del lápiz ha elegido, para representar la esencia de este libro, el capítulo "Las tres auroras". Pronto los enamorados fecundarán un nuevo ser que será un mundo nuevo, más bello y feliz que el presente. La obra está plagada de poesía, valor y ternura y los protagonistas representan el tipo ideal en amor. Su autor es Federico Urales. Un tomo de 450 págs., 4 pts. Si se nos mandan en sellos lo servimos certificado. En pasta, 5

La Revista Blanca

**CIENCIA, SOCIO-
LOGÍA Y ARTE**

Aparece el 1.º y el
15 de cada mes

**PUBLICACION DE NUEVOS
HORIZONTES SOCIALES**

Administración
Calle de las Oliveras, 30—BARCELONA (Guinardó)

Número suelto Consta de
50 céntimos **40** páginas

Se sirven colecciones encuadernadas en
pasta a 12'50 pesetas

Francia y todas las naciones de Europa, un trimestre cuesta 3 pe-
setas, más el importe del franqueo que son 10 céntimos por número.
En estos mismos países, a los paqueteros el 25 por 100 de descuento
va por el franqueo que se emplea. Para América, las mismas con-
diciones que para España.



A los corresponsales
el 25 por ciento de
descuento

La Revista Blanca

Ciencia, Sociología y Arte

APARECE EL 1.º Y EL 15 DE CADA MES

Administración : Calle Oliveras, 30
BARCELONA (Guinardó)

Número suelto, 50 cts. — Consta de 40 págs.

Se sirven colecciones encuadernadas en pasta a 12'50 pesetas

Francia y todas las naciones de Europa; un trimestre cuesta 3 pesetas, más el importe del franqueo, que son 10 céntimos por número. En estos mismos países, a los paqueteros el 25 por 100 de descuento va por el franqueo que se emplea. Para América, las mismas condiciones que para España.

A los corresponsales el 25 por ciento de descuento.

LA NOVELA IDEAL

Es una novela que tiene por objeto ennoblecer y conmover los sentimientos humanos por medio del arte literario

Se publica los días 8 y 23 de cada mes

32 PÁGINAS : 15 CÉNTIMOS

Calle de las Oliveras, 30

BARCELONA (Guinardó)

A los corresponsales el 25 % de descuento.

OBRAS PUBLICADAS

- | | |
|---|---------------------|
| Sembrando flores.—Novela de una vida ideal | 1'25 Pts. ejemplar. |
| Los grandes delincuentes.—Novela de actualidad social | 0'85 Pts. ejemplar. |
| Los hijos del amor.—Novela de unas vidas que nacieron sin la sanción de las leyes morales ni sociales | 1'50 Pts. ejemplar. |
| Renacer.—Obra que eleva el espíritu, defiende a la mujer y propaga el amor libre | 2'00 Pts. ejemplar. |
| La Victoria.— Novela de gran trascendencia femenina | 2'00 Pts. ejemplar. |

Libros que pueden adquirirse en esta Administración

	PTAS.		PTAS.
LA VIDA DE UN HOMBRE INNECESARIO, por Máximo Gorki	2'-	VERDAD, por E. Zola. En rústica, 6 pesetas. En tela	2'-
CUENTOS DE ITALIA, por M. Gorki	2'-	EPISTOLARIO, por E. Zola. En rústica, 2 pesetas. En tela	3'50
COMO SE FORJA UN MUNDO NUEVO, por Máximo Gorki.	2'-	MUNDOS REALES Y MUNDOS IMAGINARIOS	3'-
LA MONTANA, por Eliseo Reclida.	2'-	LA PLURALIDAD DE MUNDOS HABITADOS	3'-
LOS HERMANOS KARAZAMAZOW, por F. Dostoiowski	3'-	LA TIERRA Y EL HOMBRE EN EL UNIVERSO.	1'50
LA EDUCACION SEXUAL, por J. Marestan.	3'50	¿QUIEN FUE JESUCRISTO?, por Barón de Holbach	2'-
EL IMPERIO DE LA MUERTE, por W. Korolenko	2'-	MEMORIAS DE MI VIDA, por Goethe. Tres tomos.	6'50
LA VIDA TRAGICA DE LOS TRABAJADORES, por Faydoux.	3'50	MEMORIAS DE SU VIDA ESCRITAS POR EL MISMO. Voltaire	0'50
EL CALVARIO, por Octavio Mirbeau	2'-	DISCURSO PRELIMINAR DE LA ENCICLOPEDIA, D'Alembert.	1'50
LA ETICA, EL ESTADO Y LA REVOLUCION, por P. Kropotkine.	2'-	LA EDUCACION ESTETICA DEL HOMBRE. Schiller	1'50
EL HOMBRE Y LA TIERRA, por Eliseo Reclida. El cuaderno, 875 ptas. Seis tomos en tela	160'-	BOSQUEJO DE UN CUADRO HISTORICO DE LOS PROGRESOS DEL ESPIRITU HUMANO. Condorcet	3'50
LA GRAN REVOLUCION, por P. Kropotkine. El cuaderno, 8'50 ptas. La obra en tela	30'-	EL ORIGEN DE LAS ESPECIES POR MEDIO DE LA SELECCION NATURAL. Darwin. Tres tomos	6'50
EL ORIGEN DE LA VIDA, por J. M. Paragana.	3'-	FILOSOFIA DEL ARTE. Taine. Tres tomos.	4 50
EVOLUCION DE LOS MUNDOS, por M. J. Nergal	3'-	TRATADO DE LA NATURALEZA HUMANA. David Hume. Tres tomos	5'-
NOCIONES SOBRE LAS PRIMERAS EDADES DE LA HUMANIDAD	3'-	BEATRIZ CENCL Guerrazzi. Dos tomos	4'-
HISTORIA DE LA TIERRA, por Carlos Sanerwein.	3'-	LOS ANIMALES FAMILIARES. Angel Cabrera. Libros de la Naturaleza, indicados para lecturas escolares.	1'75
EVOLUCION DE LOS SERES VIVIENTES, por Ruben y La Verna.	3'-	EL MUNDO ALADO. A. Cabrera. (Id. Id.)	1'75
LAS RAZAS HUMANAS, por Georges Enguerrand	3'-	EL MUNDO DE LOS INSECTOS. Antonio de Zulueta. (Idem, idem)	1'75
COMO SE FORMA UNA INTELIGENCIA. Doctor Toulouse	3'-	LOS ANIMALES SALVAJES. Angel Cabrera. (Idem, idem)	1'75
COMO HAREMOS LA REVOLUCION, por Pataud y Fougat	4'-	LOS PECES DE MAR Y DE AGUA DULCE. Angel Cabrera. (Idem, idem)	1'75
PLANTAS QUE CURAN Y PLANTAS QUE MATAN, por Pio Arias Carvajal. En rústica, 3 ptas. En tela	4'50	LOS ANIMALES MICROSCOPICOS. Angel Cabrera. (Idem, idem)	1'75
LOS MICROBIOS Y LA MUERTE, por Pasteur	1'50	LA VIDA DE LA TIERRA. J. Dantín Cereceda. (Idem, idem).	1'75
VIDA DE JESUS, por Ernesto Renán. En rústica, 2 ptas. En tela.	3'50	EL MUNDO DE LOS MINERALES. L. Fernándes Navarro. (Idem, idem)	1'75
LOS APOSTOLES. (Segunda parte de «La vida de Jesús»). Dos tomos en rústica, 4 pesetas. En tela.	7'-	LA VIDA DE LAS PLANTAS. J. Dantín Cereceda. (Idem, idem).	1'75
LA RELIGION AL ALCANCE DE TODOS, por R. H. de Ibarreta	2'-	LA VIDA DE LAS FLORES. J. Dantín Cereceda. (Idem, idem)	1'75
EL HOMBRE PREHISTORICO, por S. Zaborowski. En rústica, 2 ptas. En tela	3'-	DICTADURA Y REVOLUCION. Luis Fabbri.	4'-
LAS AVENTURAS DE NONO, por J. Grave.	2'-	ARTISTAS Y REBELDES. R. Roker	2'50
EL CATECISMO DE LA CIENCIA, por Edmund.	1'50	PAGINAS DE LUCHA COTIDIANA. Enrique Malatesta	2'-
PROBLEMAS TRASCENDENTALES. Tarrida	3'-	NICOLAI Y EL PENSAMIENTO SOCIAL CONTEMPORANEO. Romain Rolland.	1'-
PARIS, por Emilio Zola. Dos tomos en rústica, 6 ptas. En tela	9'-	HACIA UNA SOCIEDAD DE PRODUCTORES	1'-
LOURDES, por E. Zola. En rústica, 6 ptas. En tela	9'-	¿SOVIET O DICTADURA?	0'50
FECONDIDAD, por E. Zola. En rústica, 6 pesetas. En tela	9'-	LA CRISIS DEL ANARQUISMO	0'50
ROMA, por E. Zola. En rústica, 6 pesetas. En tela	9'-	BOLCHEVIQUISMO Y ANARQUISMO. Rodolfo Roker	0'50
TRABAJO, por E. Zola. En rústica, 6 ptas. En tela	9'-	LA VOZ HUMANA. Enrique O. Neill. En rústica, 6 ptas. En tela.	8'-

	PTAS.		PTAS.
EL DOLOR UNIVERSAL. Sebastián Faure.	5'-	EL APOYO MUTUO. Idem	5'-
MARIA (Poema). R. Cortés	5'-	LA AZUCENA ROJA. Anatole France.	4'-
EL ABOGADO DEL OBRERO. J. Sánchez Eosa	5'50	EL SEÑOR BERGERET EN PARIS. Idem	4'-
LOS GALEOTES DEL AMOR. Higinio Noja Ruiz	5'50	LA REBELION DE LOS ANGELES. Idem	4'-
EL PROLETARIADO MILITANTE. Anselmo Lorans	5'-	EL ANILLO DE AMATISTA. Idem	4'-
LOS PRESIDIOS DE SIBERIA. F. Dosto- yewski. En rústica. 2 ptas. En tela	5'50	LOS DIOS TIENEN SED. Idem	4'-
LA DIVINA COMEDIA. Dante Alighieri. En rústica. 7 ptas. En tela	16'-	EL AMOR LIBRE. G. Albert	1'50
LA ARITMETICA DEL OBRERO. J. Sán- ches Eosa	1'50	REFORMISMO, DICTADURA, FEDERALIS- MO. Pedro Esteve	1'-
PRELUDIOS DE LA LUCHA. Pi y Arnaga. DE LOS JESUITAS. J. Michelet	1'50	EN MARCHA HACIA LA SOCIEDAD NUE- VA. Cornelianus	1'50
LA RELIGIOSA. D. Diderot	6'75	EL ALCOHOLISMO Y SUS ESTRAGOS.	6'75
PALABRAS DE UN CREYENTE. F. La- mannais	6'75	FILOSOFIA DEL AMOR. Mantegazza	1'50
PALABRAS DE UN REBELDE. P. Kropot- kine	6'75	LA RUSIA TERRORISTA. Stopniak	1'50
LAS RUINAS DE PALMIRA. C. Volney.	1'50	LA AUBORA DEL SIGLO. Buchner	1'50
LA REVOLUCION RUSA. León Tolstol.	1'-	EL HOMBRE ANTE LA CIENCIA. Idem.	1'50
ORIGEN DEL CRISTIANISMO. Malvert.	5'-	JESUCRISTO NUNCA HA EXISTIDO. Bossi.	1'50
UN FILOSOFO PERPLEJO. Henry George. Dos tomitos	1'50	MISTERIOS DE LA INQUISICION EN ES- PARA	5'-
LA MADRE. Máximo Gorki. Dos tomos.	6'-	LA HIJA DEL CARDENAL	5'-
EL AMO. Idem. Idem.	5'-	JESUS ATADO A LA COLUMNA. Sambian- cal	5'-
PAGINAS DE UN DESCONTENTO. Idem	1'-	PROGRESO Y POBREZA. Henry George	1'50
EVOLUCION Y REVOLUCION. Reclús	1'-	MARAVILLAS DEL INSTINTO DE LOS IN- SECTOS. J. M. Fabre	5'-
LA GUERRA. Mirbeau	1'-	LA VIDA DE LOS INSECTOS. Idem	5'-
ENSAYOS SOBRE MORAL. Kropotkine. EN SIBERIA. Korolenko	1'-	COSTUMBRES DE LOS INSECTOS. Idem	5'-
LA COACCION MORAL. Mella	1'-	LOS DESTRUCTORES. Idem	5'-
CRITICA LIBERTARIA. Max Netlau	1'-	LOS AUXILIARES. Idem.	5'-
BOLA DE SEBO. Guy de Maupasant	1'-	TIERRA LIBRE. Grave (sin documento)	2'-
ESTUDIOS SOCIOLOGICOS. Carpenter.	1'-	LA FILOSOFIA DEL ANARQUISMO. Ma- lato (sin documento)	2'-
DEMOSTRACION DE LA INEXISTENCIA DE DIOS. Carré	1'-	DIOS Y EL ESTADO. Bakunine (edición americana)	2'-
LOS SOMBRIOS. H. Noja Ruiz	5'-	DIOS Y EL ESTADO. (Edición Vértice.)	1'-
LA UKRANIA REVOLUCIONARIA. Souchy.	6'50	THAIS (LA CORTESANA DE ALEJAN- DRIA). Anatole France.	4'-
CARTAS A UNA MUJER SOBRE LA ANAR- QUIA. L. Fabbri	1'-	FISIOLOGIA DEL MATRIMONIO. Balzac.	5'-
LIBERTAD Y COMUNISMO. Varios autores.	1'-	NOTICIAS DE NINGUNA PARTE. William Morris	5'-
ESPARTACO. Giovanni	5'-	EL TITIRITREO DE LA VIRGEN. France.	1'50
EL ESTADO. Kropotkine.	1'-	FISICA DEL AMOR. Emy de Gourmont.	5'-
RECIBO MALATESTA	5'-	SECRETOS DEL CONVENTO. Sor María Ana de Gracia	5'50
¡ABAJO LAS ARMAS! Berta Suttner	5'-	ETICA, ORIGEN Y EVOLUCION DE LA MORAL. P. Kropotkine.	6'70
EL JARDIN DE EPICURO. Anatole France.	5'-	MANUAL DEL FRANCMASON	4'-
EL GENIO. G. Bovio.	6'75	HISTORIA DE LA FRANCMASONERIA. Voluminoso tomo ilustrado. En rústica.	15'-
SIETE ENSAYOS. Emerson	1'50	En pasta española.	15'-
EVOLUCION DE LAS CREENCIAS Y DE LAS DOCTRINAS POLITICAS G. de Greef.	1'50	GEOGRAFIA UNIVERSAL. Eliseo Reclús. 6 tomos en tela.	45'-
LAS LEYES SOCIOLOGICAS. Idem.	1'-	HISTORIA DE LA CREACION DE LOS SE- ÑES. Haeckel.	4'-
NUEVOS DERROTADOS PENALES. P. Do- rado	6'75	MI VIAJE ALREDEDOR DEL MUNDO. Darwin. Dos tomos.	4'-
LOS HEROES, EL CULTO DE LOS HEROES Y LO HEROICO EN LA HISTORIA. T. Car- lyle	1'50	EL ORIGEN DEL HOMBRE. Idem.	5'-
LO QUE TODOS DEBERIAN SABER. Bes- seda	5'-	LA EXPRESION DE LAS EMOCIONES. Idem. Dos tomos.	4'-
LO QUE DEBE SABER TODA JOVEN. Ma- ry Wood	1'50	LA NOVELA SOCIAL. Una serie de 10 no- velitas cuyas titulos son las siguientes: UNA MARTIR SOCIAL, por Juana Livi- noff; ENTRE LOS VENCIDOS, por Ra- món M. Lorente; CONFESION DE UN PREBO, por Julio Barcos; INHUMANI- DAD, por Octavio Mirbeau; EL LECTOR, por Máximo Gorki; UNA HISTORIA DE NIÑOS, por Fedor Dostoyewski; CLARI- DAD, por José Garcilán; BRUJERIO, por Felipe Alas; EL ABRIGO, por Nicolás Gogol; EL MERKEDERO, por Mariano Ci- ra.—La colección completa	5'50
MISCELANEA FILOSOFICA. Voltaire.	6'75		
CRITICA DEL CRISTIANISMO. Laurent	6'75		
LAS CIENCIAS NATURALES Y LAS CIEN- CIAS HISTORICAS. Benán y Barthelot	6'75		
CREACION Y EVOLUCION. Spencer	6'75		
LA CONQUISTA DEL PAN. Kropotkin.	1'50		

Lote primero

Ptas. 4'25

EL INGENIOSO HIDALGO MIGUEL DE CERVANTES, de Han Hyner; EL AVENTURERO DE AMOR, de Han Ryner; LA VICTORIA, de Federica Montseny, y SEMBRANDO FLORES, de Federico Urales.

Lote segundo

Ptas. 4'75

LOS DEPORTADOS, de Charles Malato; LA PERSECUCION DEL HELENISMO EN TURQUIA, de Angela Graupera; LOS HIJOS DEL AMOR, de Federico Urales, y EL HIJO DE CLARA, de Federica Montseny.

Lote tercero

Ptas. 5'25

JESUS ES UN MITO, de George Brandés; NAUFRAGOS, de Adrián del Valle; CANTIGA DE MONTAÑA, de Elías García, y SEMBRANDO FLORES (edición de lujo), de Federico Urales.

Lote cuarto

Pesetas 4

PROBLEMAS TRASCENDENTALES, de Fernando Tarrida del Mírmol; EL AUTODIDACTA, de Han Ryner; LA MULATA SOLEDAD, de Adrián del Valle, y ALMANAQUES DE «LA NOVELA IDEAL», 1927 y 1928.

Lote quinto

Pesetas 6

ELISEO RECLUS, de Max Nettlau, los dos tomos; EL AVENTURERO DE AMOR, de Han Ryner; LA PERSECUCION DEL HELENISMO EN TURQUIA, de Angela Graupera.

Lote sexto

Pesetas 5

LAS GRANDES CORRIENTES DE LA LITERATURA EN EL SIGLO XIX, de Georges Brandés; LA BARBARIE GUBERNAMENTAL.

Lote séptimo

Pesetas 5

ELISEO RECLUS, por Max Nettlau (dos tomos); EL AUTODIDACTA, por Han Ryner, y EL AVENTURERO DE AMOR, por Han Ryner.

Lote octavo

Pesetas 5

CANTIGA DE MONTAÑA, por Elías García; FLOR DESHOJADA, por Federico Urales; JUAN SIN PAN, por Adrián del Valle; LA INDOMABLE, por Federica Montseny; LA MULATA SOLEDAD, por Adrián del Valle; ALMANAQUE DE «LA NOVELA IDEAL» 1927-28; LAS DIOSAS DE LA VIDA, por Soledad Gustavo; LOS GRANDES DELINCUENTES, por Federico Urales, y PENSAMIENTOS REVOLUCIONARIOS, por Mateo Morral.

Lote noveno

Ptas. 6'50

JESUS ES UN MITO, por Georges Brandés; EL AUTODIDACTA, por Han Ryner; LOS DEPORTADOS, por Charles Malato; EL INGENIOSO HIDALGO, por Han Ryner; EL AVENTURERO DEL AMOR, por Han Ryner, y PROBLEMAS TRASCENDENTALES, por F. Tarrida del Mírmol.

Todos estos lotes se sirven al contado o a reembolso, y sobre estos precios no se hace descuento.

VII.- BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERAL.-

- A.A.V.V.: Creación y público en la literatura española. Ed. Castalia, Madrid, 1974.
- A.A.V.V.: La crisis de fin de siglo. Ideología y literatura. (Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa). Ed. Ariel, Barcelona, 1974.
- A.A.V.V.: Escritos de arte de vanguardia 1900/1945. Ed. Turner, Madrid, 1979.
- A.A.V.V.: L'infralettrature en Espagne aux XIX^e et XX^e siècles. Du roman feuilleton au romancero de la guerre d'Espagne. Presses Universitaires de Grenoble, 1977.
- A.A.V.V.: Teoría y práctica del movimiento obrero en España (1900-1936). Fernando Torres editor, Valencia, 1977.
- ABBOT, J.H.: Azorín y Francia. Seminarios y Ediciones S.A. Madrid, 1973.
- AGUILERA CERNI, Vicente (selecc. y prólogo). William Morris (1834-1896). Arte y Sociedad Industrial. Antología de escritos. Fernando Torres editor, 2^a edición. Valencia, 1977.

ALCALDE, Carmen: Federica Montseny. Palabra en Rojo y Negro. Ed. Argos Vergara, Barcelona, 1983.

ALVAREZ JUNCO, José: La ideología política del anarquismo español (1868-1910). Siglo XXI editores, Madrid, 1976.

ARVON, Henri: El anarquismo en el siglo XX. Taurus ediciones S.A., Madrid, 1979.

BACAL, J.: "La influencia de Proudhon sobre Tolstoi, el encuentro de dos genios". Revista Noticias de Francia, nº 43, 1 diciembre 1978.

BAKUNIN, M.: Dios y el Estado (1882). Ediciones Júcar, 4ª edición, Madrid, 1979.

BLANCO AGUINAGA, Carlos: Juventud del 98. Editorial Crítica, Barcelona, 2ª edición, 1978.

BRENAN, Gerald: El laberinto español. Antecedentes sociales y políticos de la guerra civil. Ibérica de Ediciones y Publicaciones, Barcelona, 1977.

BRIHUEGA, Jaime: Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910-1931. Arte Cátedra, Madrid, 1979.

Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936. Ed. Istmo, Madrid, 1981.

BROWN, G.G.: Historia de la literatura española. El siglo XX. (1971). Ed. Ariel, 6ª edición, Barcelona, 1979.

CALLE, Román de la: El Hecho Artístico. Departamento de Estética, Universidad de Valencia, 1978-79.

Lineamientos de Estética. Nau Llibres, Valencia, 1985.

CAPDEVILA, María i GALLEGU, Ferrán: Index de La Revista Blanca (2ª época, 1923-1936). Sin publicar.

CASSASAS YMBERT, Jordi (selecc. e introducción): La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Textos. Ed. Anthropos, Barcelona, 1983.

DIAZ DEL MORAL, Juan. Historia de las agitaciones campesinas andaluzas. Alianza Universidad, 5ª ed., Madrid, 1973.

- DIDEROT, Denis: Investigaciones filosóficas sobre el origen y naturaleza de lo bello (1752). Ed. Aguilar, Madrid, 1973.
- EGBERT, Donald Drew: El arte y la izquierda en Europa. De la Revolución Francesa a Mayo de 1968. (1969). Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- ERA 80 (Intr. i selecc.): Els anarquistes, educadors del poble (La Revista Blanca 1898-1905), Proleg de Frederica Montseny. Ed. Curial, (La mata de jonc, 9) Barcelona, 1977.
- GABRIEL, Pere: Escrits polítics de Frederica Montseny. Centre d'Estudis d'Història Contemporània, Barcelona, 1979.
- HAUSER, Arnold: Historia social de la literatura y el arte (3 tomos). Ed. Guadarrama, Colec. Punto Omega, 4ª ed., Madrid, 1969.
- HEER, F.: Europa, madre de revoluciones. (1964). (2 tomos), Alianza Universidad, Madrid, 1980.
- HEGEL, G.W.F.: Introducción a la Estética. (1819-20). Ediciones Península, Edicions 62, Barcelona, 1985.

- HERBERT, E.W.: The Artist and Social Reform. France and Belgium 1885-1898. Books for Librairies Press, Freeport, New York, 1961. Reimpreso por Yale University Press, 1971.
- HOROWITZ (selecc. y prólogo): Los anarquistas. (1964), (2 tomos), Alianza Editorial, 2ª edición, Madrid, 1977.
- INMAN FOX, E.: "Una bibliografía anotada del periodismo de José Martínez Ruiz (Azorín): 1893-1904". Revista de Literatura, nº 55-56, julio-diciembre 1965, Madrid.
- "José Martínez Ruiz (sobre el anarquismo del futuro Azorín)". Revista de Occidente, IV, 2ª época, nº 35, febrero 1966, Madrid.
- JOLL, James: Los anarquistas. (1964). Ed. Grijalbo, Barcelona, 1968.
- KANT, I.: Crítica del Juicio. (1790). Espasa-Calpe, Madrid, 1977.
- KROPOTKIN, Piot: Palabras de un rebelde. Pastranaga ed., Barcelona s/f.
- LIDA, Clara E.: "Literatura anarquista y anarquismo literario". Nueva Revista de Filología Hispánica, tomo XIX, nº 2,

Centro de Estudios lingüísticos y literarios, El Colegio de México, 1970.

LITVAK, Lily: Musa libertaria. (Arte, literatura y vida cultural del anarquismo español 1880-1913). Antoni Bosch, editor, Barcelona 1981.

El cuento anarquista. Antología (1880-1911). Ed. Taurus, Madrid, 1982.

MARCHAN, Simón: La Estética en la cultura moderna. De la Ilustración a la crisis del estructuralismo. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

Contaminaciones Figurativas. Alianza Forma, Madrid, 1986.

MARTINEZ RUIZ, José (Azorín): Obras completas. Ed. Aguilar, Madrid, 1947.

MARX, K. y ENGELS, F.: Cuestiones de arte y literatura. Ed. Península, 2ª ed., Barcelona, 1969.

Obras escogidas. (2 tomos). Akal editor, Madrid, 1975.

MICHELI, Mario de: Las vanguardias artísticas del siglo XX. Ed. Universitaria de Córdoba, Argentina, 1968.

MONCLUS, Antonio: El pensamiento utópico contemporáneo. Ediciones CEAC, S.A. Barcelona, 1981.

MONTSENY, Federica: Mis primeros cuarenta años. Plaza y Janés editores S.A. Barcelona, 1987.

NASH, Mary: "Dos intelectuales anarquistas frente al problema de la mujer: Federica Montseny y Lucía Sánchez Saornil". Revista Convivium, nº 44-45, 1975/I-II, Fac. de Filosofía y Letras, Universidad de Barcelona.

NEEDHAM, H.A.: Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^e siècle. Bib. Ancienne Honoré Champion, París, 1926.

OSBORNE, Harold: Aesthetics and Art Theory. An Historical Introduction. Longmans, Green and Co. LTD., London, 1968.

PONS, Agustí: Converses amb Frederica Montseny. Ed. Laia, Barcelona, 1977.

PROUDHON, Pierre-Joseph: Sobre el principio del arte y sobre su destinación social. (1865). Ed. Aguilar, Buenos Aires, 1980.

READ, Herbert: Arte y alienación. (1967). Ed.
Proyección, 2ª edición, Buenos Aires,
1976.

RESZLER, André. La estética anarquista. (1973).
F.C.E. México, 1974.

REVAULT D'ALLONES, Olivier: Creación artística
y promesas de libertad. (1973). Ed.
Gustavo Gili. Barcelona, 1977.

ROCKER, Rudolf: Nacionalismo y cultura. (1937).
Ed. America lee, Buenos Aires, 1954.

ROUSSEAU, Jean Jacques: Discurso sobre las cien-
cias y las artes. (1750). Ed. Aguilar,
Madrid, 1974.

SANZ Y ESCARTIN, E.: Federico Nietzsche y el
anarquismo intelectual. Imp. Fund. y
Fáb. de tintas de los Hijos de J.A.
García, Madrid, 1898.

SHELLEY, P.B.: Defensa de la poesía. (1840).
Ediciones Península, Edicions 62,
Barcelona, 1986.

SIGUAN BOHER, Marisa: Literatura popular li-
bertaria. Trece años de "La Novela
Ideal". (1925-1938). Ed. Península,
Barcelona, 1981.

SOBEJANO, Gonzalo: Nietzsche en España. Ed. Gredos. Madrid, 1967.

TOLSTOI, León: Introducción a las obras de Guy de Maupassant. (1894). Versión inglesa de A. Maude. Oxford University Press, London, 1930.

Sobre arte. (1895-97). Cuadernos Teorema, Valencia, 1978.

What is art?. Versión inglesa de A. Maude. Oxford University Press, London, 1930.

TUÑÓN DE LARA, Manuel: Historia y realidad del Poder. (El poder y las élites en el primer tercio de la España del siglo XX). Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1967.

Medio siglo de cultura española (1885-1936). (1970). Ed. Tecnos, 3ª ed. Madrid, 1973.

URALES, Federico: La evolución de la filosofía en España. Estudio preliminar de Rafael Pérez de la Dehesa. Ediciones de Cultura Popular, Barcelona, 1968.

Mi vida. (3 tomos). Publicaciones de La Revista Blanca, Barcelona, s/f.

VILLACORTA BAÑOS, Fco.: Burguesía y cultura.

Los intelectuales españoles en la sociedad liberal, 1808-1931. Siglo XXI editores, Madrid, 1980.

WAGNER; Richard: La poesía y la música en el drama del futuro (1850). Espasa-Calpe, Colección Austral, Buenos Aires, 1952.

Escritos y confesiones (selecc. de textos). Ed. Labor, Barcelona, 1975.

WILDE, Oscar: El alma del hombre bajo el socialismo. (1881). Tusquets editor, Barcelona, 1975.

El crítico como artista. Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.

ARTICULOS DE LA REVISTA BLANCA.-

Primera época.

ANONIMO: "Al público". La Revista Blanca, 1ª época, nº 2, 15 julio 1898.

ANONIMO: "Satisfacciones propias". La Revista Blanca, 1ª época, nº 4, 15 agosto 1898.

ANONIMO: "A La Revista Blanca" (Secc. Tribuna del Obrero)". La Revista Blanca, 1ª época, nº 5, 1 septiembre 1898.

ANONIMO: "Libros recibidos". La Revista Blanca, 1ª época, nº 6, 15 septiembre 1898.

ANONIMO: "Emilio Zola" (Secc. Biografía). La Revista Blanca, 1ª época, nº 9, 1 noviembre 1898.

ANONIMO: "Enrique Ibsen" (Secc. Biografía". La Revista Blanca, 1ª época, nº 10, 15 noviembre 1898.

COROMINAS, Pedro: "Tolstoísmo y anarquismo". La Revista Blanca, 1ª época, nº 50, 15 julio 1900.

CUNILLERA, Angel (seudónimo de F. Urales): "¿Qué es el arte?". La Revista Blanca, 1ª época, nº 102, 15 septiembre 1902.

GUSTAVO, Soledad: "Influencia del arte en la mo
ral". La Revista Blanca, 1ª época,
nº 2, 15 julio 1898.

"Víctor Hugo" (Secc. Biografía). La
Revista Blanca, 1ª época, nº 17, 1
marzo 1899

JORDA, J.M.: "Gerardo Hauptmann" (Secc. Biogra-
fía). La Revista Blanca, 1ª época,
nº 15, 1 febrero 1899.

KROPOTKIN, P.: "Ciencia social" (Secc. Extranje
ra). La Revista Blanca, 1ª época,
nº 15, 1 febrero 1899.

LORENZO, Anselmo: "Miguel Bakunin". La Revista
Blanca, 1ª época, nº 16, 15 febrero
1899.

REDACCION, La: "La Revista Blanca". La Revista
Blanca, 1ª época, nº 1, 1 julio
1898.

"A nuestros colegas". La Revista
Blanca, 1ª época, nº 5, 1 septiembre
1898.

UNAMUNO, Miguel de: "Literatismo". La Revista
Blanca, 1ª época, nº 1, 1 julio 1898.

UNAMUNO, Miguel de: "Notas sobre el determinismo en la novela". La Revista Blanca, 1ª época, nº 10, 15 noviembre 1898.

URALES, Federico: "Ideas Nuevas" (Secc. Sociología). La Revista Blanca, 1ª época, nº 4, 15 agosto 1898.

"Algo de arte". La Revista Blanca, 1ª época, nº 8, 15 oct. 1898.

"Tolstoi". La Revista Blanca, 1ª época, nº 11, 1 diciembre 1898.

"Socialismo y cristianismo" (Sociología. Sección española). La Revista Blanca, 1ª época, nº 14, 15 enero 1899.

"De la belleza". La Revista Blanca, 1ª época, nº 22, 15 mayo 1899.

----- La Revista Blanca, 1ª época, Supl., nº 68, 15 abril 1901.

ZOLA, Emile: "Naturalismo". La Revista Blanca, 1ª época, nº 2, 15 julio 1898.

Segunda época.

ANONIMO: "El origen de La Revista Blanca". La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923.

ANONIMO: "Saludemos a los que fueron". La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923.

ANONIMO: "Por la circulación de nuestra Revista". La Revista Blanca, 2ª época, nº 7, 1 septiembre 1923.

ANONIMO: "Nota consoladora". La Revista Blanca, 2ª época, nº 10, 15 octubre 1923.

ANONIMO: ----- La Revista Blanca, 2ª época, nº 34, 15 octubre 1924.

ANONIMO: Comentarios. "Escritores sin sexo". La Revista Blanca, 2ª época, nº 46, 15 abril 1925.

ANONIMO: Comentarios. "Pluma y tango". La Revista Blanca, 2ª época, nº 52, 1 julio 1925.

ANONIMO: Comentarios. "¿Qué le dirán?". La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925.

ANONIMO: "El sindicalismo español, su desorientación" (continuación). La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925.

ANONIMO: ----- La Revista Blanca, 2ª época, Supl. nº 94, 15 abril 1927.

ANONIMO: ----- La Revista Blanca, 2ª época, nº 97, 1 junio 1927.

ANONIMO: ----- La Revista Blanca, 2ª época, Supl. nº 114, 15 febrero 1928.

ANONIMO: ----- La Revista Blanca, 2ª época, nº 137, 1 febrero 1929.

ANONIMO: ----- La Revista Blanca, 2ª época, nº 145, 1 junio 1929.

ANONIMO: Contraportada. La Revista Blanca, 2ª época, nº 145, 1 junio 1929.

ANONIMO: ----- La Revista Blanca, 2ª época, nº 246, 15 agosto 1933.

ACOSTA, Julia: "Contestando a un saludo". La Revista Blanca, 2ª época, nº 56, 15 septiembre 1925.

ALBERTI, Luigi: "La filoxera d'annunziana". La Revista Blanca, 2ª época, nº 76, 15 julio 1926.

- BARTHE, F.: "Autodidácticos y academicistas. Literatura de frac y literatura de blusa". La Revista Blanca, 2ª época, nº 131, 1 noviembre 1928.
- BATURRILLO: Comentarios. "La Gaceta Funeraria". La Revista Blanca, 2ª época, Supl. nº 88, 15 enero 1927.
- CARO CRESPO, F.: "Juicios sobre la novela". La Revista Blanca, 2ª época, nº 65, 1 febrero 1926.
- CARQUES MARTI, Carlos: "La suprema concepción del arte" I, II. La Revista Blanca, 2ª época, nº 20, 15 marzo 1924.
- CORNEJO, Ignacio: "Vargas Vila y su obra". La Revista Blanca, 2ª época, nº 34, 15 octubre 1924.
- "Sobre Vargas Vila y sus obras". La Revista Blanca, 2ª época, nº 43, 1 marzo 1925.
- DESCLEUZE, Jacques: "El arte literario francés". La Revista Blanca, 2ª época, nº 4, 15 julio 1923.
- FERRER, María: "En defensa de Clara". La Revista Blanca, 2ª época, nº 56, 15 septiembre 1925.

LEVAL, Gastón: "El hombre y la obra" I. La Revista Blanca, 2ª época, nº 14, 15 diciembre 1923.

MARTIN, José: Estudios. "La novela". La Revista Blanca, 2ª época, nº 48, 15 mayo 1925.

Estudios. "El teatro". La Revista Blanca, 2ª época, nº 55, 1 septiembre 1925.

"El arte en la calle". La Revista Blanca, 2ª época, nº 100, 15 julio 1927.

MONCADA, Augusto de: "La literatura española". La Revista Blanca, 2ª época, nº 3, 1 julio 1923.

MONTSENY, Federica: "El futurismo". La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923.

"El movimiento femenino internacional". La Revista Blanca, 2ª época, nº 6, 15 agosto 1923.

"Dos enigmas históricos". La Revista Blanca, 2ª época, nº 7, 1 septiembre 1923.

"La Estética y la originalidad en la literatura". La Revista Blanca, 2ª época, nº 8, 15 septiembre 1923.

MONTSENY, Federica: "La falta de idealidad en el feminismo". La Revista Blanca, 2ª época, nº 13, 1 diciembre 1923.

"El pesimismo en la literatura". La Revista Blanca, 2ª época, nº 21, 1 abril 1924.

"Comentando a un hombre". La Revista Blanca, 2ª época, nº 22, 15 abril 1924.

"La élite y las multitudes". La Revista Blanca, 2ª época, nº 24, 15 mayo 1924.

"Alrededor de Vargas Vila". La Revista Blanca, 2ª época, nº 35, 1 noviembre 1924.

"Más sobre Vargas Vila". La Revista Blanca, 2ª época, nº 42, 15 febrero 1925.

"En defensa de Clara" II. La Revista Blanca, 2ª época, nº 47, 1 mayo 1925.

"Las mujeres y Vargas Vila". La Revista Blanca, 2ª época, nº 57, 1 octubre 1925.

"Dos mujeres, dos frases, dos libros". La Revista Blanca, 2ª época, nº 59, 1 noviembre 1925.

"Ante el gran libro abierto...". La Revista Blanca, 2ª época, nº 67, 1 marzo 1926.

MONTSENY, Federica: "La mujer, problema del hombre" II. La Revista Blanca, 2ª época, nº 89, 1 febrero 1927.

"La mujer, problema del hombre" III. La Revista Blanca, 2ª época, nº 93, 1 abril 1927.

"La mujer, problema del hombre" IV. La Revista Blanca, 2ª época, nº 94, 15 abril 1927.

"La mujer, problema del hombre" V. La Revista Blanca, 2ª época, nº 97, 1 junio 1927.

"Intermedio polémico. Armando y 'La Victoria'". La Revista Blanca, 2ª época, nº 99, 1 julio 1927.

"Ibsen y Lenin" II. La Revista Blanca, 2ª época, nº 119, 1 mayo 1928.

"Una vida de mujer". La Revista Blanca, 2ª época, nº 126, 15 agosto 1929.

"Tolstoy y Nietzsche". La Revista Blanca, 2ª época, nº 129, 1 octubre 1928.

"Vanguardismo literario y vanguardismo moral". La Revista Blanca, 2ª época, nº 147, 1 julio 1929.

MOTA, Matilde: "Otra opinión sobre Vargas Vila". La Revista Blanca, 2ª época, nº 56, 15 septiembre 1925.

QUIROULE, Pierre: "Nuestro concepto de arte". La Revista Blanca, 2ª época, nº 32, 15 septiembre 1924.

RECLUS, Eliseo: "El arte y el pueblo". La Revista Blanca, 2ª época, nº 69, 1 abril 1926.

REDACCION, La: "Nuestras ideas y nuestros propósitos". La Revista Blanca, 2ª época, nº 1, 1 junio 1923.

"Entrando en el séptimo año". La Revista Blanca, 2ª época, Supl., nº 145, 1 junio 1929.

SERRET, Juan: "Vargas Vila". La Revista Blanca, 2ª época, nº 40, 15 enero 1925.

URALES, Federico: "La supuesta traición de los supuestos intelectuales". La Revista Blanca, 2ª época, nº 115, 1 marzo 1928.

"Nuestros escritores jóvenes". La Revista Blanca, 2ª época, Supl. nº 180, 15 noviembre 1930.