

LA ESTÉTICA ANARQUISTA

André Rezsler

CAPÍTULO I

UNA ESTÉTICA SOCIALISTA

La estética anarquista surge de la reflexión prospectiva de los fundadores del pensamiento anarquista moderno. Al definir la orientación estética de una sensibilidad antiautoritaria, prolonga la irradiación de un conjunto de teorías y prácticas revolucionarias. Para aplicar las tesis generales de una filosofía, de una “ciencia” de la sociedad, a los problemas de la creación literaria y artística, adopta la tendencia de las estéticas sociológicas de los siglos XIX y XX. Pero la tentación iconoclasta que ha heredado de los grandes movimientos heréticos de la historia - así como el culto a la creatividad que instituye a partir de una visión “rousseauiana” del hombre- le permite escapar al determinismo estéril de las “ciencias” socialistas del arte.

La estética anarquista refleja, además, el pluralismo fecundo de las diferentes corrientes del pensamiento libertario. Individualista, exalta la potencia creadora, la orgullosa originalidad de cada persona. Colectivista o comunista, celebra el poder creador de la comunidad o del pueblo. Pero sea que reclame, inspirándose en el culto proudhoniano, bakuninista, de lo desconocido, un arte nuevo, sin precedente en la historia del arte, o que preconice el renacimiento de un arte popular o arcaico, inicia el primer gran ataque moderno contra dos milenios de cultura europea.

Destaquemos brevemente sus rasgos principales.

El teórico del anarquismo considera el arte como una experiencia. Opone, pues, al arte que uno recibe, el arte que uno crea. Tiende a ver en cada individuo un artista creador (y en el artista que hace de su arte un oficio y un medio de vida, el símbolo de una época liquidada). De este modo afirma, una vez más, la soberanía de la persona o, mejor, el derecho inalienable del hombre a la creación.

Antiautoritario, condena al “gran hombre” y su papel histórico. Pero también al “gran artista”, al “artista único”, al “creador genial”. Proclama la muerte de la obra maestra, la abolición del museo y de la sala de conciertos. Milita a favor de un arte “en situación”, espontáneo, función del momento y del lugar (Proudhon). Lo que importa es el acto creador, más que la obra, en sí. Transponiendo del dominio de la acción social a la esfera del arte el concepto de acción directa, invita al artista a comprometerse. Es significativo que quiera destruir todo lo que separa el arte de la vida.

Finalmente, el filósofo anarquista se apropia de las teorías románticas de síntesis de las artes para darles una dimensión política y social a la vez que estética el arte será no solamente el arte del pueblo y para el pueblo, sino también *por* el pueblo.

El anarquista logra, pues, la difícil tarea de confiar al arte una misión política, social o religiosa ineludible, abriéndole al mismo tiempo hacia el momento, hacia la eternidad de las metamorfosis. Liberado de las presiones de la historia, el arte evolucionará libremente, sin

* Traducción: África Medina Villegas. Digitalización: KCL.

ninguna regla que lo limite en adelante. (Existe, por otra parte, una corriente libertaria que quisiera devolver al arte su inocencia primitiva, encontrándose también esta corriente en los medios de la “anticultura” contemporánea, principalmente en las manifestaciones de la música rock y pop.)

Al preguntarse si la obra de arte no es, lo mismo que el Estado o la propiedad privada, una manifestación de autoridad, William Godwin abre el camino, desde 1793, al desarrollo de un pensamiento estético anarquista. Los temas principales en torno de los cuales se sucederán en el siglo siguiente los interrogantes de un Pierre Joseph Proudhon, de un Mijail Bakunin o de un Piotr Kropotkin acerca del arte, están claramente expuestos en su Encuesta sobre la justicia política (*An Enquiry Concerning Political Justice*), y son, por una parte, la obsesión de un arte dominador que impone su verdad o su falsedad y, por otra, el presentimiento de un arte nuevo que liberará al artista latente en el hombre y pondrá los valores de la espontaneidad y de la imaginación en el centro de la aventura estética.

Participando a sus lectores sus reacciones frente a las obras teatrales y musicales de su tiempo. Godwin los pone inmediatamente en guardia contra el poder de un arte que paraliza sus dones creadores, en lugar de fomentar su desenvolvimiento. “¿Tenemos realmente necesidad de conciertos?”, pregunta con voz ahogada por la cólera. “El estado de autómatas a que han quedado reducidos la mayoría de los ejecutantes es tan evidente que aun hoy es causa de tristeza y ridículo. ¿Tenemos realmente necesidad de representaciones teatrales? Las así llamadas apelan a una colaboración tan absurda como viciosa. Tenemos derecho a preguntarnos si en el futuro los hombres aceptarán seguir repitiendo palabras e ideas que no son las suyas. Podemos preguntarnos si se encontrarán todavía músicos que acepten tocar composiciones ajenas... Toda repetición formal de ideas ajenas me parece como el aprisionamiento, mientras dura la ejecución, del libre ejercicio del espíritu. No creo que sea exagerado hablar a este propósito de falta de sinceridad, sinceridad que nos ordena expresar sobre la marcha todas las ideas útiles y preciosas que nos vienen al espíritu”.

Abordando la obra teatral o musical, Godwin olvida por un instante el estado de desarrollo político, social y económico de la sociedad de que depende. Es la obra en sí la que absorbe su atención. Es su finalidad propia la que quiere aprehender. Pero una vez formado su juicio, pone la obra en relación con lo que él considera la finalidad del hombre y de la sociedad, para deducir así su significación real. El camino de Godwin será en cierto modo el modelo -desconocido para ellos- de Proudhon, León Tolstoi y Georges Sorel, que conciliarán la sensibilidad antiautoritaria y asocial de Godwin, con la sensibilidad igualitaria de su propio socialismo antiautoritario.

La obsesión del arte absolutista. Veámosla surgir de las páginas de Proudhon. “Platón estaba en lo justo cuando desterraba a los artistas y los poetas de la república”, anota el autor de *Del principio del arte y de su destino social*. “Yo no pido que se les ponga fuera de la sociedad, pero sí fuera del gobierno”. La sociedad está perdida si se deja guiar por el artista. Y si Proudhon quiere poner fin a su dominio sobre los espíritus es porque percibe en él una voluntad de imponerse a toda costa que le parece realmente temible: “El artista tiene poder sobre nosotros, como el hipnotizador sobre el hipnotizado”.

Algunos años antes, un joven compositor convertido en autor de célebres panfletos revolucionarios, Richard Wagner, había ya asimilado el artista al legislador (y su obra a las leyes que éste promulga), y por ello desearía circunscribir su poder. En un pasaje bastante poco conocido de su *Obra de arte del porvenir (Das Kunstwerke der Zukunft)* habla de limitar su “dictadura” al tiempo en que, por medio de su voz, encontrara su expresión toda la comunidad. (El artista que no haga más que expresar una visión personal se ve en consecuencia condenado al silencio.) Cuando afirma que “toda autoridad es igualmente perniciosa”, Oscar Wilde se aproxima al punto de vista wagneriano. Por el abuso al cual puede prestarse, el arte es un peligro para la libre creatividad del hombre: “El público utiliza los grandes clásicos de un país

para detener el progreso del arte. Los degrada transformándolos en manifestaciones de autoridad. Los usa, como si fueran matracas, para impedir la libre expresión de la belleza bajo formas nuevas”.

Se teme, pues, al “gran arte” por el poder real o potencial que se vislumbra en sus creaciones. El temor a un arte absolutista es tan potente en el príncipe Piotr Kropotkin -que es sin embargo el primer líder anarquista que invita a los artistas a comprometerse que añade a la invitación que les dirige una condición previa. “Vengan”, dice a los artistas que estuvieran dispuestos a abrazar la causa anarquista. “Mas si aceptan unirse a nosotros, no vengan en calidad de «maestras», sino como «camaradas de lucha»”; “no para gobernar, sino para inspirarse en un medio nuevo; menos para enseñar que para concebir las aspiraciones de las masas, adivinarlas y formularlas, y después trabajar, sin descanso... para darles vida”.

La misión que el anarquista confía al arte lleva también el sello de esta desconfianza fundamental. En oposición al “gran arte” del pasado, que estaba destinado únicamente a los escogidos de una sociedad, a la que permitía perpetuar la servidumbre de las masas, el arte del futuro debe ser un lazo de unión entre los hombres debe hacerlo todo para que éstos puedan vivir, sin intervención del Estado y demás instituciones coercitivas: “El arte, el arte verdadero - escribe Tolstoi en *¿Qué es el arte?*-, debe hacer de modo que la paz entre los hombres que viven juntos, respetada hoy día gracias a medidas exteriores, tribunales, policía, instituciones de beneficencia, inspectores, etc., sea realizada por la actividad libre y dichosa de los hombres”.

En materia de arte, ¿debe rechazarse toda autoridad? Aunque respondiendo afirmativamente, Voline no deja de introducir a este respecto, en *La enciclopedia anarquista*, una prudente reserva, fundándose en la definición bakuninista de la autoridad: “Es necesario en todo momento escrutar, verificar, analizar, reflexionar por sí mismo; es necesario crear personalmente, libremente; en resumen, es necesario no someterse no plegarse a ninguna autoridad, sea la que sea. Sólo una cierta influencia de algún sabio, pensadora artista, realmente potente y valiosa, influencia libre y científicamente aceptada en una medida razonable, puede ser preciosa, útil y aprovechable”.

El presentimiento de un arte desconocido. Nadie lo ha expresado mejor que Proudhon en *De la justicia en la Revolución y en la Iglesia*: “Un arte, nuevo se agita, concebido en las entrañas de la Revolución; lo siento, lo adivino, por más que sea incapaz de suministrar el menor ejemplar”. Y aun considerándose “hombre de su siglo, pobre y lastimoso”, “por debajo” del arte de los tiempos futuros, nadie ha esbozado mejor que él las vías de la creación futura: reencontrando en el arte comunal de la Edad Media los primeros ejemplos de un nuevo arte social; calcando la evolución del arte sobre su esquema federalista de reconstrucción social.

La expectación de Kropotkin por un “arte nuevo” es igualmente inseparable de lo desconocido revolucionario. El arte de las minorías escogidas tradicionales zozobrarán en la tormenta; y asistiremos a la eclosión de un arte que no recordará en nada el arte de las épocas anteriores: “Hay épocas en la vida de la humanidad - escribe el fundador del anarquismo comunista en *Palabras de un rebelde*- en que la necesidad de una sacudida formidable, de un cataclismo, que venga a conmover a la sociedad hasta sus entrañas, se impone a la vez en todos los terrenos. En esas épocas, todo hombre de corazón comienza a decirse que las cosas no pueden seguir así, que se necesitan grandes acontecimientos que rompan bruscamente el hilo de la historia, que arrojen a la humanidad del bache donde ella misma se ha atorado, y la lancen por caminos nuevos hacia lo desconocido, a la búsqueda del ideal”.

¡El culto de lo desconocido! ¡Y, en los mismos textos, la alabanza de la Edad Media!

El culto de la Edad Media: el culto de un arte que es la creación del pueblo entero. Pero también el culto de una forma de organización prelibertaria. El culto, en resumen, de “lo conocido”. La

raigambre del sueño, del ideal, en la lejana historia. En los escritos de Kropotkin, de Sorel, de Rudolf Rocker, los dos cultos marcan las dos direcciones de una misma nostalgia, de una misma voluntad revolucionaria; más allá de su inherente antagonismo, están ligadas por la lógica de una visión “revolucionaria” y “reaccionaria” a la vez.

Mas si el arte -la creación- debe a la sociedad todo lo que en él es signo de vida y de nobleza, al Estado no le debe otra cosa que la sumisión a finalidades extrañas a su vocación universalista.

“Cuanto más reflexiono en lo que exige la renovación del arte y de la sociedad, más me convenzo de la necesidad de un movimiento revolucionario” anota Proudhon, en 1843, en sus *Carnets*. Descubrir tras los fenómenos artísticos y sociales esa fuerza “trascendental” -ese ideal social actuante- que es propia de cada época y la única que da a las actividades humanas, por diversas que sean, su sentido y su cohesión: tal es la tarea que se impone a sí mismo desde ese momento.

Hasta la Revolución, la creación estuvo regida por la Fe y, durante varios decenios, por la Razón. Pero desde el momento en que triunfa, la Revolución es traicionada por sus poetas. La época romántica se encuentra despojada de toda finalidad. (Por lo menos, de toda finalidad digna de tal nombre, pues Proudhon no encuentra a la sociedad burguesa otra finalidad que el dinero.) Privado de todo “sostén”, de toda “condición”, el arte queda reducido a una “creación fantástica, eximida de toda realización social”. La autonomía del arte -el esteticismo, la decadencia- es reflejo de la disolución del vínculo social y del individualismo burgués. Proudhon señala al ideal anarquista, a la Razón revolucionaria, como el fundamento de una nueva cultura.

El arte de la Edad Media sirve a esta cultura de ejemplo inalcanzable. Para definirlo, regresemos a las páginas de *¿Qué es el arte?* de Tolstoi y a la obra monumental del anarquista alemán Rudolf Rocker, resumen de la visión de Proudhon, de Kropotkin, de Sorel, etc. Veamos, en primer lugar, el elogio tolstoiano: “Los artistas de la Edad Media, que vivían sobre el mismo fondo sentimental y religioso que la masa del pueblo, y que traducían sus sentimientos y emociones a la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, la poesía, el drama, eran verdaderos artistas, y su actividad, fundada sobre la concepción más elevada que la época podía alcanzar y que todo el pueblo compartía -no obstante tratarse, para nuestra época, de una concepción inferior- era un arte auténtico, un arte del pueblo entero”...

Y veamos ahora la descripción de la catedral medieval, símbolo del anarquismo creador de todos los tiempos: la catedral es una “creación colectiva en cuya edificación, cada capa, cada miembro de la sociedad ha participado. Sólo gracias a la cooperación armoniosa de todas las fuerzas de la comunidad, sostenida por un espíritu de solidaridad, ha podido el edificio gótico elevarse y constituir la expresión majestuosa de esa comunidad que le ha dado alma. Allí se reveló un espíritu que encontró más fácil seguir su propio impulso creador natural que las leyes de la estética”. (El pueblo no está claramente definido. Se trata, indiscutiblemente, de todos los ciudadanos responsables que forman juntos la ciudad -y Sorel verá en la “ciudad obrera” del porvenir la resurrección de la “ciudad estética” medieval- y que expresan el alma colectiva en creaciones desprovistas de reglas, de convenciones paralizantes.)

La catedral no es tan sólo el símbolo del poder creador del pueblo; es también la imagen misma, el “símbolo hecho piedra” de la sociedad federalista de la Edad Media: “Similar a la sociedad medieval con sus innumerables corporaciones, hermandades, gremios. Municipios, de carácter federalista e ignorante de todo principio de centralización, la catedral gótica no es una estructura centralizada, sino una estructura constituida por partes orgánicas, en la cual cada unidad respira su propia vida y que, a pesar de ello, está orgánicamente vinculada al todo”.

Y Rocker plantea inmediatamente la pregunta: ¿cómo es posible que el arte medieval haya alcanzado sus más altas cimas en la península italiana, dividida en cientos de minúsculas comunidades -cada una de ellas celosa de su autonomía e integrada por vínculos flexibles a un conjunto federalista- y no en un Estado centralizado? ¿Y esto en una época en la que el pensamiento político estaba notablemente atrasado respecto del desenvolvimiento del pensamiento social y artístico? Su respuesta se da sin ambages: “Cuanto menos desarrollado está el sentido político de un pueblo más rica es su vida cultural”.

En la obra que publica en 1937 para levantarse contra la utilización de la cultura con fines nacionalistas (*Nationalism and Culture*), Rocker se extiende ampliamente sobre las relaciones entre el arte y el Estado centralizado moderno: “Poder y cultura son, en el sentido más profundo de los términos, diametralmente opuestos, y el florecimiento de uno de ellos no es concebible sin el debilitamiento del otro. Un aparato estatal potente constituye el mayor obstáculo para el desenvolvimiento de la cultura. Ésta no encuentra terreno realmente favorable sino allí donde el Estado está agonizante o cuando su potencia está ya fuertemente quebrantada. El Estado es obra de algunos individuos aislados de una minoría selecta. La cultura extrae sus orígenes de la comunidad entera.

La literatura de los trovadores y narradores es el ejemplo vivo de esta visión. En efecto, la literatura de la Francia medieval no es sólo una literatura verdaderamente popular, sino que es la literatura provincial, rica de tradición local y goza de una autonomía real. A partir del advenimiento de Francisco I, se hace cada vez más una literatura cortesana, cortadas sus raíces populares y enteramente sometida al espíritu burocrático que invade las esferas de la vida pública. En adelante, la creación está cada vez más sometida a un conjunto de reglas inmutables, y sufre las leyes de una verdadera dictadura. (La fundación, por Richelieu, de la Academia Francesa es el índice más seguro de la sumisión de las artes y las letras a las veleidades autoritarias del absolutismo.) Durante varios siglos, únicamente un Molière, un Jean de La Fontaine, un Jean Lesage, pueden liberarse de las trabas que aprisionan la creación, explotando la riqueza infinita de los cuentos y las fábulas.

Erigiendo la uniformidad como ideal, el Poder es siempre estéril: “En su insensato deseo de reglamentar y controlar todos los fenómenos sociales, está siempre dispuesto a reducir toda actividad humana a un esquema único. La cultura, por el contrario, es el impulso creador, el arranque formativo al desnudo, al acecho de las formas, de las expresiones nuevas. La cultura descubre su vocación en la «variedad y universalidad», en la misma medida en que el poder se consagra a la adoración de «formas y esquemas» establecidos de una vez por todas”.

El Estado es esencialmente estático, consagrado al mantenimiento del *statu quo*. La cultura es, por esencia, anarquista, revolucionaria. “Las fuerzas culturales de la sociedad están en estado de rebelión constante contra la coerción de las instituciones del poder político... Consciente o inconscientemente, tratan de romper las formas rígidas que se oponen a su desarrollo natural y levantan en su camino obstáculos sin cesar renovados”. (Según el crítico de arte anarquista Herbert Read, el arte es la afirmación de la vida contra la muerte de las formas, de los clichés, del orden. Y el poeta es el agente de la destrucción de la sociedad.)

En estos asertos, Rocker se deja llevar por su pasión de hombre comprometido. Atribuyendo al arte y a la cultura una función esencialmente crítica, no tiene en mente sino el arte de su época. El arte de protesta que debe expresar la indignación del artista frente a la opresión y la miseria. Pero ¿no presenta él mismo el arte de la Edad Media bajo los rasgos de la armonía, del espíritu de amor y fraternidad? En un panfleto neo-godwiniano, *El alma del hombre bajo el socialismo* (*The Soul of Man under Socialism*). Oscar Wilde había ya definido el arte de protesta -el arte que pone fin a la “monotonía del tipo, a la esclavitud de las costumbres, la tiranía de los hábitos, así como al rebajamiento del hombre al nivel de la máquina”- como un arte transitorio. La revuelta no es un atributo eterno de la historia, afirma Wilde. Y no es ella, sino la paz, la que

constituye el rasgo dominante del “hombre realizado”. La sociedad presente obliga al hombre a rebelarse. La de mañana le permitirá distenderse cooperando libremente, espontáneamente, con su prójimo”.

Si para el anarquista el arte de rebelión es una realidad, el arte de educación y propaganda que abunda en cierta literatura socialista es una idea que rechaza. El arte no podría definirse a la vez como símbolo de la creatividad ilimitada del hombre y como simple auxiliar de la lucha social. (Según Lenin, “un pequeño tornillo, una ruedecita en el gran mecanismo socialdemócrata, uno e indivisible”.) Sin embargo, la voluntad de subordinar la creación a las tareas inmediatas del movimiento anarquista o anarco-sindicalista no es totalmente ajena ni a Jean Grave, redactor de los semanarios anarquistas *La revuelta* y *Los tiempos nuevos*, ni Fernand Pelloutier, organizador de las bolsas de trabajo, y sus amigos del grupo El Arte Social.

La suerte de la estética anarquista, como la suerte de toda estética “política”, depende estrechamente del éxito o del fracaso de la ideología a que es afecta. Con el retroceso, a principio del siglo, de la ANARQUÍA como ideología del movimiento obrero internacional, se ve condenada al olvido y va a unirse, por varios decenios al menos, a la gran familia de las estéticas comprometidas olvidadas, las primeras estéticas socialistas de Saint-Simon, de Charles Fourier y de sus discípulos.

Las razones de su resurgimiento deben encontrarse en primer lugar, en el florecimiento del anarquismo ideológico en Europa y los Estados Unidos, donde desde hace algunos años los *happenings* y las diversas manifestaciones de arte-espectáculo-total han reavivado

la sensibilidad antiautoritaria, que fue la primera en promover. Pero se debe también a la publicación de una serie de obras y entrevistas, entre las cuales debemos destacar *Cultura asfixiante*, de Jean Dubuffet, los escritos del compositor norteamericano John Cage y las entrevistas e investigaciones teatrales de Julian Beck y Judith Malina, animadores del Living Theatre, que prolongan hasta nuestros días el pensamiento estético de un Godwin, un Proudhon, un Bakunin.

Una estética socialista, ¡por supuesto! ¿Una estética “política”? La respuesta a esto es menos clara. El anarquismo estudia las relaciones entre el arte y la rebelión -y entre el arte y el Poder- con la perspectiva de una filosofía antiideológica, antipolítica. Sin embargo, se aproxima a las “estéticas políticas” en la medida en que descubre, también ella, la finalidad del arte en sus realizaciones sociales.

CAPÍTULO II

LO DESCONOCIDO Y LO CONOCIDO (PROUDHON Y TOLSTOI)

El pensamiento estético de Pierre Joseph Proudhon es inseparable de sus consideraciones sobre la crisis de la civilización occidental, crisis cuyo desenlace le parece lejano, incierto. “Todas las tradiciones están gastadas, todas las creencias abolidas -escribe en una carta de 1860-; por el contrario, el nuevo programa (el socialismo) no está aún hecho, quiero decir que no ha entrado en la conciencia de las masas; de ahí lo que llamo disolución”. La decadencia de las artes, que le fascina, se le aparece como la consecuencia inmediata de esa disolución. Para dar cuenta del fenómeno de la decadencia, recurre a conceptos, tanta de la filosofía de Hegel (y

su teoría de la muerte del arte) como de las doctrinas positivistas de su juventud; si bien es cierto que las superará, elaborando su propia visión orgánica del proceso creador.

En *Del principio del arte y su destino social*, habla de la muerte del arte en términos hegelianos: “La sociedad para del arte; lo saca de la vida real; hace de él un medio de placer y de diversión, un pasatiempo, pero del cual no depende; tiene algo de superfluo, de lujo, de vanidad, de libertinaje, de ilusión, todo lo que se quiera. Pero no es ya una facultad o una función, una forma de vida, una parte integrante y esencial de la existencia”.

Proudhon considera irreversible este proceso: “Estimular la literatura actual es querer resucitar a un muerto”. En parte bajo la influencia de las teorías de Hegel, en parte, como Daniel Halévy ha demostrado en su estudio consagrado a la juventud de Proudhon (*El matrimonio de Proudhon*), bajo la del positivismo. En los tiempos más antiguos, la vida de los hombres estaba totalmente impregnada de una atmósfera poética; pero en la era positiva de hoy día, los sentimientos ya no están regidos por la poesía, sino por el saber. El artista no tiene ya función social que cumplir: “El mundo ha cambiado”, observa Proudhon sin tristeza. “La razón sojuzga a la imaginación; el fondo es más importante que la fauna; a la literatura se le trata como a una cortesana”.

El arte sufre, además, la traición de los poetas; desde el momento de su triunfo, la Revolución es abandonada por los “letrados”. Desprovisto de ideal, de “sostén” metafísico, el arte se transforma en instrumento de la “reacción romántica”. Se hace decadente. Y también “contrarrevolucionario”. Arrastrado por su odio al romanticismo, el autor de *Mayorazgos literarios* no vacila en introducir en el arsenal de la crítica literaria un concepto que será fatal, en el siglo de los totalitarismos modernos, para el destino de la literatura.

Pero ¿no es el arte el símbolo por excelente del dinamismo, del poder creador de cada sociedad?, se pregunta, no sin angustia, el Proudhon erudito. Una sociedad revolucionaria incapaz de crear un arte que le sea propio, ¿no está condenada a la esterilidad?

El movimiento revolucionario renovará el arte y la sociedad, predice, a la defensiva. Y esboza dos vías libres que el arte puede seguir para liberarse de la decadencia que lo aqueja. Puede buscar un “sostén”, su “condición”, en lo desconocido; pero puede también regenerarse volviendo a la inspiración original de todo arte auténticamente popular.

Entre la fuga hacia lo desconocido -el “crecimiento sin límites”- y el retorno a las formas arcaicas de la creación, la elección de Proudhon no queda clara. O más bien, él escoge, “traicionándose”, las dos vías, alternándolas. Sin contradecirse, si nos colocamos en la perspectiva de su visión antinómica. La Revolución es a la vez la realización paso a paso de lo desconocido (de ahí su culto al movimiento) y la recreación de formas sociales que ya habían existido en el pasado de la humanidad.

Existe, pues, al lado del Proudhon profeta de un arte nuevo, un Proudhon “reaccionario”, teórico de un arte popular sustituto del “gran arte” antidemocrático, precursor a su pesar del realismo socialista. Los dos Proudhon están presentes en casi todos sus escritos sobre arte, en *Del principio del arte y su destino social* (obra póstuma), tanto como en los capítulos relativos el *De la justicia en la Revolución y en la Iglesia*, *De la creación del orden en la humanidad*, *Contradicciones económicas* y *Mayorazgos literarios*. (El lector interesado podrá consultar también con provecho los volúmenes ya aparecidos el los *Carnets*. Desgraciadamente, el índice de una edición por lo demás excelente no incluye las menciones de Proudhon relativas al arte).

La exploración de lo desconocido: tal es la significación esencial de la trayectoria proudhoniana. Para reconstruir sus etapas es preciso descubrir un Proudhon desconocido.

A guisa de preámbulo, citemos la profesión de fe de *Mayorazgos literarios*: “La poesía, la elocuencia, la estatuaría, la música son por naturaleza... inestimables. Todo les sirve, todo se convierte en su instrumento o materia; ningún límite, ningún tipo es impuesto a sus creaciones”. (La lectura de este párrafo escogido de la obra proudhoniana muestra bastante bien lo que puede atraer al artista que quiere cumplir con su responsabilidad frente a la sociedad, y que quiere, al mismo tiempo, salvaguardar su libertad de artista creador).

El arte nuevo no será ya la expresión del alma Individual, sino la obra de una comunidad de hombres que disfrutan libremente de sus facultades creadoras. Proudhon ve un artista en cada hombre: “A todos nosotros, la naturaleza nos ha hecho, en cuanto a la idea y al sentimiento, más o menos igualmente artistas...”. Los dones artísticos que una sociedad radicalmente nueva no dejará de desarrollar en el hombre serán la marca misma de nuestra originalidad: “No somos originales, no atestiguamos nuestra libertad y nuestra personalidad sino por nuestras facultades artísticas”. En sus *Carnets*, Proudhon asienta una idea aun más audaz, y también más autoritaria: una vez que los artistas, los bohemios y los dandys hayan sido proscritos de la sociedad, todo el mundo emprenderá la tarea y hará “arte para sí” por placer o por obligación.

Meditando sobre la función social del arte. Proudhon piensa colocar la obra de arte en sí misma en una perspectiva más revolucionaria. Desvalorizando el prestigio del “Gran hombre”, quiere atacar el mito de “gran artista”, del “Hijo del Sol”. “Uno de los efectos del progreso en la sociedad homogénea, democráticamente organizada, es que la distancia entre el hombre y el hombre va acortándose constantemente, a medida que la masa avanza por el camino de la ciencia, del arte y del derecho. En el pensamiento de la república, la idea de los grandes hombres es, pues, un contrasentido; su desaparición será una de las ventajas de nuestra liberación”.

Desde el momento en que la sociedad entera se haya embarcado en la empresa de la creación artística, la existencia misma del gran pintor, del gran compositor, no tendrá sentido: “Diez mil alumnos que hayan aprendido a dibujar cuentan más para el progreso del arte que la producción de una obra maestra”. Proudhon no pone en la balanza cantidad y calidad: “Diez mil ciudadanos que han aprendido a dibujar forman una colectividad con una potencia artística, una fuerza de ideas, de energía, de ideal, muy superior a la de un individuo; y que al encontrar un día su expresión, superará la obra maestra”.

Y así Proudhon presiente la supremacía de que gozará un siglo más tarde el acto creador sobre la obra de arte. Esta última es “limitada, imperfecta, efímera”, pese a la idea social que propague: “La idea... envejece como la palabra que la expresa; el ideal se destruye tan rápidamente como la imagen que lo representa; y esta creación del genio, como la llamamos con énfasis, que declaramos sublime, pequeña en realidad, defectuosa y percedera, tiene necesidad de ser renovada sin cesar, como el pan que nos nutre, como el traje que cubre nuestra desnudez”. La obra tiene una misión que cumplir; pero diez, quince, veinte años después de su creación, no responde ya a la demanda siempre cambiante del hombre. Si por acaso sobrevive más allá de ese plazo, es en estado de “momia”, de “objeto arqueológico o curiosidad”.

Pero no basta desmitificar el arte bajo la forma estereotipada de su expresión. Es preciso aun privarlo de su aureola romántica extirpándolo de sus palacios, el museo y la sala de conciertos; y reestructurar, si no abolir, tales lugares. “Un museo no es el destino de las obras de arte; es simplemente un lugar de estudio y de paso, una colección de antigüedades, de cosas que, por determinadas circunstancias, no pueden colocarse en ninguna otra parte. Son como inválidos, cosas hermosas que la civilización progresiva pone fuera de uso”.

Al arte “artificial”, producto de la historia y cuya vida se prolonga artificialmente, Proudhon opone un “arte en situación” nacido del espíritu viviente de la colectividad: “Así como amo el

Stabat en la iglesia, en las tardes de la cuaresma; el *Dies irae* en una misa de difuntos; un oratorio en una catedral; un toque de caza en los bosques; una marcha militar en un paseo; asimismo todo lo que está fuera de lugar me desagrada. El concierto es la muerte de la música”. En materia de pintura, de escultura, los mismos principios prevalecen: “Cada lugar comporta una especie particular de pintura -y de monumento-”.

Al igual que todos los conceptos filosóficos y sociológicos de Proudhon, el concepto del “arte en situación” es el fruto de una experiencia vivida. (¡Su derrotero es existencialista, como lo es el de Bakunin, el de Sorel!) Leamos el pasaje en el cual el ex prisionero de Sainte-Pélagie relata el brote de esa idea: “Durante mi cautiverio en Sainte-Pélagie, en 1849, llegó a haber allí hasta ochenta prisioneros políticos... Todas las tardes, una media hora antes del cierre de celdas, los detenidos se reunían en el patio y cantaban *la oración*; era un himno a la libertad atribuido a Armand Marrast. Una voz sola decía la estrofa, que enseguida repetían los quinientos desdichados detenidos en el otro distrito de la prisión. Más tarde esas canciones fueron prohibidas, y ello fue para los prisioneros una verdadera agravación de la pena. Ésa era música *real*, realista, aplicada, arte *en situación* como los cánticos de la iglesia o las fanfarrias en el desfile, y ninguna otra música me gusta tanto”.

El concepto de síntesis de las artes con el cual enriquece su visión es, asimismo, según toda probabilidad, la conceptualización de una “iluminación” y no la adquisición de una cultura libresca. Pues es luego de haber asistido a una representación de *Guillermo Tell* en la Ópera, el 25 de agosto de 1843, que anota en sus *Carnets*: “Oyendo esta música he comprendido, más que nunca, que ninguna obra de arte de nuestro tiempo subsistirá tal cual es; todo deberá ser refundido. No existe todavía un espectáculo, sino fragmentos mutilados de espectáculos”.

El espectáculo -y ya, hablando de la fusión de las artes, se refiere al arte escénico- se volverá, entre tanto, total: “La tragedia, la comedia y la música han llegado, cada una, a un alto grado de perfección: pero como no han llegado a él simultáneamente, el espectáculo no puede alcanzar su plenitud. Los compositores modernos necesitan libretos nuevos, para los cuales no encuentran aún poetas”.

“El espectáculo tiene que ser un producto colectiva”, afirma, reconociendo que, para alcanzarlo, la sociedad debe ser reformada y las masas reeducadas.

Pese a la sensibilidad moderna que trasciende de sus escritos, y pese a las diatribas iconoclastas contra esos corruptores de la raza humana que son los artistas, Proudhon no rechaza a ciegas el arte del pasado. El tesoro artístico que la humanidad ha acumulado no debe perderse. Pero para preservarlo es preciso que los hombres de cada época aprendan a contemplarlo con ojos nuevos, liberados de toda servidumbre: “La humanidad no debe perder ninguna de sus ideas y sus creaciones; acumula sus riquezas y se sirve de todo. Es preciso avanzar pero conservando”.

Proudhon no es, pues, un “demoledor”, ni en materia estética ni en materia social. Ya Sainte-Beuve, en el libro que le consagra, ha hecho notar que en materia de arte Proudhon no aplicaba sino muy incompletamente su divisa *destruam et aedificabo*: le parece bien que uno “se divierta filosofando, pero sin tratar de *demoler*”; y más adelante observa: “Él recomienda permanecer fiel al genio particular de las diversas lenguas, y respetarlo incluso en los conceptos nuevos que se le aporten”. (Pero a la sombra del “revolucionario” se asoma el Proudhon admirador secreto de la obra maestra, que dice sin alterarse que los versos de Corneille están “tallados en un granito que durará más que los mármoles del Partenón y las pirámides de Tebas”).

En último análisis, el hombre que primero utiliza el término *an-arquía* para designar su sistema filosófico preconiza la síntesis incesantemente renovada de lo nuevo y lo antiguo (“avanzar, pero conservando”). La herencia del pasado debe ser asimilada sin cesar. “De acuerdo con la

ley del desarrollo literario, es cuestión de principio que toda creación del espíritu, en verso y en prosa, pertenece, como la lengua, a título de materia prima, a los escritores subsecuentes, todos los cuales tienen el derecho de asimilar las razones de sus precursores, tanto en su fondo como en su forma, y de utilizarlas *ad libitum* en sus composiciones”.

La creación supone las virtudes opuestas del deseo de innovar y del respeto a la tradición. Sin la tensión de esos dos principios contradictorios, no hay obra de arte y no hay acto creador. La *Eneida* no podría concebirse sin la fascinación que ha ejercido la *Ilíada* en el mundo latino. Sin el aporte de la “literatura de los antiguos”, la literatura francesa no habría podido jamás alcanzar sus más altas cimas. La obra de los literatos del siglo XVII puede definirse como una “transfusión” al alma francesa del genio de los pueblos antiguos. La poesía de Corneille debe su potencia “tanto a la condensación en su pensamiento del espíritu anterior, como a la calidad particular de su lenguaje”. Sin “transfusión” no hay arte verdadero: “Tal hicieron los literatos de tiempos de Augusto; tal habían hecho antes, y de siglo en siglo, los griegos, tomando en cada época de su historia, como materia y como ropaje de su pensamiento, los productos de épocas anteriores... El espíritu se alimenta de sí mismo, ¿y cómo podría crecer, sino a base de sus propios pensamientos?”.

Son revolucionarios los artistas que crean la síntesis viviente de las tendencias de su época y de la tradición, y reaccionarios aquellos que se apartan resueltamente de las adquisiciones que debemos al pasado. Los ataques de *Del principio del arte* contra los “enemigos de los géneros y las reglas” no pueden comprenderse sino a la luz de esta visión aparentemente contradictoria. (En resumen, tiene una visión nietzscheana de la cultura; identifica la cultura con la unidad del estilo).

En su respeto fundamental del pasado, respeto a menudo oscurecido pero nunca destruido por sus sentimientos de odio iconoclasta. Proudhon se acerca a la actitud de Karl Marx. Esto no quiere decir que comparta sin reservas el amor de su rival por la poesía y la arquitectura griegas, o que haga suyo su punto de vista determinista de los fenómenos de la cultura. Él ve en el arte la base de un nuevo sistema de valores: la transfiguración del trabajo humano por la belleza y la expresión ejemplar de una comunidad de pensamiento que no podría debilitarse sin dañar el espíritu de compañerismo, de justicia y de igualdad de la época actual.

La reconquista de lo “conocido”, tal es la segunda trayectoria de Proudhon, trayectoria del “hombre del pueblo” que quiere superar el culto estéril a la Edad Media, y que trata de descubrir en los sectores vivientes de la sociedad -vivos por estar apartados de la influencia maléfica de la civilización moderna- los gérmenes de un florecimiento cultural revolucionario.

Para exponer las teorías de un nuevo arte popular, abandonaremos la obra de Proudhon en beneficio de *¿Qué es el arte?*, de León Tolstói. La elección es menos arbitraria de lo que parecería a primera vista. El gran novelista ruso no es sólo el fundador de un movimiento anarquista cristiano -movimiento que asimila las enseñanzas del cristianismo primitivo y la experiencia social del *mir*, comuna agrícola de la Rusia primitiva- sino también un lector atento de Proudhon y, consecuentemente, un fiel recreador del aspecto populista de su obra estética.

¿Qué es el arte? refleja quince años de dudas y búsqueda angustiada. Esta obra instituye el proceso del arte, no el proceso del arte descarriado que emprende Proudhon de una a otra obra, sino el proceso de la imaginación y de la creación consciente, y conmina al arte mismo a justificarse. Vuelve el arma de Dimitri Pisarev y del nihilismo ruso contra el arte y, de primera intención, apunta sin lugar a dudas a su destrucción. (“Todos los esfuerzos de las personas que deseen vivir bien deberían tender a la destrucción del arte, pues es uno de los males más atroces que oprimen nuestra humanidad”). Pero a través de la obra, entre la negación nihilista del arte y la afirmación anarquista de la creación, se establece un equilibrio precario.

El arte se justifica si se pone al servicio de la más alta “conciencia religiosa” de su época, y se convierte así en “uno de los instrumentos de comunicación y por lo tanto del progreso... de la marcha delante de la humanidad hacia la perfección”.

La conciencia religiosa que llega a ser, para el espíritu de Tolstoi, el principio regulador del arte, no es otra cosa que el anarquismo cristiano que elabora al margen de los grandes movimientos libertarios de fin de siglo. Es la anarquismo que dará “trascendencia” al arte del futuro. Es ella la que proporcionará a la evaluación de cada creación un criterio “claro e indudable”: “Hay siempre, en toda época y en toda sociedad humana, una conciencia religiosa del bien y del mal común a todos los hombres de esa sociedad, y es esta conciencia religiosa la que determina el valor de los sentimientos expresados por el arte”.

La distinción entre arte “verdadero” y arte “falso” (el arte del pueblo y el de la minoría selecta) es el fundamento de la estética tolstoiana. El arte “verdadero” es el agente de un cuerpo social profundamente unido y de una fe religiosa viviente. El arte “falso” nace de la división de la sociedad en clases opuestas y también de la irreligiosidad de las clases superiores.

¿Cuáles son los ejemplos del arte “falso”? En la lista negra de Tolstoi en su vejez encontramos mezcladas todas las obras maestras del pasado, desde las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, hasta el teatro de William Shakespeare y de Henrik Ibsen, la obra de Dante Alighieri junto a la de John Milton. En música, “todo Bach, todo Beethoven, incluso su último período”, es condenado; en pintura, “todo Rafael, todo Miguel Ángel y su absurdo *Juicio final*”; todo el arte y la literatura moderna en su conjunto. Y el autor de *La guerra y la paz*, que trata de juzgar todo el arte con los ojos de un mujik, reniega de toda su obra personal, a excepción de dos cortos relatos: *En el Cáucaso* y *Dios ve la verdad*.

Al arte verdadero pertenecen “los relatos desnudos de artificio de la Biblia, las parábolas del Evangelio, los cuentos y leyendas populares, las canciones populares accesibles a todos”; también, un corto número de composiciones “cultas” que, a pesar de su artificialidad, satisfacen los criterios de simplicidad, sinceridad e ingenuidad. (Entre los ejemplos que cita, destaquemos la “célebre aria para violín de Bach y el nocturno en fa menor de Chopin”. También hay, en el universo artístico del panfleto, un verdadero purgatorio de la literatura mundial; a él están relegados principalmente *Los bandidos* de Friedrich von Schiller, *La cabaña del tío Tom* de Harriet Beecher-Stowe, *La casa de los muertos* de Fiodor Dostoievski).

El pasaje siguiente resume todo el credo anarquista de Tolstoi: “El artista del porvenir comprenderá que inventar una fábula, una canción emotiva, una canción infantil, una adivinanza ingeniosa, una broma divertida, una imagen que regocijará a decenas de generaciones o a millones de niños y adultos, es algo incomparablemente más importante y fecundo que escribir una novela o una sinfonía, o pintar un cuadro, que distraerán un rato a algunas personas de las clases ricas, y serán después olvidados para siempre”. (El Proudhon *populista* utiliza un lenguaje casi idéntico. El artista verdadero es el artista “inocente”: “La niña que se hace una corona de miosotis, la mujer que ensarta un collar de conchas, de piedras o de perlas, el guerrero que para verse más terrible se arrebujá en una piel de oso o de león, son artistas”).

El autor de *¿Qué es el arte?* presiente, desde luego, la oposición de los artistas de su tiempo a este Renacimiento popular. Ellos dirán: “Evolucionados como estamos, nos es imposible regresar a las primeras edades”. Su respuesta a esta objeción está preparada: “De hecho, ello es imposible a los artistas de hoy, pero no lo será para el artista del porvenir: él no conocerá toda la depravación de los perfeccionamientos técnicos que enmascaran la ausencia de contenido, y al no ser artista profesional, al no recibir remuneración por su actividad, no creará arte más que cuando sienta la necesidad irresistible”.

Al celebrar al artista ciudadano, Proudhon es el primer anarquista que priva al artista de sus privilegios. Escribe: “Un artista será en adelante un ciudadano, un hombre como cualquier otro; seguirá las mismas reglas, obedecerá a los mismos principios, respetará las mismas conveniencias, hablará el mismo lenguaje, ejercerá los mismos derechos, cumplirá los mismos deberes. Se acabó el tiempo de la idolatría, de los hombres excesivos”. (Tanto Kropotkin como Jean Grave querían someter al artista al trabajo manual obligatorio).

Tolstoi ve, también, un trabajador en el artista. El artista especializado es proscrito de su república. (Así como es abolido el valor comercial del producto artístico). “El arte del porvenir no será obra de artistas profesionales que tengan una actividad artística remunerada, y que no tengan más que ésta. El arte del porvenir será obra de todos los hombres, salidos del pueblo, que se consagrarán a esta actividad cuando sientan la necesidad”.

El arte no será goce pasivo o aceptación banal del placer. Será, ante todo, una experiencia libre y espontánea, la reunión de todos los hombres en torno de la hoguera que es el arte creador.

CAPÍTULO III

ARTE Y REBELDÍA (BAKUNIN Y WAGNER)

“Todo pasará, y el mundo perecerá, pero la Novena sinfonía sobrevivirá”. Es Mijail Bakunin quien pronuncia esta frase, unos días antes de su muerte. El hombre que, a los ojos de sus contemporáneos, es la encarnación misma del espíritu de rebelión de su siglo, no reniega, en plan de nihilista arrepentido, de sus anteriores anatemas sobre el arte romántico o reaccionario. No rectifica, tampoco, su actitud tradicionalmente hostil a todo arte “revolucionario” subordinado a la causa socialista, anarquista o marxista. Es en “gran arte” del pasado, eterno e insumiso, donde percibe un potencial propiamente revolucionario: el “retorno de la abstracción a la vida”. Al hombre amenazado por el poder enajenante del mundo moderno, sólo el arte puede mostrarle la imagen de la plenitud que le había sido sustraída, y devolverle el sentido de la vida.

Bakunin no ha consagrado ningún estudio específico al arte. Para conocer su pensamiento estético es preciso relacionar las observaciones ocasionales que ha formulado en artículos y panfletos militantes con el conjunto de su visión, y confrontarlas tanto con el testimonio de sus propios actos como con el testimonio de sus familiares y amigos. Pues el hombre que fue, desde 1861, fecha de su regreso del exilio siberiano, hasta su muerte en 1876, el jefe indiscutible del movimiento anarquista europeo es ante todo el poeta de lo maravilloso, de lo fantástico revolucionario. Al abandonar la interpretación “científica” de la historia en provecho de la realidad y de la sensualidad de la acción, otorga a las leyendas y los mitos eternos de la humanidad un contenido revolucionario nuevo. Más que por la palabra, se expresa y se hace creador por la acción.

El joven aristócrata ruso que recorre con pasos febriles, en 1848 y 1849, los caminos del continente europeo para encender las hogueras de la rebelión es la encarnación de Wotán, de Dionisos, del “Judío errante”, con el cual le gusta compararse. Embargado por el dios de la ebriedad, del frenesí, del conflicto, enraíza los conflictos sociales de su tiempo en el sueño. (En su vejez, identificará al rebelde con Satán, el primer librepensador. Y esto en el momento mismo en que Marx, su rival en el seno de la Primera Internacional, se identifica cada vez más con Dios).

Marx encarna el principio del orden y de la creación. Bakunin se identifica con el caos y la rebelión. (Coloca al mundo nuevo que desea, “sin leyes y por lo tanto libre”, bajo el signo de la *tempestad*, palabra para él sinónimo de *vida*). Uno y otro son la presa de los dioses. Para Marx, los dioses son “la pasión eterna sin desorden”. Para el “gran exiliado”, son la pasión eterna en el desorden.

Las antinomias Dios-Satán, creación-rebelión, orden-anarquía, se reflejan en la actitud de los dos adversarios respecto de los sistemas filosóficos y sociales. Para Marx, la revolución es pensamiento; para Bakunin, es instinto. El primero trata de descubrir las leyes de la historia; es el creador de un sistema. Para Bakunin los sistemas, por lo que tienen de cerrado, de inmutable, ahogan la espontaneidad, la creatividad del hombre. (El hombre no es una criatura, sino un creador). “Yo no soy ni un filósofo ni un creador de sistemas, como Marx”, dice. Y en otra oportunidad añade orgullosamente: si no me adhiero a ningún sistema es porque soy el “verdadero investigador”. Es la voz de la vida la que él escucha, de la vida “siempre más amplia que no importa cuál doctrina”; no busca sus valores sino en la acción. Se rehúsa a elaborar proyectos para la sociedad anarquista (¿cómo codificar lo desconocido, lo maravilloso?); no quiere echar a perder a los obreros, como Marx, “haciéndolos teóricos”.

“Nuestra misión es destruir, no construir; otros hombres construirán, otros mejores que nosotros, más inteligentes y más libres”, escribe Bakunin en la *Confesión* que dirige al Zar como explicación de su rechazo a esbozar la visión de una sociedad futura. (Su negativa a elaborar un sistema del arte se basa en razones análogas).

El culto a lo desconocido que desarrolla a partir de esa negativa no es, sin embargo, más que una de las actitudes anarquistas respecto del porvenir; deseoso de acentuar los aspectos “positivos” de su anarquismo Bakunin se ve obligado a precisar, por ejemplo, sus conceptos sobre el contrato, la federación obrera, la comuna, el federalismo, elementos todos ellos de una teoría federalista de la sociedad. Empero, no cree que él pueda prever el porvenir. Lo más que puede hacer es arrancarle pequeñas parcelas por medio de la acción. La Revolución es la revelación de lo desconocido en la acción: “Era una fiesta sin principio ni fin”, escribe a propósito de la Revolución de 1848; “yo veía a todo el mundo y no veía a nadie, pues cada individuo se perdía en la misma muchedumbre innumerable y errante; hablaba con todo el mundo sin recordar ni mis palabras ni las de los otros, pues la atención era absorbida a cada paso por acontecimientos y objetos nuevos, por noticias inesperadas”.

En la embriaguez general, lo desconocido se realiza: “¡Parecía que el universo entero estuviera al revés; lo increíble se había convertido en habitual, lo imposible en posible, y lo posible y lo habitual en insensato!”

Como manifestación de lo desconocido, la revolución pertenece al dominio de lo maravilloso, de lo fantástico. Sin este amor a lo maravilloso que descubre en sí mismo, Bakunin tal vez no se hubiera lanzado a la agitación revolucionaria. Escuchemos en su *Confesión*: “Ha habido siempre, en mi naturaleza, un defecto capital: el amor a lo fantástico, a las aventuras extraordinarias o inauditas, a las empresas que abren a la mirada horizontes ilimitados y cuyo resultado no puede ser previsto por nadie”.

Experiencia lúdica, rito, ceremonia, la revolución resuelve las contradicciones del alma romántica, vuelta a la vez hacia lo social y hacia lo maravilloso, aboliendo las fronteras entre lo conocido y lo desconocido, lo antiguo y lo nuevo, lo posible y lo imposible (entre la banalidad y la poesía de la existencia).

El propio revolucionario es el hombre imposible. En el momento en que se desvanecen sus esperanzas de una nueva epopeya revolucionaria, Bakunin afirma aún: “Quiero seguir siendo ese hombre *imposible*, en tanto que los que hoy son «posibles» no cambien”. Está dispuesto

incluso a hacer de tamborilero, bufón, payaso, si el éxito de la lucha así lo exige. (Kropotkin quien presenta al rebelde como un loco. En contra de los teóricos de la revolución que lo excomulgan y cubren de anatemas, es el “loco” [el anarquista] quien tiene *razón*, pues despierta la simpatía de las masas y las arrastra con su ejemplo).

Desde su adolescencia, Bakunin ha encontrado su patria literaria en la literatura fantástica, cercada únicamente por los “horizontes ilimitados” de lo imaginario; en los cuentos de E. T. A. Hoffmann, en la obra novelesca de Jean-Paul, encuentra las síntesis inagotables, siempre renovadas, de lo conocido y lo desconocido.

Desde entonces, ha esperado de cada obra que lo ponga en contacto con el porvenir, que se sustrae a los ojos de los mortales, por medio de lo fantástico, único vínculo verdadero entre el pasado mítico del hombre -su infancia maravillosa- y su futuro. (Cosa curiosa, reprocha al arte dramático de Wagner, sobre todo al *Bardo fantasma*, del cual Wagner le hace escuchar amplios fragmentos, no responder más que a las necesidades de la “mala sociedad presente”, en vez de rebasar los límites de un romanticismo efímero).

Su fe en la acción, en la acción *solá*, lo obliga a desconocer el valor revolucionario del arte. (Veremos más adelante que si desprecia el arte revolucionario, no deja de reconocer las cualidades revolucionarias de un arte sin pretensiones mesiánicas).

Bakunin no lanzará jamás llamados a los artistas, a los escritores. El amigo de Iván Turgueniev, de Wagner, el admirador ferviente de la obra social de George Sand, no hace el menor gesto para asociarlos a su lucha revolucionaria. (Su actitud respecto de Alexander Herzen, de Nikolai Ogarev, se sitúa en un plano diferente: ve en ellos antes al hombre de acción que al soñador). Recordando su actitud en vísperas de la insurrección de Dresde en 1849, Wagner hace notar, en su escrito autobiográfico *Mi vida*: “Ya no buscaba a los intelectuales. Lo que él quería eran naturalezas enérgicas y prestas a la acción”.

Por esa razón, se muestra hostil a los proyectos que Wagner, el futuro compositor de *El anillo de los Nibelungos*, le comunica en la época de su amistad. El Wagner revolucionario de Dresde cree que el arte -su arte- será el medio por el cual la humanidad podrá regenerarse. Esboza a Bakunin, que vive en esa época clandestinamente en la ciudad (estamos en abril de 1849), los tres proyectos en los que estaba empeñado. Su drama sobre *Barba Roja* está terminado. Al mismo tiempo, la idea de volverse hacia el mito se precisa en su mente (*La muerte de Sigfrido*). El libreto de un Jesús de Nazareth está a punto de terminarse. En cada uno de estos proyectos trata de delinear el rostro de un héroe ejemplar. ¿Sigfrido o Jesús? ¿O Barba Roja? ¿Qué nombre dar al rostro del rebelde?

Bakunin no cree en el poder revolucionario de un arte “comprometido”. No es el artista quien debe cambiar las estructuras de la sociedad. Llegado a los “últimos límites del radicalismo” (la expresión es de Wagner). Bakunin rechaza los proyectos wagnerianos. No podría construirse un mundo nuevo con los elementos de un mundo gastado.

¿Un arte revolucionario? ¿Y si ninguna acción surgiera de él? No por eso deja de ofrecer su propia versión de un *Jesús de Nazareth*. Debemos citarla, pues a pesar de su intención puramente negativa, revela una sensibilidad muy por delante de su tiempo.

Para arrastrar al auditorio al borde del vértigo, el drama debe ser una obra de demolición, un ataque profundo al mito del cristianismo. El Jesús del libreto debe ser un débil; su fin, apocalíptico. El tenor sólo tiene que repetir una línea: “¡Córtenle la cabeza!”, en tanto que la soprano canta “¡Cuélguenlo!”, y el bajo aúlla sin descanso: “¡Fuego! ¡Fuego!” ¿Farsa o premonición? ¿Pregfiguración de una tentativa que, emprendida hace algunos años por el Living Theatre en Europa y los Estados Unidos, trataba de llevar al espectador al umbral de la acción?

¿Obra artística o puro gesto? ¿Acción desnuda? ¿Creación de una angustia que traduce los hallazgos de un arte de ruptura al lenguaje de la acción revolucionaria? La respuesta no es fácil. Pero en ella aparecen los orígenes de una sensibilidad que domina el teatro de acción política de hoy.

Bakunin dice no a un arte militante. Pero dice sí a un arte que testimonie la parte inalienable del hombre, su derecho a la pasión y a la acción, y cuyas obras guarden una actualidad sin tacha.

El episodio de Dresde es, a este respecto, significativo. (Debemos el relato al escrito autobiográfico de Wagner). A pesar de las precauciones de que rodea sus idas y venidas, Bakunin asiste a la ejecución, por la orquesta de la Ópera Real de Dresde, de la *Novena sinfonía* de Ludwig van Beethoven (bajo la dirección de Wagner). Al terminar la ejecución, Bakunin trepa al podio y grita a un Wagner boquiabierto que “si toda la música estuviera condenada a desaparecer en la conflagración universal” por venir, ellos, Wagner y él, “tenían que salvar esta sinfonía”, “aun a riesgo de su vida” si fuera preciso.

La tentación iconoclasta ha sido ya vencida. (La tentación que impulsa al anarquista a destruir los símbolos de un arte servil, y cuyos primeros testimonios nos han sido legados por los precursores de la época disidente moderna, el furor iconoclasta de Thomas Münzer y los defensores anabaptistas de Münster en rebelión; y que los escritos de Charles Malato prolongan casi hasta Jean Grave, a fines del siglo pasado).

La *Novena sinfonía* tiende probablemente un puente entre la edad de oro de la infancia y el porvenir que el rebelde desespera de conocer un día. El grito del movimiento final prefigura el deseo de armonía libertaria. (Bajo esta óptica bakuniniana presenta Wagner la sinfonía coral en *La obra de arte del porvenir*. Beethoven libera la música de su temporalidad para empaparla en las fuentes mismas del arte universal). Según Adolf Reichel, músico y amigo de siempre de Bakunin, el vagabundo eterno del socialismo moderno ha visto lograda en la obra de Beethoven la imposible mediación entre el sueño de la destrucción universal y el recuerdo del paraíso perdido. Anota: Bakunin se abandonaba a los acordes de la sinfonía pues ésta “no permitía ninguna pregunta ni necesitaba ninguna respuesta”.

La *Novena sinfonía* es, por otra parte, la revelación de la adolescencia; la descubre la fuerza de la pasión que pronto lo dominará. Una de las primas de Bakunin que escucha la obra en su compañía escribe que podía leerse en su cara una expresión asesina, como si hubiera querido “destruir el mundo entero”. Más tarde, durante sus años berlineses, es esta misma música la que le permite orientar su investigación filosófica. (Al decir de Herzen, Bakunin y sus amigos interpretaban en esa época cada compás de Beethoven a la luz de la filosofía, desdeñando a Wolfgang A. Mozart e ignorando totalmente a Gioacchino Rossini, el compositor cuyas óperas constituían los grandes éxitos del momento).

Bakunin reconoce, pues, el valor de la obra maestra, justifica la existencia del “genio”. Partidario decidido de la era igualitaria, de la que espera todos los dones, abandona poco a poco toda desconfianza respecto de los “hombres geniales”, a pesar de las “veleidades dictatoriales” y la “ambición despótica” descubiertas en ellos. Si bien le place recordar la frase de Voltaire: “Hay alguien con más ingenio que los grandes genios, y es todo el mundo”, no deja por eso de saludar en el artista “único” al adversario de los totalitarismos y los conformismos por venir.

En un texto célebre que ha quedado en estado fragmentario y no fue publicado sino hasta seis años después de su muerte, *Dios y el Estado*, Bakunin envejecido vuelve a meditar sobre el papel que el arte podría jugar en la vida de la sociedad.

Para el autor de esas líneas proféticas, una nueva amenaza pesa sobre el destino de la humanidad: la de ciencia y el gobierno de los sabios. La ciencia, que ha permitido al hombre

liberarse progresivamente de su condición, él la ve sustituida por una ciencia “inmutable”, “impersonal”, “abstracta”, una verdadera teología de la edad moderna, que tiende a empobrecer la vida y a paralizar los movimientos de las fuerzas sociales. Percibe también la constitución de una nueva aristocracia, de una nueva clase o casta -la de los sabios- inhumana, cruel, opresiva, explotadora y malhechora (Bakunin tiene en mente tanto a los discípulos de Auguste Comte como a los “discípulos de la escuela doctrinaria del socialismo alemán”, los émulos de Marx y Engels), que quiere ejercer sobre el pueblo un nuevo despotismo tan feroz como estéril. Pues la ciencia no es creadora, aun cuando quiera regir la vida.

Al querer dirigir la “*rebelión de la vida contra la ciencia* o, más bien, *contra el gobierno de la ciencia*”, Bakunin afirma la superioridad del arte sobre la ciencia. “La ciencia no puede salir de la esfera de las abstracciones. A este respecto, es muy inferior al arte que, también él, sólo maneja tipos generales y situaciones generales, pero las encarna por un artificio que le es propio. Indudablemente, tales formas de arte no son la vida, pero no por eso dejan de provocar, en nuestra imaginación, el recuerdo y el sentimiento de la vida; el arte individualiza en cierto modo los tipos y las situaciones que concibe; mediante individualidades sin carne ni huesos, y por consecuencia permanentes e inmortales, 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, el regreso de la abstracción a la vida. La ciencia es, por el contrario, la inmolación perpetua de la vida, fugitiva, pasajera, pero real, ante el altar de las abstracciones eternas”.

El arte, “el retorno de la abstracción a la vida”, es el guardián de la parte “inmortal” del hombre contra las fuerzas contemporáneas de la alienación, se trata del reinado de una ciencia abstracta o de la banalidad del bienestar”, que Bakunin ha descubierto en los Estados Unidos durante su viaje a través del continente, y que lo ha llenado de un horror sin igual.

Compartiendo en esto la obsesión de sus contemporáneos. Bakunin tiene una visión algo esquemática del arte y de la sociedad. Fenómeno social por excelencia, el arte participa en el progreso y en la decadencia de una sociedad. (Pero si bien sus análisis parecen aplicarse al arte “burgués” de una época “burguesa”, Bakunin advierte enseguida que hay obras cuya significación no se aclara suficientemente al examinar sus relaciones con las fuerzas sociales y materiales de su tiempo).

Así, al describir al zar el clima espiritual de las sociedades occidentales en vísperas de las revoluciones de 1848 y 1849, Bakunin establece un paralelismo estrecho entre la decadencia del arte y la dimisión de las minorías selectas: “Adonde vuelva uno la vista en la Europa occidental, no ve más que decrepitud, debilidad, ausencia de fe y depravación, depravación debida a esa ausencia de fe, comenzando por el más alto grado de la escala social; ninguna de las clases privilegiadas tiene fe ni en su misión ni en sus derechos; todos hacen la comedia unos ante otros y no hay nadie que tenga confianza ni en el prójimo ni en sí mismo; los privilegios, las clases y los poderes establecidos se mantienen apenas por el egoísmo y por la costumbre, ¡diques bien débiles contra la tempestad que se aproxima!” La cultura occidental participa con pleno derecho en la decadencia de Europa: “La cultura se ha identificado con la depravación del espíritu y del corazón, con la importancia”.

En el siglo XVIII la literatura estaba en el pináculo de su poder; junto con la filosofía, ha contribuido a la caída del Antiguo Régimen más que los revolucionarios burgueses. Éstos no han hecho sino derribar, por la rebelión abierta, un orden político singularmente debilitado por el trabajo de zapa continuo de los “hombres de letras” y de los “filósofos”. Pero al principio del siglo siguiente, gracias al “reinado de aparecidos y fantasmas” que son los Alphonse de Lamartine y los Víctor Hugo que forman “la escuela romántica moderna”, la literatura se alía a la Reacción.

Obnubilado por la fuerza de las *ideas* que percibe en la obra de los poetas románticos, deja de lado lo que en el romanticismo hay de auténticamente *antiautoritario* y de subversivo. La atención exclusiva que dedica al contenido, al mensaje visible de la obra literaria o pictórica, es la debilidad esencial de su punto de vista, debilidad que comparte con Proudhon y los otros exegetas socialistas del movimiento romántico.

Citemos el largo pasaje que consagra a la escuela romántica en *El imperio knuto-germánico y la revolución social*: “La escuela romántica no soportaría la plena luz, pues el claroscuro es el único medio en que puede vivir. No soportaría tampoco el contacto brutal de las masas; era la literatura de las almas tiernas, delicadas, distinguidas, que aspiran al cielo que es su patria, y que viven a pesar suyo sobre la tierra. Sentía horror y desprecio por la política y los asuntos cotidianos; pero cuando por azar hablaba de eso, se mostraba francamente reaccionaria, tomando el partido de la Iglesia contra la insolencia de los librepensadores, el de los reyes contra los pueblos, y el de todas las aristocracias contra la vil canalla de las calles... En medio de las nubes en las cuales vivía, no podían distinguirse más que dos puntos reales: el rápido desarrollo del materialismo burgués y el desenfrenado desarrollo de las variedades individuales”.

(Las diatribas de Proudhon contra los románticos no ceden en nada, en cuanto a virulencia, a la requisitoria irónica de Bakunin: “Artistas, profesores y sacerdotes, académicos... se hicieron instrumentos de miseria y depresión... Los artistas... se convirtieron en auxiliares naturales del sacerdocio y del despotismo contra la libertad de los pueblos. Ministros de la corrupción, profesores de la voluptuosidad, agentes de la prostitución, ellos enseñaron a las masas a soportar su indignación y su indigencia por la contemplación de sus maravillas”).

Románticos, Victor Hugo, Honoré de Balzac, Alexandre Rumas y sus contemporáneos son también individualistas -siendo el individualismo la manifestación del principio burgués en la política, en la economía social y en la literatura-. El individualismo, “esa tendencia que... impulsa al individuo a conquistar y establecer su propio bienestar, su prosperidad, su felicidad pese a los demás, en detrimento y sobre el lomo de los demás”, significa la disolución del vínculo social. Los distintos movimientos modernos a los que da origen forman parte del movimiento general de decadencia de la sociedad. (Bakunin, como la mayor parte de los teóricos del socialismo, se opone, pues, de hecho, a la eclosión de la cultura moderna).

Europa se le presenta a Bakunin como un “anciano” venerable que ha hecho mucho, que hará, puede ser, algo todavía, pero que está ya viejo. Bakunin guarda silencio, en suma, sobre el poder del socialismo; igual que Karl Marx, su rival.

“La mitad de su vida, Wagner creyó en la Revolución como sólo un francés puede creer”, observa Friedrich Nietzsche en *El caso Wagner*. Y analiza el nacimiento de *El anillo* -su debut- en función de la fe revolucionaria que lo había animado hasta su encuentro con la filosofía de Schopenhauer: “La ha buscado (la Revolución) en la escritura rúnica del Mito, creyendo encontrar en Sigfrido al revolucionario modelo. «¿De dónde proviene todo el mal en el mundo?», se preguntaba Wagner. «De antiguas convenciones», se responde, como todos los ideólogos de la revolución. Dicho de otro modo: de las costumbres, de las leyes, de la moral, de las instituciones, de los fundamentos todos del viejo mundo y de la vieja sociedad. «¿Cómo puede suprimirse la vieja sociedad?» «Únicamente declarando la guerra a las convenciones» (a la tradición, a la moral). Eso es lo que hace Sigfrido. Comienza pronto, y muy: su nacimiento es ya en sí un desafío a la moral -viene al mundo por medio del adulterio y del incesto. No es la leyenda, sino Wagner, quien inventa este detalle radical; en ese punto, ha *corregido* la leyenda... Sigfrido continúa como ha comenzado, no hace sino seguir esa primera impulsión, y arrojar por la borda toda tradición, todo respeto, todo temor”.

Nietzsche se interesa poco por el Wagner revolucionario. Lo que lo fascina del “caso” Wagner - caso al cual consagra varios de sus escritos principales, que sirven de epílogo a una amistad truncada- es el problema del arte moderno, su finalidad, su psicología. Así que pasa en silencio los ensayos revolucionarios que publica el insurrecto de Dresde, uno tras otro, al principio de su exilio en Suiza, *El arte y la revolución* (1849) y *La obra de arte del porvenir* (1850), ambos en contradicción total con el arte creador del mismo Wagner. Nietzsche parece ignorar las relaciones entre Wagner y Bakunin, y su asociación durante la insurrección de Dresde. La idea de que Bakunin hubiera podido servir de modelo para el héroe wagneriano -tesis que sostiene el historiador Jacques Barzun- le pasa inadvertida.

Sin embargo, la fe revolucionaria de Wagner es de inspiración anarquista. Sus puntos de vista sobre la revolución futura del arte se apoyan en un socialismo antiautoritaria: la bandera del Estado y de su “aparato de coerción” y la exaltación del espíritu de amor y de fraternidad. En la primavera de 1849, el mismo Bakunin lo inicia en las doctrinas anarquistas (y probablemente también en las ideas de Marx y de los jóvenes radicales alemanes en París). En ocasión de un viaje a París, todavía en 1849, Wagner se familiariza con las ideas de Proudhon (lee *¿Qué es la propiedad?*). Su crítica de la sociedad burguesa, de su culto al dinero, de su mediocridad; su odio a una sociedad sin pasión, sin mito, sin grandeza, son esencialmente proudhonianos, bakuninianos.

En los dos ensayos que consagra al arte del porvenir, traduce a la sensibilidad anarquista las teorías de síntesis de las artes que habían adquirido derecho de ciudadanía en la república de las ideas desde el fin del siglo XVIII -y que, pese a la “revelación” que de ellas tuvo Proudhon en 1843, estaban prácticamente flotando en el aire-.

En *El arte y la revolución*, Wagner regresa a la tragedia de la Atenas clásica para enraizar en la historia su visión de un arte futuro. Afirma que las tragedias de Esquilo y e Sófocles eran en realidad obra de *la ciudad*: en ellas, la nación ateniense entera ha admirado su propio impulso creador. (El gran arte es creación de la colectividad). En ellas, todas las artes han contribuido al triunfo del arte. Es en ellas también donde han alcanzado la perfección. En el porvenir, el arte será de nuevo obra de la colectividad. Pero antes el hombre deberá recuperar, renegando de dos milenios de cultura “filosófica”, el gusto por la naturaleza y la simplicidad de las costumbres. Entonces, cada hombre será un artista; cada uno participará en la elaboración del *drama*.

La obra de arte del porvenir subraya el espíritu libertario del primer ensayo. Las artes que se desarrollan separadamente -la música *sola*, la poesía *sola*, la danza *sola*- son estériles. Su soledad refleja la sociedad del hombre moderno, la decadencia de su instinto social. Ahora bien, no hay en absoluto arte verdaderamente grande que sea creación de individuos encerrados en su particularismo. El verdadero artista es el pueblo. La obra de arte del porvenir será un producto cooperativo, la obra del arquitecto, del pintor, del compositor, del mimo, del poeta, unidos en el mismo esfuerzo creador para alcanzar el fin que persiguen en común. (Entre la acción social de los hombres y su acción estética, Wagner establece un paralelismo somero). Salido del pueblo, el arte se dirigirá al pueblo.

La obra de arte aparece, pues, con un sentido político y social tanto como estético. 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: el arte podría ser la expresión del alma popular, podría estar al servicio del pueblo -ser *del* pueblo y *para* el pueblo- pero si no es una creación *por* el pueblo, no trascenderá de sus límites actuales.

La obra de arte total (*Gesamikunstwerk*) 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*. El pensamiento de Wagner -como el de Proudhon, Kropotkin, Sorel- es revolucionario y “reaccionario”; reaccionario en el sentido en que Nietzsche habla de

“reacción que es progreso”, montada como está sobre el eje del poder creador de una sociedad sin clases, libre e igualitaria.

También es cierto que Wagner prevé, en *La obra de arte del porvenir* misma, la destrucción de sus propias tesis. Al hablar del individuo “poderosamente dotado” que toma sobre sí el espíritu comunitario todavía ausente de la vida pública, apunta hacia la obra individual que emprenderá. Su anarquismo toma el camino de la inversión. Al mundo burgués, a la cultura decadente de su época, opone el universo del mito, la conquista del elemento “puramente humano”, la invención del pueblo incesantemente empeñado en remodelar el mundo. Pero a pesar del anarquismo de sus escritos teóricos, el anarquismo estético es combatido por aquel que ha sucumbido, momentáneamente, a su tentación eterna. ¿No es precisamente en un período de esterilidad prolongada cuando Wagner se vuelve hacia el pueblo, para buscar en él remedio contra la dificultad de ser y de crear? En la Francia de fin de siglo, Wagner representa la figura del anarquista, del precursor directo de la revolución libertaria del arte. Y vemos a los anarquistas en primera fila entre los que propagan el culto wagneriano.

En esas circunstancias, no es sorprendente que la primera traducción francesa de *El arte y la revolución* haya sido publicada bajo el patrocinio de la revista anarquista *Los Tiempos Nuevos* en 1895, y que el panfleto de Wagner sea incluido, tanto por Kropotkin como por Max Nettlau, e historiador del movimiento anarquista, en la lista de obras literarias y artísticas de inspiración libertaria que compilan para el uso de sus lectores. Las diferentes tentativas de crear, al fin del siglo, un teatro social anarquista, tenían igualmente un carácter lírico de “estilo wagneriano” indiscutible. En fin, no es simplemente casual que el culto wagneriano se haya extendido en Francia e Inglaterra merced al movimiento simbolista naciente.

CAPÍTULO IV

EL ARTE Y EL MOVIMIENTO ANARQUISTA

Entre los teóricos del anarquismo moderno, Piotr Kropotkin es el último en definirse sobre arte. Se dedica a reconciliar los principios de una estética libertaria que descubre en los escritos de Proudhon, Wagner y Tolstoi (*¿Qué es el arte?*) con la teoría más autoritaria del “mandato social”, elaborado por V. Bielinski, N. Tchernychevski, N. Dubroliubov y la escuela rusa de crítica literaria del siglo XIX. Estudia las obras de John Ruskin y William Morris sobre arte (y de ellas retiene el culto a la Edad Media, así como los elementos de una teoría federalista de la cultura). Él mismo es pintor y músico aficionado. En 1901 da en Estados Unidos una serie de conferencias sobre historia de la literatura rusa, desde los orígenes hasta ese momento. Aporta, pues, a sus reflexiones, un conocimiento profundo del arte y de la literatura, así como su pasión personal, que espera poder compartir algún día con aquellos que están excluidos todavía de los senderos de la creación artística o científica.

La educación estética de Kropotkin refleja el clima político e intelectual de su Rusia natal, por lo que su sensibilidad está casi totalmente politizada.

En *En torno a una vida*, relato autobiográfico que es al mismo tiempo un libro sobre la génesis del espíritu anarquista. Kropotkin indica las etapas de esa politización. Para el niño, el arte es el libre ejercicio de los dones innatos, ejercicio al cual la educación priva poco a poco de su espontaneidad. Para el adolescente, representa el pensamiento de un mundo de aventuras y

descubrimientos; y después, signo de una toma de conciencia política decisiva, la invasión fuera de las restricciones sociales que lo aprisionan. En fin, para Kropotkin “comprometido”, el arte -lo imaginario- es, con la Razón revolucionaria, la base de un movimiento de rebeldía contra la opresión. Como tal, es esencialmente una *práctica*.

Kropotkin es probablemente el primer jefe revolucionario que plantea en términos “modernos” la cuestión del compromiso del artista. Y probablemente el único en comprender que si el compromiso ha de tener un sentido, debe estar fundado en la reciprocidad consciente de las aportaciones. Al militante, el artista aporta la garantía, la legitimación de la causa socialista. Al artista, la revolución le promete superar las dificultades para vivir y para crear. Kropotkin expresa esta idea en el llamado que dirige, en *Palabras de un rebelde*, a los artistas de su tiempo: “Ustedes, poetas, pintores, escultores, músicos, si han comprendido su verdadera misión y los intereses del arte en sí mismo, vengan a poner su pluma, su pincel, su buril, al servicio de la revolución”.

Si, comprometiéndose, el artista puede escapar a la esterilidad que lo amenaza, ¿de qué modo serán afectadas las vías de la creación por ese compromiso? ¿Estarán libres de toda presión exterior? O, por el contrario, ¿estarán subordinadas a las leyes de una nueva sociedad, orgullosa de sus conquistas y en consecuencia intolerante? La respuesta de Kropotkin a esta pregunta varía en función de sus visiones complementarias del futuro.

Como jefe del movimiento anarquista en Europa y teórico de un anarquismo científico, Kropotkin aborda el problema de la sociedad futura desde el ángulo de las ciencias sociales. Pero como *poeta* del socialismo, toma de Bakunin el culto de lo desconocido, el culto dionisiaco de lo “maravilloso” y de lo “fantástico” revolucionarios. El hombre disminuido del presente no está en condiciones de aprehender el porvenir. (Querer cercarlo por la reflexión, encerrarlo en la prisión de las teorías y los sistemas es la peor de las herejías). Pero puede, sublevándose, arrancarle algunos pequeños fragmentos.

El “príncipe del anarquismo”, que ha asociado siempre su sed de aventura al espíritu anarquista, toma este culto por su cuenta. Del arte, como de la revolución, espera ante todo la aceleración del movimiento de fuga hacia lo desconocido (la movilidad y el cambio vienen a ser ley misma de la existencia).

Nada, por lo tanto, debe limitar la evolución del arte; el camino que seguirá aún no está trazado. “Arte es en nuestro ideal sinónimo de creación; debe llevar sus investigaciones hacia delante. Pero salvo raras, muy raras, excepciones, el artista de profesión es aún demasiado ignorante, demasiado burgués para vislumbrar los nuevos horizontes”. Como la vida, como la sociedad, el arte seguirá los misteriosos caminos de una vocación que es la de la humanidad entera. El arte no tiene historia ni leyes de evolución propias. Nada más ajeno a la filosofía de Kropotkin que la gratuidad invasora del arte por el arte, y las aristocracias antisociales de las bohemias y las vanguardias artísticas. Únicamente porque forma parte de un todo unido, el arte está destinado a nuevas perfecciones, a una nueva Edad Media.

Según Kropotkin, la eclosión del arte es inseparable de la “ciudad *una*”. “Cuando un escultor griego cincelaba el mármol, trataba de expresar el espíritu y el corazón de la ciudad. Todas sus pasiones, todas sus tradiciones, debían quedar revividas en la obra”.

Esta imagen de la ciudad la percibe en la obra de William Morris. Afirma, con Morris, que el arte de la Edad Media era la creación del pueblo, y que la ciudad medieval llevaba en sí el sello de un arte libremente creador; toda Europa estaba salpicada de “ricas ciudades, rodeadas de espesas murallas adornadas de torres y puertas, cada una de las cuales era una obra de arte. Las catedrales, de un estilo lleno de grandeza y decoradas con abundancia, elevaban al cielo sus campanarios de una pureza de forma y una audacia de imaginación que vanamente nos

esforzaríamos al alcanzar hoy día. Las artes y los oficios habían logrado un grado de perfección que en muchos aspectos no podemos alabarnos de haber superado”.

La grandeza del arte medieval, y en particular de la arquitectura, “arte social por excelencia”, proviene de la *Idea* que lo anima; brota de una “concepción de fraternidad y de unidad engendrada por la ciudad”. Sería erróneo atribuir el genio de la época a la imaginación de un solo hombre. Toda la ciudad contribuyó a la construcción de los edificios públicos de la Edad Media. “Una catedral, una casa comunal, simbolizaban la grandeza de un organismo en el cual cada albañil, cada cantero, era un constructor”. La *Idea*, la “gran idea”, es así: “Como la Acrópolis de Atenas, la catedral de una ciudad medieval se levantaba con intención de glorificar la grandeza de la ciudad victoriosa, de simbolizar la unión de artes y oficios, de expresar el orgullo de cada ciudadano en una ciudad que era su propia creación”.

Al cubrir con sus pinturas los muros de las basílicas, un Rafael, un Murillo, trabajaban por la comunidad entera. Cada uno de esos artistas “se dirigía a una multitud y de ella recibía, a cambio, la inspiración”. Hoy día, el pintor no ambiciona ya dirigirse a la comunidad. El mayor honor a que aspira es “ver su lienzo enmarcado en madera dorada y colgado en un museo”. Pero ¿qué es en el fondo un museo? Una “especie de puesto de baratillo”. Y Kropotkin recuerda la impresión que recibió contemplando en El Prado, colgados uno junto al otro, *La Ascensión* de Murillo y *Los perros de Felipe II* de Velásquez¹. “¡Pobre Velásquez! ¡Pobre Murillo! ¡Pobres estatuas griegas, que vivían en las acrópolis de sus ciudades y que se ahogan hoy bajo los cortinajes de paño rojo del Louvre!” En *La ayuda mutua*, al hablar de la Edad Media, Kropotkin vuelve una vez más a la idea del museo, que lo obsesiona: “El arte de la Edad Media, como el arte griego, no conocía esos almacenes de curiosidades que llamamos un museo o una galería nacional. Se esculpía una estatua, se fundía un bronce o se pintaba un cuadro para ser colocados en su lugar en un monumento de arte comunal. Ahí vivía, era una parte viviente del todo, y contribuía a la unidad de impresión producida por el todo”. (A partir de la misma sensibilidad, Proudhon se levantaba contra el museo como destino de las obras de arte, o bien exclamaba: “El concierto es la muerte de la música”).

Sin “idea grandiosa” es imposible arte con grandeza. El arte de la Edad Media debía su grandeza al ideal de la ciudad. El arte del porvenir se inspirará en el de la “federación”. Pues en el porvenir la sociedad será federalista. Kropotkin abandona, pues, momentáneamente, el culto de lo desconocido para esbozar un esquema proudhoniano, bakuniniano, de reconstrucción social. Prevé el establecimiento de una red universal de contratos, a nivel individual, de asociación obrera, de comuna, creando una sociedad orgánica de abajo hacia arriba. Esta sociedad, sólidamente integrada, dará vida a su arte, no de ruptura o de rebeldía, sino de asentimiento, de fe positiva.

En tiempos de rebelión, las vías múltiples del arte reflejan la diversidad de las fuerzas sociales en marcha. El arte moderno es propio de la fase declinante de la cultura burguesa. La vanguardia europea está condenada a desaparecer junto con la sociedad que combate. En el momento mismo en que numerosos poetas simbolistas se declaran anarquistas y la batalla por el verso libre se lleva a cabo en Francia bajo las banderas del anarquismo (y del patriotismo), Kropotkin no considera jamás la poesía simbolista como anarquista. No tiene nada que decir sobre la poesía de Rimbaud, de Verlaine, de Mallarmé. Si fustiga al romanticismo bajo todas sus facetas, si es enemigo declarado de las bohemias y de las torres de marfil, si ridiculiza el naturalismo de Émile Zola y a lo Zola, es por el contrario tolerante respecto de los movimientos modernistas en Rusia; en *Russian Literature*, habla del “talento indiscutible” de artistas como los decadentes, los impresionistas, los modernistas, víctimas recalcitrantes de la Rusia de Nicolás II en vías de desintegración.

¹ Felipe II murió en 1598. Velásquez nació en 1599 y fue pintor de corte de 1623 en adelante. Pintó retratos de Felipe IV y su familia. (T.)

Antes de examinar sus tesis de “agrupaciones colectivas” de creación, consideremos su concepto de la *Idea*, fundamento y norma de toda creación auténtica.

En las ocho conferencias que consagra en 1901, en el Lowell Institute de Boston, a la historia de la literatura rusa, Kropotkin presenta la literatura rusa del siglo XIX en función de la *Idea* que la anima. Se coloca conscientemente en la perspectiva de la crítica literaria rusa, de Bielinski, de Tchernychevski, que han buscado el valor estético de la obra en su “significación filosófica y social”. No puede pues al escritor que describa cómo viven los hombres, sino que muestre cómo deberían vivir; en tanto no consiga representar el universo y la vida a la luz de una gran idea unificadora, no estará a la altura de su tarea. Kropotkin acusa al naturalismo reinante (que define como “realismo”, en *Palabras de un rebelde* y a Zola, que en su verdadera pesadilla, porque reduce el realismo de Balzac a una “simple anatomía de la sociedad”. “Para nosotros... el realismo debe tener un trasfondo más elevado; la descripción realista (debe) ser supeditada a un fin idealista”. El escritor ruso debe inspirarse en Nikolai Mogol, que ha demostrado a sus discípulos “cómo el realismo puede subordinarse a los más altos fines, sin perder nada de su fuerza o dejar de ser representación fiel de la vida”.

Kropotkin ve al poeta más en Nekrassov que en Alexander Pushkin (“pese al niño un tanto mimado y bastante superficial que era”), más en Tolstoi que en Dostoievski. Tiene poca comprensión para la obra de este último; descubre en ella una “curiosa mezcla de realismo y romanticismo desenfrenado”. Si bien admite que *La casa de los muertos* tiene calidades artísticas indudables, a duras penas lee *Los hermanos Karamazov* hasta el final; no tiene valor para acabar *El idiota*. Dostoievski sumerge a sus lectores en la “Rusia salvajemente apasionada, ebria, no morigerada”, en el universo de unos seres caídos tan bajo que han olvidado “hasta la idea misma de poder, un día, elevarse sobre su condición”.

Pero a Dostoievski, pintor de la caída del hombre, no opone a Tolstoi, sino a Turgueniev, “probablemente el mejor novelista de su siglo”. En él, el más puro genio poético se alía al poder evocador del genio histórico. En sus novelas, los protagonistas representan los principales tipos de intelectuales que han marcado con el sello de su originalidad las generaciones sucesivas de Rusia. Con una intuición profunda, descubre esos precursores de los movimientos intelectuales y sociales que “hacen historia”: “Tan pronto un nuevo tipo de hombre aparecía en la sociedad cultivada de Rusia, se apoderaba de Turgueniev. Lo obsesionaba totalmente, hasta que conseguía representarlo, según su mejor comprensión, en una obra de arte, del mismo modo que Murillo fue obsesionado, hasta no conseguir fijarla en el lienzo en toda su plenitud, por la imagen de la Virgen en el éxtasis del más puro amor”.

A pesar de sus altas cualidades, la obra de Turgueniev no podría ser modelo del arte anarquista. La razón es evidente. El arte de Turgueniev se dirige únicamente a la minoría cultivada de Rusia. “Consideren el montón de obras excelentes que se mencionaron en este libro”, dice Kropotkin al fin de su historia de la literatura rusa, “¡qué pocas serán accesibles para un público amplio!” Se necesita un arte nuevo, un arte que hable el lenguaje de todo el mundo, que retenga la calidad del “gran arte” y que sepa “penetrar en la choza de cada campesino, e inspirar a cada uno elevadas concepciones del pensamiento y de la vida”.

De Godwin, de Proudhon a Tolstoi, los pensadores anarquistas han visto en cada individuo un artista en potencia. Pensaban que sería posible liberar en el hombre al creador que la educación y las condiciones generales de vida condenan hoy a perecer. ¿Comparte Kropotkin esa fe? A primera vista, la respuesta no es clara. Pero las “agrupaciones creadoras” que querría ver instituidas a escala de federación están destinadas a hacerse cargo de la educación estética de la humanidad.

Para el hombre que apenas puede matar el hambre, el arte es un lujo; pero para el hombre que vivirá en la sociedad de la abundancia del futuro, se convertirá en una necesidad. (“El sentido

artístico existe tanto en el labriego como en el burgués”). “La ANARQUÍA comprende todas las facultades humanas y todas las pasiones”. Por lo tanto, la sociedad anarquista favorecerá el pleno desarrollo de las facultades intelectuales, artísticas y morales de todas las personas, con miras a su “individualización completa” (individualización imposible bajo las condiciones de individualismo capitalista y en todo sistema de “socialismo de Estado”).

Kropotkin se deja arrastrar por el sueño; prevé que en el porvenir, “trabajando cinco o cuatro horas diarias hasta la edad de cuarenta y cinco o cincuenta años”, el hombre podrá “fácilmente producir todo lo que es necesario para garantizar el bienestar de la sociedad”. Después de las horas de trabajo manual o intelectual, podrá ocuparse libremente en la satisfacción de sus “necesidades artísticas o científicas”. Esto se conseguirá formando comunidades artísticas o científicas, verdaderos laboratorios de la creación y del artesanado artísticos. Veamos cómo describe esas sociedades modelo: “Unos podrán dedicar sus horas libres a la literatura, y formarán grupos que comprendan escritores, compositores, impresores, grabadores y dibujantes, todos ellos dedicados a un fin común: la propagación de las ideas que aman”. En esas comunidades, las facultades creadoras de algunos, hasta entonces privados de arte, florecerán: “Cuando el explotado de ayer haya recibido instrucción y tenga ideas *propias* que poner sobre el papel y comunicar a los demás, será inevitable que los literatos y los sabios se asocien entre ellos para imprimir su prosa o sus versos”. Aunque, si bien todo el mundo *puede* convertirse en artista, Kropotkin no dice en absoluto que todo el mundo *deba* hacerlo. Pero no duda de que haya en cada quien un artista o un hombre de ciencia en potencia.

Con Godwin -cuya obra anexa a la historia del pensamiento anarquista- Kropotkin es el único anarquista que admite la revolución industrial. (Proudhon habla también de las relaciones entre el arte y la industria, pero no parece expresar una convicción profunda). Para ello se inspira, una vez más, en los trabajos del “poeta del socialismo”, que es, a sus ojos, William Morris. El arte y la industria han nacido para reconciliarse un día: “El arte, para desarrollarse, debe ligarse a la industria por mil grados intermedios, de suerte que queden, por decirlo así, confundidos; ...todo lo que rodea al hombre, en su casa, en la calle, en el interior y en el exterior de los edificios públicos, debe ser de una forma artística pura”.

En la juventud de Kropotkin, la ópera italiana era la “institución más popular de Petersburgo”, en parte debido a su “relación estrecha con el movimiento radical. Los recitales “revolucionarios” de Guillermo Tell y *Los puritanos* provocaban, según cuenta Kropotkin en su autobiografía, aplausos y gritos, que iban “derechos al corazón de Alejandro II”. Entre 1857 y 1861, Kropotkin, como la mayoría de sus contemporáneos, escudriñaba en las obras de Turgueniev, Tolstoi, Herzen, Dostoievski, Ostrovski, el contenido político, el mensaje “disfrazado de ficción”. Kropotkin atribuye pues al arte un papel importante; el arte muestra al hombre la belleza o la fealdad de su vida. Es la revelación tímida de lo desconocido -ese desconocido que sería erróneo asimilar a lo desconocido de Baudelaire (“al fondo de lo desconocido para encontrar lo nuevo”) o de Rimbaud.

El poeta está asimismo encargado de aportar al hombre de su tiempo su visión del porvenir. Después de todo, es casi un “vidente”: “No debemos olvidar que, en último análisis, toda cuestión económica y social es también una cuestión psicológica, que concierne al individuo y al conjunto social. No puede ser resuelta tan sólo por la aritmética. Por esta razón, en materia de ciencia social, como en psicología humana, el poeta encuentra el camino mejor que el fisiólogo. Por lo menos, tiene, él también, voto en la materia”.

En la idea del “teatro libre” nacido de las actividades de “grupos creadores” libremente asociados, y que impondría, frente al teatro profesional y comercial de hoy día, los principios de una nueva estética libertaria, Jean Grave busca la realización de las enseñanzas de sus dos maestros: Kropotkin y Wagner. La asociación de profesionales y “amateurs” del espectáculo en el seno de un mismo conjunto creador no hace sino prolongar, en efecto, las tesis

kropotkinianas sobre agrupaciones creadoras, fijándolas sobre los aspectos del *drama*; y el espectáculo que esboza en *La sociedad futura y la anarquía* -un arte del pueblo, para el pueblo y por el pueblo- está demasiado próximo a las tesis de *El arte y la revolución* para no sospechar una influencia directa.

Forma de espectáculo colectivo, el “teatro libre” saca provecho de los múltiples dones de un grupo de individuos a quienes el mismo “gusto por el espectáculo” impulsa a reunirse: “Habrá siempre individuos que sentirán la inquietud de hacer piezas teatrales, otros la de interpretarlas, y tales individuos se buscarán y asociarán sus aptitudes. ¿Qué tendría de malo que aquellos que tienen el gusto del espectáculo vinieran, cada uno según la posibilidad de sus aptitudes, a aportar el concurso de su ayuda para la decoración, la puesta en escena, la confección de vestuario o cualquier otra ayuda accesoria?”

En el porvenir, profetiza Grave, el mismo espectador participará en la elaboración del drama. Para obtener el máximo beneficio de un acontecimiento al cual está asociado, abandonará su actitud tradicionalmente pasiva para intervenir en el acto creador en curso: “Si cada uno de los espectadores pudiera hacerse útil, a su modo, para la ejecución de la obra a la que asistiera, su goce intelectual se aumentaría con ello”.

El redactor de *La Rebelión* no precisa más el papel del espectador promovido al rango de “creador”. No nos propone una definición, sino una intuición, que enraíza proféticamente las prácticas contemporáneas de arte participatorio, de los *happenings* y de las creaciones colectivas, en el sueño anarquista.

Los fundadores del anarquismo moderno se han pronunciado unánimemente contra un arte “revolucionario” estrechamente subordinado a la causa del socialismo, y cuyos jueces titulares serían los “profesionales” mismos de la revolución. No establecen relaciones de jerarquía entre la conciencia revolucionaria del artista y la del militante, el censor, el burócrata.

Sus sucesores, los Jean Grave, los Charles Malato y, sobre todo, los dirigentes anarquistas del movimiento sindicalista (que prolonga la epopeya libertaria más allá del fracaso de la fase de la “propaganda por la acción”) tienden a juzgar el arte en función de las necesidades de su movimiento. Si bien los principios que proclaman son todavía auténticamente libertarios, las acciones que emprenden y, sobre todo, las condenaciones que pronuncian, nos hacen preguntarnos a veces si a la pluralidad permisiva de las anarquías no sucedería una ortodoxia rígida. No es de extrañar, pues, que el anarquismo literario y artístico que se desarrolla en su época y que presenta al poeta o al pintor como único juez de su arte les parezca una herejía.

La experiencia del grupo anarcosindicalista El Arte Social es a este respecto particularmente importante.

¿Qué representa El Arte Social? Según un observador de la época, es “la Academia de la anarquía”. Un grupo de militantes sindicalistas que de 1896 a 1901 anima Fernand Pelloutier y que cuenta entre sus miembros fundadores con dos colaboradores inmediatos de Jean Grave: Charles-Albert y Paul Delesalle.

En esta época, el sindicato se define como “la forma Social” del movimiento revolucionario, destinado a reemplazar al Estado. Constituye el universo del obrero y satisface, en lo posible, sus necesidades materiales, morales, culturales. El grupo concede al arte, en consecuencia, un papel preponderante, y quisiera reunir o elaborar los elementos de una cultura proletaria autónoma, única que permitiría a la clase obrera escapar a la influencia de la cultura burguesa. Por ello organiza, en los barrios “revolucionarios” de París, conferencias, exposiciones de arte públicas y gratuitas, así como representaciones teatrales. En 1896 publica, durante seis meses, una revista político-cultural importante, *El Arte Social*, que precisa su ideología y su programa.

Lo que hoy día nos sorprende de sus actividades es el papel “aplastante” concedido al arte: “Así como el arte burgués hace más por el sostenimiento del régimen capitalista que todas las otras fuerzas sociales reunidas -gobierno, ejército, magistratura-, igual el arte social y revolucionario hará más por el advenimiento del comunismo libre que todos los actos de rebelión inspirados al hombre por su sufrimiento excesivo”.

“¿Qué es el arte?”, se pregunta en una importante conferencia (*El arte y la revolución*) Fernand Pelloutier. Un “arma”. ¿Cuál es su tarea primordial? “Hacer rebeldes”.

En un texto que sirve de manifiesto al grupo, *Prodomo*, Pelloutier y sus amigos se dicen, sin embargo, opuestos a todo espíritu partidista en materia de arte y declaran que “no será impuesta ninguna estética particular” a sus colaboradores. Pero los artículos publicados en los seis primeros números aparecidos no dejan de presentar una “comunidad de tendencias” verdaderamente monolítica.

“Sólo es grande el arte que subordina la forma a la Idea (es decir, a la Idea social), y que encuentra en ésta su razón de ser”, leemos en *El Arte Social*. El arte, la literatura de la época, son “transitorios”. Nada en ellos anuncia “lo que será el arte nuevo, el arte del mañana”. Y el lector descubre, bajo la firma de Bernard Lazare, de Charles-Louis Philippe, la condenación casi zhdanoviana de la poesía simbolista -“la podredumbre de la burguesía”- y del verso libre, de todo lo que no es estrictamente proletario.

Pelloutier, como Kropotkin, invita al artista, al escritor, a comprometerse. A convertirse en simple auxiliar del combate sindicalista: “Escritores, expresen en todo momento su cólera contra las iniquidades: insulten al Poder...”. “Pintores, reanimen con su talento y su corazón el recuerdo de las grandes revoluciones...”. “Poetas y músicos, ¡lancen las estrofas vibrantes que despierten en el alma de los humildes la inconformidad con su servidumbre, y que en las horas tan frecuentes del desaliento renueven el ardor de los fuertes!”

Los partidarios de un arte de “partido”, ¿derrotarán a los defensores de un arte “libertario”? Desde el principio del siglo XX -que, por otra parte, presencia el debilitamiento y después la desaparición momentánea del movimiento anarquista- tal parece ser el caso. Pero en vísperas de la Segunda Guerra Mundial, la libertad anarquista del arte se reafirma en el cuadro de una reflexión global sobre el Estado y la sociedad socialista.

“En materia de creación artística, importa esencialmente que la imaginación escape a toda sujeción, no se deje imponer filiación bajo ningún pretexto. A aquellos que nos presionen, hoy o mañana, para que consintamos en que el arte sea sometido a una disciplina que tenemos por radicalmente incompatible con sus medios, oponemos un rechazo inapelable, y nuestra deliberada voluntad de mantenernos en el lema: todas las licencias al arte”.

Son León Trotsky (que firma el manifiesto bajo el nombre de Diego Rivera)² y André Breton quienes oponen el principio anarquista de la creación artística a la política cultural practicada por Stalin en la Unión Soviética. Por creer en el impulso verdaderamente revolucionario del arte, se levantan contra su servidumbre a fines de propaganda y contra la centralización de las actividades artísticas. El anarquismo, como principio director, se introduce en la perspectiva del Estado socialista. Si bien le rehúsan casi toda validez en materia política y económica. Trotsky y Breton reconocen su legitimidad en el dominio de la cultura: “Si para el desarrollo de las fuerzas productivas materiales la revolución se ve obligada erigir un régimen *socialista* de plan centralizado, para la creación intelectual debe, desde el principio mismo, establecer y asegurar

² “Aunque publicado con estas dos firmas, este manifiesto fue redactado de hecho por León Trotsky y André Breton. Por razones tácticas. Trotsky pidió que la firma de Diego Rivera sustituyera a la suya”: Marguerite Bonnet, notas a André Breton, *Antología* (1913-1966). Siglo XXI. México. 1973. p. 161. [T]

un régimen anarquista de libertad individual. Ninguna autoridad, ninguna restricción, ni la más mínima traza de reglamento”.

Y, cosa curiosa, la afirmación de la libertad del artista se acompaña de los temas del trabajo colectivo de la colaboración y la amistad, propiamente anarquistas y kropotkinianos. “Las diversas asociaciones de sabios y de *grupos colectivos de artistas* que trabajen para resolver tareas que nunca habrán sido tan grandiosas, podrán surgir y realizar un trabajo fecundo únicamente sobre la base de una libre amistad creadora, sin la menor traza de mandato”.

Este texto subraya el acuerdo establecido entre el espíritu surrealista -espíritu de capilla- y el espíritu comunista nutrido con la experiencia de las elites clandestinas y de los primeros soviets. El anarquismo, eliminado de la gran escena de la sociedad reaparece sobre la pequeña escena -la de la filosofía del arte- y afirma su poder. La ironía del destino quiere que la última gran voz “anarquista” nos venga del fondo de ese México que, poco tiempo antes, ha dado a la interrogación de Antonin Artaud un acento febril y trágico.

CAPÍTULO V

DE LA CIUDAD ESTÉTICA A LA CIUDAD OBRERA (EL PENSAMIENTO ANARCO-MARXISTA DE SOREL Y BERTH)

¿Renovará el socialismo la “vida estética de la humanidad”? Un nuevo clasicismo proletario -un “arte de los productores”-, ¿será el sucesor del arte burgués, teórico y estético, decadente? Y, en caso de respuesta afirmativa, ¿cómo determinar las relaciones entre el arte “comprometido” de hoy, sometido al combate sindicalista, y el arte de mañana, autónomo y solidario a la vez? En la profusión de signos emitidos por una sociedad declinante, ¿cómo reconocer los signos de lo *nuevo*, si lo *moderno* no es más que el último respingo de lo *antiguo* en vías de disolución? Tales son las preguntas que se hacen George Sorel y su “discípulo” Edouard Berth -“servidores de la clase obrera” y teóricos del sindicalismo revolucionario- sin separarlas jamás de una reflexión global sobre el porvenir del socialismo.

Discípulos de Marx y de Proudhon, aunque se llamen marxistas y no anarquistas (nutridos a la par por el pensamiento nietzscheano y bergsonian), buscan sin resultados, en las grandes obras del socialismo, la exposición de una estética marxista o anarquista sistemática. De su lectura de Marx desprenden la visión dialéctica de la creación artística, así como las “leyes” de un determinismo fluido; pero se dan cuenta del fracaso de Marx -y de Engels- al aplicar los principios del materialismo dialéctico a la evolución del arte. En Proudhon descubren los acentos de una nueva sensibilidad antiautoritaria (en tanto que la sensibilidad de Marx se encuentra sólidamente anclada en la tradición cultural de la burguesía alemana), pero también una oposición instintiva a lo que, en la producción artística de su tiempo, es verdaderamente antiautoritario, “progresista” y experimental. Sin ser prisioneros de un marxismo o un anarquismo oficiales, Sorel y Berth no temen aportar al edificio teórico del socialismo los análisis nuevos que, a sus ojos, se necesitan.

Tanto para uno como para otro, el socialismo es, ante todo, una “cuestión moral” o, en términos nietzscheanos, una “nueva evaluación de todos los valores”. Fundamento de una reflexión filosófica, el socialismo les aporta “una nueva manera de juzgar los actos humanos”, comprendidos, claro está, los actos de la creación artística. Como socialistas, legitiman las

“preocupaciones estéticas” de la humanidad por la función social del arte. (Más anarquista, Sorel concede al artista una amplia autonomía real; más marxista, Berth va en busca de un nuevo determinismo, y considera al arte en el contexto más amplio de la cultura y en sus relaciones con una clase social “dominante”).

De acuerdo con su enfoque pluralista de las cuestiones políticas y sociales, Sorel no quiere elaborar una teoría socialista del arte. Afirma, por el contrario, que “ninguna teoría podría abarcar (el arte) en su totalidad”, que hay “varios puntos de vista para apreciar lo estético”. El esbozo de un “arte de productores” que propone a su auditorio de la Escuela de Altos Estudios Sociales en 1901 (y que se publica en la *Revista de Metafísica y Moral* bajo el título “El valor social del arte”) es pues un simple punto de vista; él mismo expone otros puntos de vista igualmente válidos en obras como *Las ilusiones del progreso* o *De la utilidad del pragmatismo*. (El lector interesado puede consultar los Conceptos de Georges Sorel de Jean Variot, que incluyen un capítulo sobre arte).

Cuando habla de arte, Sorel quiere ser su propio maestro. Su ambición es juzgar, no con fórmulas heredadas del pasado, sino como “autodidacta”, con la mirada liberada de cualquier “modo de ver”. Los detalles que da, en *Reflexiones sobre la violencia*, sobre su derrotero intelectual son claros indicios de su enfoque de los fenómenos estéticos: “Durante veinte años he trabajado para librarme de lo que había retenido de mi educación; he paseado mi curiosidad a través de los libros, menos para aprender que para limpiar mi memoria de las ideas que le habían sido impuestas”. No somete a sus lectores las conclusiones de una investigación dogmática, sino “el esfuerzo de un pensamiento que trata de escapar a la presión de lo que ha sido anteriormente construido por todo el mundo, y que quiere encontrar lo personal”.

Las opiniones expresadas en “El valor social del arte” reflejan la libertad que Sorel ha adquirido frente a los profesores del “progreso en el arte”; sin embargo, tales opiniones están estrechamente emparentadas con los puntos de vista anarquista de Wagner, Kropotkin y Tolstoi.

La primera idea original, en la conferencia que pronuncia, es la reconstrucción de la unidad rota de las agrupaciones colectivas creadoras. En las artes de la Antigüedad, afirma Sorel, predominaban las agrupaciones que “desembocaban en la formación de artes complejas”, a la vez utilitarias y estéticas. Las artes complejas, entre las cuales enumera la arquitectura de los templos, los sepulcros, las ciudadelas, así como los ritos religiosos, servían generalmente a fines colectivos. Sin referirse a los panfletos revolucionarios de Wagner, analiza el arte griego en términos wagnerianos: “En la alta Antigüedad, el arte había atraído a sí un gran número de ciudadanos: la gran importancia de las danzas sagradas se debía en parte a que reunían a todos los ciudadanos como ejecutantes; los coros de cantores, las fiestas públicas, debían su valor a la misma causa”.

Con el ocaso de la tragedia antigua, esos conjuntos creadores desaparecieron. “Cada ejecutante se encierra en su taller; busca sólo perfeccionar su técnica particular, para hacer valer su habilidad dentro de su especialidad”. La sociedad se divide en dos grupos, el uno aficionado (enteramente pasivo), el otro ejecutante (único creador).

Ahora bien, sostiene Sorel, la sensibilidad moderna -en rebeldía contra la división estética de la sociedad- exige del arte que se adapte a las “condiciones esenciales de la vida moderna”; Sorel piensa que en su época ha llegado el momento en que “todo elemento de la cultura debe universalizarse”. El arte, convertido en aristocrático a lo largo de los siglos, debe revestir el carácter de universalidad del cual los “mercenarios del arte” (¡los artistas!) lo han privado: “El público se considera cada vez menos como una reunión de aficionados pasivos; comienza a intervenir de una manera activa en el arte”. Ello aclara la evolución de las artes contemporáneas; su unidad, tan activa en la Antigüedad, está en vías de reconstruirse. Las

artes exigen de nuevo una “intervención activa de los ciudadanos; y esas artes están en vías de progreso, en la actualidad”.

Si el arte musical adquiere importancia, dice Sorel, es porque pone una extrema variedad de medios de ejecución a disposición del público: gracias a él, “casi todo el mundo se convierte en ejecutante”. El ejecutante no es, sin embargo, el servidor de una voluntad creadora que actúa independientemente de él; al hacerse ejecutante, el hombre se hace artista, se hace creador: “El ejecutante es más que un simple aficionado; él crea también algo, y no ama la música más que en la medida en que se siente creador”. Las artes que favorecen la participación, que permiten resaltar las facultades creadoras del individuo, progresan; al mismo tiempo, las “artes que debemos simplemente disfrutar como aficionados... sufren una profunda transformación y pierden importancia”. (Ejemplo de Sorel: la poesía). Algunas de las tesis clave de la estética anarquista -el arte como expresión de dones que brotan de la comunidad, el arte como síntesis social y artística de las aspiraciones colectivas- aparecen ya en este texto.

Al esbozar la imagen de una “civilización de los Productores” por venir, Sorel entrevé un “arte de los productores” que prolonga el arte de la “Ciudad estética” de la Edad Media. En efecto, la “Ciudad obrera” que capta en esa época toda la atención de Sorel es una nueva realización de la Ciudad estética, fundada sobre el trabajo. (Algunos años más tarde, volverá a anotar en *Las ilusiones del progreso*: “Cuanto más reflexiono en estas cuestiones, más me persuado de que el trabajo puede servir de base a una cultura que no nos haría añorar la civilización burguesa”).

El arte de los productores será “la revelación del espíritu en el trabajo”; tendrá como fin el ennoblecimiento del trabajo. Sorel anota: “En una sociedad de trabajadores preocupados por asegurar el progreso industrial y de llegar a la plena comprensión de lo que pasa a su alrededor, el arte deberá distribuirse siguiendo una escala particular, de modo que ponga en evidencia lo que debe ser primordialmente tomado en consideración por el espíritu del pueblo. El arte deberá ser el adorno que sirva para mostrar la importancia de una creación esmerada, concienzuda y sabia: el arte será, en cierto modo, el medio por el cual la infusión de la inteligencia en el trabajo manual se manifestará a los ojos de los trabajadores”. Concebida así, la educación artística vendrá a ser “la base de la producción industrial”.

En *Reflexiones sobre la violencia*, el arte aparece como una anticipación de la “alta producción” de la sociedad progresiva del futuro. Volviendo, varios años más tarde, sobre esta definición aparentemente mal comprendida por el público, Sorel se explica en los siguientes términos: “Quisiera mostrar (en este texto) cómo se encuentran en el arte (practicado por sus mejores representantes y, sobre todo, en las mejores épocas) analogías que permiten comprender cuáles serían las cualidades de los trabajadores del porvenir”, apreciando mediante esas cualidades “la ilimitada voluntad”, el genio inventor del artista.

El arte de los productores de la Edad Media era la creación de una verdadera “aristocracia de productores-artistas” formada por los miembros de “corporaciones obreras”. Los escasos individuos dotados de un “talento de primer orden” que se encontraban entre ellos imponían “sus métodos de construir, sus gustos decorativos, su concepción de lo que distingue una obra maestra” a los soberanos, a los burgueses y al clero,

Los artistas de la Edad Media formaron una especie de casta, cuyos miembros eran iguales. Esta casta adquirió pronto, en el seno de la sociedad, una marcada preponderancia. Cita a Viollet-le-Duc: “La experiencia o el genio de cada miembro iluminaba a la corporación, pero no imponía ni doctrinas ni métodos”. Y Sorel establece magistralmente el vínculo entre el arte de la Edad Media y el del porvenir: “Tal aristocracia de profesionales, habiendo meditado largamente sobre los recursos que les ofrecía un oficio en el cual eran perfectos maestros, estaba en situación de crear un arte que merece, mejor que ningún otro, el título de *arte de productores*”.

La desintegración de la Ciudad estética, “inaugurada por la retirada de artistas que se mezclaban a los cortesanos, a los humanistas, a los ricos burgueses” -y marcando también el retroceso del espíritu poético ante el espíritu científico- ha conducido a la rápida decadencia del arte. Pero en el porvenir, el arte pertenecerá, ineluctablemente, a una nueva aristocracia de productores artistas.

Obsesionado por la decadencia, cuyos síntomas percibe tanto en la vida social como en las artes y la literatura, y cuya responsabilidad hace recaer sobre la democracia (en un conjunto democrático hasta el arte mismo se hace democrático), Sorel se erige en crítico de la cultura burguesa, confundiendo el arte académico y las tendencias vanguardistas en la misma condenación fundamental.

Donde quiera que fije su mirada, Sorel percibe los signos de la decadencia. Incluso se dedica a seguir los movimientos artísticos de su tiempo -por ejemplo, el movimiento teatral de principios de este siglo- para “estudiar bien los elementos de una decadencia abominable”. La obra de Giuseppe Verdi, que por otra parte encuentra admirable, le parece “el canto del cisne de la ópera moribunda”. El arte, altamente corrompido por la burguesía, toca a su fin, pues no es ya más que el simple residuo legado a la era democrática por una sociedad aristocrática.

Como el arte académico, tampoco el arte de vanguardia escapará a su destino. La pintura ha “caído en el absurdo, en la incoherencia de formas imbéciles”. La música “se descarrila y convierte en una matemática de los sonidos, donde ya no hay la menor inspiración”. La literatura parece haberse conservado algo más sana que las otras artes; pero incluso a este respecto Sorel se guarda bien de mostrar demasiado optimismo: “Temo mucho que la literatura entre a su vez en la danza de la muerte, la muerte del estilo”.

Al condenar toda “modernidad” como arte falso, Sorel sólo tiene indulgencia con la escuela impresionista en pintura. Esto no quiere decir que experimente admiración ante los lienzos de la colección de Durand-Ruel, a la que visita en compañía de Jean Variot; simplemente se confiesa interesado, descubre en ellas el signo de los tiempos. Pero el hecho de que no sienta “esa admiración violenta”, el golpe en el estómago, esa emoción, ese sentimiento de respeto ante “la grandeza de una concepción” que experimenta ante el lienzo de un maestro antiguo, es significativo.

Para reencontrar su grandeza del pasado, el arte debe reunirse con la vida. En otros términos, debe descender otra vez a lo *útil*. Toda creación para museo, para colección, no puede acabar más que en la muerte. (Aquí, otra vez, mueve a Sorel la misma sensibilidad que hemos encontrado en Proudhon y en Kropotkin). Por el contrario, toda creación que va al encuentro de la vida, que se injerta en el uso, salva el arte y lo legitima.

Al buscar razones para “legitimar las preocupaciones estéticas”, Sorel obedece a su inclinación moralista, austera, proudhoniana. Comparte también las dudas profundas que Tolstoi experimentó en su vejez respecto de la moralidad del arte. En “El valor social del arte”, Sorel escribe: “Me pregunto si... el arte no encerrará un germen profundo de inmoralidad, como han afirmado no pocos moralistas, pues la historia muestra que en todas las épocas ha sido un agente de corrupción”, excepto en la Edad Media, en la cual se hizo intérprete de la espiritualidad cristiana.

Como Proudhon, como Bakunin, Sorel separa el arte burgués -su esterilidad vocinglera, su epigonismo desvergonzado, sus caducas convenciones- del arte, “la única creación del hombre de la que puede enorgullecerse”, y que define como la “representación aceptada colectivamente de los sentimientos humanos”. El arte nace, en efecto, de “la explosión de fuerzas latentes que se han ido acumulando con lentitud en el alma del autor, bajo la influencia de los sentimientos generales de su época”.

Sorel alcanza pronto los límites de su enfoque sociológico. Las leyes de la creación son, en cuanto a lo esencial, insondables. El arte vive “sobre todo de misterio, de matices, de lo indeterminado”. En sus creaciones, como en todo conjunto complejo, hay dos regiones distintas, una “región clara” y una “región oscura”, siendo ésta la más importante; es desde esta parte “oscura” de donde el arte toma su vuelo. Sería imposible sondeada. El artista genial mismo sólo es genial en la medida en que no la conoce.

El genio (“el productor de genio”) tiene una “originalidad completa”. No sufre la influencia del medio, de la época en que ha surgido. (Por ejemplo, no se comprenderían los cuadros “inmortales” de un Rembrandt tratando de encontrar en ellos el reflejo de la burguesía holandesa de su época).

Sería inútil, por lo tanto, buscar las “leyes históricas de la producción artística”. Entre el arte y la sociedad hay demasiados intermediarios para que pueda ponerse al desnudo un vínculo directo y rígido: el genio es “demasiado personal para someterse a una ley”.

El gran artista es frecuentemente un ser solitario (que no busca su inspiración sino en sí mismo). No trata de reunirse con la colectividad. Es ésta la que, de inmediato o varias generaciones después, se le une. Si es innovador, al artista “le importa bien poco lo que le rodea”.

Establecida la autonomía de la creación artística, Sorel se indigna con aquellos que hablan de “progreso en arte”. “Hablar de progreso en arte es como hablar del progreso de la luz solar”. No podría afirmarse, por ejemplo, que la escultura griega haya sido superada por la escultura de las épocas ulteriores. “No puede serlo. El Arte, el verdadero, es un *maximum*. Los grandes alcanzan ese *maximum*, y el *maximum* no se supera jamás. Un Miguel Ángel está en el mismo plano que un Fidias”.

No hay, pues, vínculos orgánicos entre el advenimiento del socialismo, objeto al que tiende la reflexión soreliana, y la evolución del arte. Pero si el arte ha de sobrevivir a la época de decadencia presente, sólo sobrevivirá como creación proletaria, si la Ciudad obrera toma, en sus manos, la herencia de la Ciudad estética. (El arte, de nuevo servidor de la comunidad, no debe romper, sin embargo, con la tradición europea. Preocupado por preservar lo que ha hecho la grandeza del arte en el pasado, en el espíritu de Sorel se oponen la necesidad de conservación y el deseo de movimiento perpetuo. Son esas dos direcciones opuestas las que dan a sus tesis su tensión creadora y su extrema probidad).

Para el historiador, Edouard Berth es “discípulo” de Sorel, y con él el teórico de la acción directa y de la huelga general. Antes de 1914, colabora en *La Independencia* (que dirige en un momento dado Sorel con Maurice Barrès, Vicent d’Indy y Paul Bourget) y en el *Movimiento Social isla*, órgano del movimiento sindicalista. Hostil a la Unión sagrada, aplaude, después de 1917, la victoria de Lenin. Después de la guerra, forma parte del movimiento Claridad de Henri Barbusse y Raymond Lefebvre. Ni la decadencia del movimiento sindicalista ni el ascenso del totalitarismo staliniano en Rusia alteran la fe socialista de un hombre orgulloso de haber quedado “honradamente, tranquilamente, fuera y por encima de toda bandería, de toda intriga, de toda agitación”.

En sus libros ha reunido -aumentándolos con un aparato muy desconcertante de notas- sus artículos aparecidos en revistas, prefacios voluminosos que sirven de preludios a textos de una fugaz actualidad. En ellos discurre libremente sobre los grandes temas del capitalismo y del socialismo, concebidos a la manera de los *leitmotiv* de los dramas musicales de Wagner. Son éstos los temas que dan a sus obras, de apariencia dispar, su unidad y cohesión.

Fiel a las posiciones antiintelectualistas de Proudhon y de Sorel, Berth predica un socialismo antidogmático, antiteológico, antiestatal. (Anuncia, remedando a Nietzsche, la muerte del Estado: “Para un sector creciente de la clase obrera francesa, el Estado ha muerto”). Erigido en una teoría abstracta que quiere dominar, “regir lo real”, el socialismo conducirá inevitablemente a sus partidarios a “algún nuevo fanatismo”. No es la creatividad de los dogmas lo que admira, sino, citando a Goethe, la “productividad de los actos”. Es esta productividad la que cree haber descubierto en los medios anarco-sindicalistas, que han sido llevados a las teorías que profesan únicamente por la acción. Los socialismos teológicos (“científicos”) consideran al hombre como un medio; sin embargo, el hombre es “un *fin* y no un *medio*”. Lo mismo sucede con las sociedades: no deben ser encerradas en “cuadros dados de una vez por todas”; al contrario, las sociedades son “una tentativa siempre renovada, un ensayo siempre provisional, donde la libertad irreductible exige perpetuos reajustes”.

El socialismo es, pues, “la reabsorción del Estado en la sociedad”; esta última se gobernará a sí misma de una manera autónoma. La sociedad socialista del porvenir será “descentralizada y federalista, con múltiples centros de responsabilidad”. Es su federalismo lo que da a su pensamiento un acento decisivo: la Europa unida será proletaria y federalista. Pero federalista de un modo integral. A la federación “política e industrial”, Berth quiere añadir, para coronar su sistema, la “federación de las ideas”, concepto que tendrá una importancia capital para su visión de una cultura socialista.

Entre la posición antiestatal de Berth y sus posiciones antiintelectualistas el vínculo es estrecho. El Estado centralizado, sea democrático o socialista, es un Estado abstracto, verdadero instrumento del reino de los intelectuales.

El intelectual, ¿qué cosa es? Una “Abstracción hecha Hombre”, un “monstruo sin entrañas”, un “anacoreta de la Idea pura”, cuyo prototipo es Sócrates, el “no-místico y no-artista”. Pero los ancestros directos de los intelectuales modernos son los “filósofos”: Voltaire, Diderot y la “pandilla holbáchica”, “mercachifles en la feria de las Ideas”. Los intelectuales forman una verdadera *casta* moderna con vocación política, enamorada del Estado.

Al llegar al poder, esta casta establece el reino de la Inteligencia, de la Ideología. En los problemas sociales y morales, sustituye la “razón clásica, el empirismo orgánico, la experiencia sensible y religiosa, por una diosa Razón supuestamente creadora, abstracta y conceptual, rígida y pedante, que es una subversión del buen sentido y un atentado a la Razón lisa y llana”. Pero, aplicada a las cuestiones sociales y morales, la Razón, “demasiado rígida, demasiado acostumbrada al manejo de lo sólido, de lo discontinuo, pierde pie”.

El dominio de la ciencia da al intelectual un sentimiento irresistible de embriaguez, una “formidable ilusión de potencia. Reemplaza la religión, colma el vacío dejado en el alma por la fe desvanecida. *Se posee el mundo; se lo contiene en unas pocas fórmulas simples y claras: ¡qué imperio!*”. El intelectual es el amo del universo, pues el intelectualismo desemboca en el más perfecto autoritarismo. Y Berth añade: “No hay lugar para la libertad en un sistema intelectualista, sea el que sea. La libertad es la invención, el derecho y el poder de crear algo nuevo, de añadir novedad al universo; pero si existe una Verdad, única y universal, que nos es revelada por la religión o por la Ciencia, y fuera de la cual no hay ni felicidad individual ni orden social, la libertad no tiene razón de ser, no existe más que negativamente...”.

Hemos citado largamente estos pasajes antiintelectualistas de *Las fechorías de los intelectuales* (que denuncian no a la Razón sino a sus perversiones; no a la inteligencia, sino a su empleo abusivo), porque esta crítica del intelectualismo es la que permite a Berth denunciar la cultura burguesa de su tiempo, cultura teórica, alejandrina, socrática; oponen a la cultura burguesa la cultura socialista; al intelectual (y al mercader, su hermano), el “productor”, el *hombre no teórico*, antítesis del intelectual. En resumen, contra el hombre decadente, el hombre socialista.

(El intelectualismo no es exclusivo de la burguesía. Existe también un intelectualismo socialista, estadista, centralizador y abstracto, tan peligroso como el estatismo burgués).

La decadencia se manifiesta en todas las creaciones del arte y el pensamiento de Occidente. Y como todos los pesimistas europeos -como Sorel antes que él, como Oswald Spengler y Paul Valéry después- Berth está fascinado por el fenómeno de la decadencia. No sin angustia se hace a sí mismo la "pregunta de Renan", planteada ya por Sorel en *Reflexiones sobre la violencia*: "Vivimos de la sombra de una sombra, del perfume de un búcaro vacío: ¿de qué se vivirá después de nosotros?". La civilización experimenta súbitamente la "sensación de un horrible vacío".

La decadencia es también la "disolución de la idea social", la retirada de la organización social -y, por consecuencia, del universo de las formas- del principio que había ordenado las leyes de la creación social y artística. Traducida al lenguaje del arte, la decadencia se manifiesta por la preponderancia, en materia de creación, de la técnica y de la inteligencia. Es la victoria de Apolo sobre Dionisos y, en ausencia de grandes aspiraciones comunes, el reino del individualismo, el Arte por el Arte.

Para Berth, la cultura es un fenómeno de clase. (Su convicción parece nacer de un análisis investigador del Siglo de las Luces, del examen del papel que han jugado los "filósofos" en la ascensión de la burguesía y la caída del Antiguo Régimen). El arte nacido del ideal social de una clase ascendente es naturalmente progresista y *clásico*. El arte de una clase declinante es, por consecuencia -replegado en sí mismo, servidor de la Belleza pura- decadente y *romántico*. Este principio organizador permitirá a Berth orientarse en el mundo del arte, medir la decadencia del imperio burgués de Occidente e indicar la marcha de un "renacimiento clásico" proletario. Para Berth, como para Proudhon, toda cultura verdadera está unida a una aspiración a la grandeza histórica, al impulso irresistible de una Idea; no hay contradicción posible entre la Tradición y la Revolución, sino colaboración, insertándose perfectamente el arte socialista en los "marcos eternos de la cultura".

La aplicación del principio dialéctico clasicismo-romanticismo no deja de presentar dificultades; no es ni más afortunada, ni menos, que la de otros principios deterministas, sean o no de origen marxista. Así, por ejemplo, Berth se ve obligado a reconocer que el clasicismo no siempre ha sido creador: existe un clasicismo envejecido, estéril y académico, como existe, más allá del romanticismo reaccionario, nostálgico y lloriqueante, un romanticismo que aspira a la "grandeza trágica", que guarda un "sentido totalmente shakespeariano de las antinomias vitales, sociales y metafísicas" y tiene, pues, un valor ejemplar.

Si el determinismo berthiano tiene todos los defectos del determinismo "marciano" (y marxista), ¿en qué reside el valor de la posición post-soreliana sobre la cultura? En primer lugar, en la libertad que se toma respecto de los dogmas establecidos. En segundo, por el camino que recorre.

La primera actitud de Berth respecto del arte es, en definitiva, negativa, tributaria de la posición nihilista de Sorel; Darville, el protagonista berthiano de los *Diálogos socialistas* (su primera obra, publicada en 1901), no ve en el arte más que un lujo, y se interroga sobre la legitimidad del mismo. Se pregunta si el arte es "totalmente bueno y legítimo" en tanto todos los hombres no dispongan de lo necesario. Exclama: "A menudo, en medio de un concierto, escuchando con embriaguez una sinfonía de Beethoven, me siento invadir por una tristeza inmensa, repentina... pensando en todos aquellos que, por una sobrecarga de trabajo cotidiano mezquinamente remunerado, hacían posible todo este lujo... y tenía el sentimiento agudo, como un remordimiento, de la mentira enorme de nuestra pretendida civilización".

La actitud de Berth se modifica sensiblemente con el pasar de los años. En *El fin de una cultura*, como sobrecogido por una premonición completamente tocquevilliana, conjetura sobre la evolución de las sociedades democráticas: “El estado más peligroso de la humanidad sería aquel en el que la mayoría se encontrara a gusto y, no queriendo ser molestada, mantuviera su reposo a costa de los pensadores y de una minoría”. La salvación del hombre que quisiera rebelarse contra ese estado se encontraría en el arte, “hijo y padre a la vez de la libertad”. El arte es la creación, la invención, es el *genio anarquista* que “crea a despecho de todos los intelectualismos” y que eternamente hace mofa de todos los pedantes de escuela, de academia y de Estado. Si el pensamiento del joven anarco-sindicalista estuvo dominado por el principio de la igualdad, el de Berth en su vejez está dominado por el de la libertad.

En el mundo antimetafísico, antiartístico, que ve construirse a su alrededor, Berth eleva su voz, precursor de los hippies estadounidenses y de todos los hombres que querían luchar contra la deshumanización de la civilización actual: “Todos estamos ya cansados de esta serenidad socrática y alejandrina de un mundo totalmente lógico, que al primer contacto con las realidades trágicas nos ha dejado tan desamparados; y, como *Sócrates ejercitándose en música*, presentimos que hay, más allá de la ciencia, un mundo de arte, un mundo misterioso y encantador, el mundo de lo sublime y de lo bello, hijo de la libertad creadora”.

El hombre que ve en el artista moderno -en Rimbaud, en los poetas simbolistas, en los surrealistas- los “hijos perdidos” de la sociedad, el enemigo de las bohemias y las vanguardias es, en último análisis, partidario de “toda licencia al arte”. A falta de *bárbaros*, “eternos aguafiestas de los siglos satisfechos”, ya que no son de este mundo, el artista es el último adversario de los “mercaderes y los intelectuales”.

Y sin duda cifra también su esperanza en el retorno periódico del hombre al instinto. “La humanidad va sin cesar del instinto a la inteligencia, de la poesía a la prosa, de la fe a la ciencia, de la fuerza al derecho;... quedan los *ricorsi*, las reanudaciones”.

Por un momento, el sindicalismo ofrece a Berth la promesa de una nueva era dionisiaca, pues habla de la “barbarie sindical”.

Pero a la palabra consoladora de Giambattista Vico, como un eco negativo parece responder la voz de Constantino Cavafis, que se pregunta, en un bello poema fechado en 1904 (“Esperando a los bárbaros”), si “los bárbaros no habrán desaparecido para siempre de los confines del mundo civilizado”. Tratando en vano de percibir la existencia de semejante “reserva de fuerza viva”, Berth escribe: hoy día, “hasta la barbarie misma parece... civilizada”.

CAPÍTULO VI

ANARQUÍA INDIVIDUALISTA Y CREATIVIDAD

“Ambos hacemos juntos una obra que relaciona mi arte a su filosofía, y su obra a la mía”, escribe Gustave Courbet a propósito del *Magnum opus* de Proudhon sobre arte, del cual se dice coautor; y para subrayar la inspiración común que reúne el radicalismo social del pensador con su propia pintura “subversiva”, exclama: “¡Dos hombres que han sintetizado la sociedad! Uno, como filósofo, el otro en arte”.

En la euforia un tanto ingenua del pintor, percibimos el alcance del mito, cuyo primer arquitecto es tal vez Saint-Simon, y que pretende que revolucionarios y artistas -las *dos vanguardias*- persiguen, por los medios que les son propios, vías paralelas.

Durante el último decenio del siglo pasado, en la Francia de la *belle époque* anarquista, el mito de las *dos vanguardias* parece tomar cuerpo definitivamente. “El simbolismo... se traduce literalmente por la palabra Libertad y, para los violentos, por la palabra ANARQUÍA”, anota, en 1892, Rémy de Gourmont. [El simbolismo] podrá (e incluso deberá) ser considerado por nosotros como el libre y personal desarrollo del individuo estético en la serie estética”. Al decir de Camille Pissarro, el posimpresionismo es la expresión de un anarquismo individualista que no pierde de vista los intereses de la comunidad. (En *El radicalismo social y las artes*, el historiador de arte estadounidense Donald D. Egbert estableció una sorprendente analogía entre la técnica pictórica de Pissarro y su grupo, y el doble aspecto individualista-colectivista de las doctrinas anarquistas: “En cierto sentido, la técnica misma que empleaban los posimpresionistas, con sus pinceladas fuertemente acentuadas, pero también fuertemente integradas en la unidad de sus cuadros, correspondía al espíritu, a la vez individualista y comunitario, del anarquismo comunista”).

A pesar de los numerosos vínculos que se establecen entre los medios anarquistas y los artísticos, ni la poesía simbolista ni la pintura posimpresionista pueden realizar el *arte nuevo* cuyo presentimiento domina la obra de Proudhon y Kropotkin. (Con la sola posible excepción de los esbozos mallarmeanos del *Libro*, a los cuales nos referiremos al fin de este capítulo).

El arte “anarquista” de los años terroristas no es, por otra parte, obra exclusiva de las vanguardias simbolista y posimpresionista, sino también de ciertas tendencias “radicales” del movimiento estético. Traduce en actos el anarquismo individualista de Godwin, de Max Stirner, o la lectura individualista de las teorías colectivistas o comunistas de Kropotkin, Errico Malatesta, Jean Grave. Los “trabajos” de Mallarmé, de Pissarro, están más emparentados con los “trabajos únicos” de Stirner (creaciones de arte en las cuales el autor de *El único y su propiedad* ve la marca indeleble del genio propio del individuo) que con la eclosión espontánea de la creatividad de las masas.

“Se era simbolista en literatura y anarquista en política”, dice Jean Maitron en su historia del movimiento anarquista en Francia, refiriéndose al breve período que va de 1891 a 1895 y que coincide ampliamente con la fase terrorista de la epopeya anarquista. Los poetas se hacen “terroristas” y los militantes saludan en los poetas a sus hermanos sublevados.

Entre las dos rebeldías -la rebeldía contra el Estado y los símbolos de la autoridad y la rebeldía contra la prosodia clásica- hay una convergencia de finalidades. La aspiración anarquista a una libertad sin límites permite al poeta profundizar su acción subversiva. Jacques Monférier, autor de un estudio particularmente fecundo sobre *Simbolismo y anarquía*, observa la correspondencia casi perfecta entre el ideal social libertario y el florecimiento del arte poético: “El hombre libre quiere un arte y una literatura libre, y los simbolistas están conscientes de incluirse así en una evolución de la totalidad del pensamiento humano”.

El verso libre aparece pues como un *acto de propaganda por el hecho* (el término es del poeta anarquista Pierre Quillard). Expresa una voluntad de rebelión global -contra las restricciones de la sociedad, así como contra las convenciones del arte poético heredadas del pasado-. Sus enemigos lo califican de anarquista, así como de antipatriótico, lo que demuestra que la batalla contra el verso libre sobrepasa ampliamente el marco de un simple debate sobre actualidad poética. Según Jacques Monférier: “Escribir versos libres significa dejar al aliento poético fluir en la forma que le acomode naturalmente. El poeta es el único juez, el único amo”. (Mallarmé hablará de una “alta libertad adquirida, la más nueva... Toda alma es una melodía que se necesita reanudar; y para eso están la viola o la flauta de cada quien. En mi opinión, brota de

ello una condición nueva: la posibilidad no sólo de expresarse sino de modularse a su antojo”). Cambiar el poema cambiando al hombre; pero también cambiar la sociedad. El poeta simbolista de origen estadounidense Stuart Merrill asigna al poeta una doble tarea: transformar la poesía por la doctrina simbolista y la sociedad (que equipara a un poema mal hecho) por el anarquismo.

Durante varios años, en las páginas de la *Revista Blanca* (*Revue Blanche*) y en *Coloquios políticos y literarios* (*Entretiens politiques et littéraires*), fundadas por Vielé-Griffin, la colaboración de los poetas simbolistas y los escritores anarquistas indica la proximidad de sus puntos de vista. Cuando la policía se apoderó, en 1894, de la lista de abonados de *La Rebelión* (*La Révolte*), descubrió en ella los nombres de Mallarmé, Leconte de Lisle, Rémy de Gourmont, Pissarro, Signac (De Richepin, Huysmans, Alphonse Daudet, Anatole France, etc.). Cuando los procesos terroristas, los simbolistas toman la defensa de los acusados. El mismo Mallarmé va a los tribunales para testificar.

El arte militante de grafismo grandilocuente con el cual Pissarro, Seurat, Signac, Maximilien Luce, inundan las publicaciones anarquistas de la época, está muy alejado de sus investigaciones formales. Si bien los maestros del posimpresionismo colocan el conjunto de su obra bajo el signo del ideal anarquista -por ejemplo, Signac pretende haberse *formado* en la escuela de Kropotkin, Elisée Réclus, Jean Grave-, su compromiso no llega a una alienación real del poder creador en beneficio de una nueva “trascendencia”. (Únicamente el caso de Pissarro podría ser interpretado a la luz de las teorías contemporáneas como comprometido. Pissarro posee una profunda formación teórica anarquista y marxista; al cooperar en las revistas anarquistas, cree asumir plenamente su responsabilidad social; en razón de sus estrechos vínculos con los medios anarquistas, a raíz del asesinato del presidente Carnot, busca refugio en Bélgica).

Los ataques del *Arte social* contra el verso libre indican el malentendido -si malentendido hay- entre la vanguardia artística y la vanguardia política del anarquismo. Para comprender la actitud negativa de esta última respecto del “modernismo” subversivo, examinemos la actitud de Jean Grave y la posición de las revistas anarquistas *La Révolte* (1887-1894) y *Les Temps Modernes* (1895-1914).

En los suplementos literarios de sus revistas, Grave reúne incansablemente los grandes textos “anarquistas”, desde Lucrecio hasta Pushkin y Stendhal, pasando por Rabelais y Diderot. Por el retorno a los autores del pasado, afirma la perennidad del ideal libertario. Al mismo tiempo, presenta al proletariado como el heredero del pasado cultural de la humanidad. Reencuentra la actualidad de la ANARQUÍA en las obras de Tolstoi, Dostoievski, Ibsen, Gerhart Hauptmann, Multatuli, etc.; es uno de los primeros en introducir a estos autores ante el público francés. (Los textos que cita, a menudo truncados, abreviados, parecen apoyar sus hipótesis. Pero desprendidos del contexto original de las obras, no informan al lector no preparado de la verdadera posición que tales obras ocupan en el movimiento de las letras y las ideas.) Pero no por eso dejan de estar las columnas de sus revistas totalmente cerradas a las vanguardias “progresistas” de su tiempo.

Grave reconoce, es cierto, la libertad del escritor en materia de creación, y el valor de obras nacidas fuera de toda relación con las condiciones políticas y sociales. Con Oscar Wilde, afirma que el arte es la “manifestación suprema del individualismo”. Pero las “exigencias de la causa” lo obligan a levantarse contra textos cuya utilidad social no es inmediata. Multiplica así los ataques contra el Arte por el Arte y el retiro a la torre de marfil. En un momento de impaciencia, niega a las *Divagaciones* de Mallarmé (a quien cree anarquista) toda calidad artística. Da su preferencia a las obras que plantean la cuestión de las instituciones de la sociedad, así como las creencias que con ellas se relacionan, o bien que atraen la atención sobre la miseria material y moral de los trabajadores. Las novelas antimilitaristas, antiburocráticas, de Georges

Darien, Lucien Descaves, Octave Mirbeau, J. H. Rosny, Georges Courteline, tienen pues preferencia sobre un arte más revolucionario, más experimental, pero también más pobre en cuanto a su significación social.

Recordando el arte anarquista de su juventud, Victor Serge escribe en 1937: “Murmurábamos juntos (mis camaradas y yo) por las calles oscuras, frases del *Aparecido (Revenant)* de Jehan Rictus, de la *Oda a la multitud (L’ode a la foule)* de Jules Romains, de *El pájaro blanco (L’oiseau blanc)* de Vildrac”.

Durante los mismos años “heroicos”, el público del teatro de La Obra acoge *Un enemigo del pueblo* y Rosmersholm con gritos de “¡Viva la anarquía!”. Respecto de estas primeras representaciones parisienses, el mismo cronista de *La Révolte* habla de “verdaderas fiestas anarquistas”.

Para todos aquellos que se apegan primordialmente al mensaje palpable del poema, del relato, del drama, el arte anarquista es una realidad. Así, la “gran dama” del anarquismo estadounidense, Emma Goldman, descubre el arte, “su” arte, en la pintura de Millet, en la escultura de Constantin Meunier o en la poesía de Walt Whitman.

Los paisajes de Millet son “una acusación terrible contra nuestros males sociales”, afirma, partiendo de un simple análisis del contenido. Las estatuas de Meunier ilustran la “relación entre el descontento bullente de los mineros y la rebelión espiritual que busca su expresión artística”. (Partiendo de una interpretación análoga, el editor del semanario libertario *Père Peinard*, Émile Pouget, ordena a Maximilien Luce una serie de litografías de las estatuas del escultor belga).

En el teatro de Ibsen -y, en menor medida, en los dramas de Gerhart Hauptmann (*Antes de salir el sol* y *Los tejedores*)- Emma Goldman descubre “la levadura del pensamiento radical y el dispensador de los nuevos valores”. No contento con desenmascarar la hipocresía de un orden social moribundo, Ibsen muestra cómo emerge de las cenizas de éste “el individuo regenerado, el rebelde valeroso, temerario”. “Los efectos destructivos de Ibsen son, al mismo tiempo, extremadamente constructivos: no solamente socava los pilares de la civilización existente, sino... siente las bases de un ideal más sano, en el seno de un ambiente social más favorable”.

Al presentar en la *Enciclopedia Británica* las diferentes corrientes del movimiento libertario, Kropotkin agrupa cierto número de obras literarias, así como filosóficas, sociológicas y económicas, bajo el nombre de *anarquismo literario*, y esto para demostrar “qué tan cerca está asociado el anarquismo a todos los movimientos intelectuales de nuestro tiempo”. (El término anarquismo intelectual correspondería mejor a su intención).

Por su parte, el historiador del anarquismo Max Nettlau subraya la “potencia del movimiento libertario y revolucionario que animó la ciencia, la literatura y el arte durante la segunda mitad del siglo XIX”; y consagra un capítulo (el XLII) de su importante *Bibliografía de la anarquía* (1897) al anarquismo literario.

Entre los ejemplos que citan, uno u otro, destaquemos los nombres -y ciertas obras seleccionadas de John Stuart Mili, Herbert Spencer, Wagner (*El arte y la revolución*), Nietzsche, Emerson, Thoreau (el apóstol de la desobediencia civil), Herzen, etc. Del lado literario, se mencionan en primer lugar el teatro de Ibsen, la poesía de Whitman, la obra novelesca de Tolstoi y Zola. (Al incluir en su lista *París* y *El trabajo* de Zola, Kropotkin no se contradice. A pesar de las ideas progresistas que propagan, las novelas de Zola pertenecen al reino burgués de las letras). Nettlau incluye una sección reservada a la literatura antimilitarista de la época, cuyos títulos más ilustres son *Sous-Off*, *Biribi* y *La gran familia*.

Puede que no sea absurdo ver, en los esbozos mallarmeanos de una “obra de arte total”, *El libro (Le livre)* -fragmento profético y enigmático de una empresa largamente meditada-, la primera manifestación de un arte anarquista nuevo.

Hoy día *El libro* se nos presenta como una prolongación de la tesis wagneriana de síntesis de las artes, con miras a una nueva definición de la función creadora del poeta, y a la transformación de la obra de arte en un lugar de reunión de los hombres. Examinemos brevemente el procedimiento que Mallarmé desespera por llevar a término.

El poeta desea integrar un conjunto de hojas sueltas que el lector será invitado a arreglar para formar la obra, de acuerdo con su humor o su fantasía. Haciéndolo así, el lector no creador, “el aficionado”, tiene acceso a la creación. Es él, en efecto, quien determina la estructura y la significación definitiva del poema. Es a él, así como al poeta, a quien pertenece la obra. *El libro* tendría por objeto reunir al profesional y al aficionado del arte en una verdadera fraternidad creadora, y volver obsoleta, por lo mismo, la noción anacrónica de la obra maestra.

La idea de *El libro*, ¿brotó del contacto de Mallarmé con el espíritu anarquista? La pregunta no podría ser resuelta en los límites del presente estudio. Pero es indudable que el principio director de la música aleatoria y de la mayor parte de las manifestaciones de un *arte-espectáculo total* contemporáneo -principalmente su voluntad de síntesis- está ya presente en los ensayos del poeta simbolista. (Al componer su *Tercera sonata* para piano, Pierre Boulez se ha inspirado en los trabajos de Mallarmé). Por su parte, el escritor italiano Umberto Eco relaciona los procedimientos creadores de *El libro* con los métodos de composición anarquistas de John Cage y de toda una generación de compositores que utilizaron las técnicas llamadas aleatorias. En *El libro* y en las obras aleatorias, Eco descubre el mismo “rechazo a hacer coincidir una ejecución cualquiera de la obra con su definición última”. Su argumentación añade: “Cada ejecución desarrolla bien la obra, pero sin agotarla, y las diferentes ejecuciones son otras tantas realizaciones complementarias. En resumen, la obra que nos es restituida cada vez en su totalidad no por eso deja de ser cada vez incompleta” (*Obra abierta*).³ (Volveremos en el capítulo siguiente sobre ciertos aspectos anarquistas del arte contemporáneo).

Si *El alma del hombre bajo el socialismo (The Soul of Man under Socialism)* (1891) no ha llegado jamás a ser el manifiesto de una corriente anarquista neogodwiniana, este ensayo provocativo resume bastante bien el sentido del anarquismo de los medios artísticos de fin de siglo y los límites de su compromiso. Saca también a la luz la incompatibilidad fundamental entre el anarquismo individualista del poeta y el anarquismo colectivista del militante. (*El alma del hombre bajo el socialismo* fue conocido en los medios anarquistas más extensos de Europa. Wilde, por otra parte, se ha declarado anarquista varias veces, y principalmente en su respuesta a una encuesta elaborada por la revista simbolista *L'Hermitage*).

El sistema socialista de Wilde se basa en la denuncia de la autoridad bajo todas sus formas: monárquica, democrática y -cuando se aparta del espíritu libertario- socialista: “Ninguna necesidad de separar al soberano de la masa: toda autoridad es igualmente nociva”. Según una fórmula que alcanzaría la celebridad: “La forma de gobierno más conveniente para el artista es la ausencia total de gobierno”. (Wilde propone que se reemplace el Estado por la asociación voluntaria, la propiedad privada por la posesión pública de los bienes y el espíritu de competencia por el espíritu de cooperación).

Para crear una sociedad no autoritaria, el legislador debería inspirarse en el espíritu que reina en los enclaves libres de los artistas. En la mala sociedad de hoy día, el artista es, con el filósofo y el sabio, el único individuo que puede desarrollar armoniosamente su personalidad. “El

³ Hay edición en español, Seix-Barral editores.

pasado es lo que el hombre no hubiera debido ser jamás. El presente es lo que el hombre no debiera ser. El futuro es lo que los artistas son”.

Las relaciones entre el arte y la autoridad están regidas por las leyes de la historia. El arte libre, anarquista, individualista, es un arma contra la tiranía. “Arte es sinónimo de individualismo, y el individualismo es una fuerza que molesta y destruye. De ahí viene su inmenso valor”.

Pero el arte no es siempre el enemigo encarnizado de la autoridad. A menudo leyes inexorables ponen a prueba o aniquilan su espíritu de rebeldía; incluso ocurre a veces que la autoridad ponga el arte a su servicio. Las consecuencias de esas tentativas han sido siempre nefastas: “Cada vez que una comunidad, una fracción de esa comunidad o un gobierno toma la iniciativa de dictar al artista lo que tiene que hacer, o bien el arte desaparece completamente, se convierte en un estereotipo o degenera en una forma artesanal baja e innoble”. Este pasaje es también la respuesta anticipada del artista a *¿Qué es el arte?* de Tolstoi, que hará del pueblo el árbitro supremo de la creación artística: “La autoridad popular y el reconocimiento de la autoridad popular son fatales”.

El arte no puede ser más que obra del artista individual. No existe arte social o colectivo. Citemos dos

pasajes significativos de *El alma del hombre bajo el socialismo*, que son la respuesta de Wilde a las tesis colectivistas de Kropotkin: “No hay arte donde no hay estilo, no hay estilo donde no hay unidad, y la unidad emana del individuo... Detrás de todo lo que es maravilloso se halla el hombre individual, y... no es el momento el que crea al hombre, sino el hombre el que crea la época”. Y: “La obra de arte es el resultado único de un temperamento único. Su belleza viene del hecho de que el autor es lo que es. No tiene nada que ver con la voluntad de ningún otro. En el momento en que el artista toma en consideración lo que quiere la gente y trata de satisfacer sus necesidades, deja de ser un artista. El arte es la forma más intensa del individualismo que el mundo haya conocido jamás”.

El arte no debe hacerse popular. Para el artista, el público sólo existe *a posteriori*, y si la obra ha de encontrar su público, es éste el que tiene que buscar el medio de elevarse hasta ella, aguzando su facultad de comprensión y rehaciendo su educación. Pero el hombre de la calle (*the honest man*) no debe, en ninguna circunstancia, convertirse en árbitro de la obra de arte.

A la sombra de Oscar Wilde, un “aristócrata” francés, Gérard de Lacaze-Duthiers, elabora su teoría de “la aristocracia”. (Véanse los términos “aristocracia” y “aristócrata” en la *Enciclopedia anarquista* editada por Sébastien Faure). Según él, el arte se convierte en acción y la acción en arte.

La aristocracia es “la an-arquía realizada por el arte, y el arte realizado por la an-arquía”. El aristócrata es a la vez el hombre soñador y el hombre de acción, el poeta y el guerrero, el de la torre de marfil y el militante. Realiza “el ideal estético en su vida entera”; hace de su existencia una obra de arte, “una obra de sinceridad, de equilibrio y de armonía”, y por ello establece su conducta en armonía con sus ideas. Su obra y su vida son inseparables. Es solitario -el hombre del *buen retiro*⁴- y solidario con “todos los que sufren”. (“A los explotadores les hace ver su obra ilógica y vana. A los explotados les muestra la vía de su redención”).

Lacaze-Duthiers rechaza con un mismo gesto el arte por el arte y el arte social; lo que busca son “obras sinceras cuyos autores han roto con la moda, el gusto del público, las preocupaciones de la literatura mercantil” y que forman cuerpo con la rebelión del hombre

⁴ En español en el original. [T.]

contra la autoridad. “La autoridad expira donde el arte comienza; expira en el umbral de la estética, que es el triunfo del pensamiento y la acción libres”.

Si pocos anarquistas comunistas o sindicalistas admiten los puntos de vista de Oscar Wilde o de Gérard de Lacaze-Duthiers -para quien el arte por el arte es el símbolo del individualismo burgués-, los puntos de contacto entre el esteticismo y el anarquismo individualista-colectivista son, en conjunto, bastante numerosos. Los dos movimientos se oponen a la sociedad materialista ya su sistema de valores, a la estandarización a la americana, a la comercialización de la cultura; están en rebeldía contra la uniformización creciente de los modos de vida y de pensamiento, y contra un arte que se somete a una autoridad que no sea la suya propia. De común acuerdo, rehúsan conformarse, someterse.

El arte “anarquista” de fin del siglo pasado nace del encuentro del sentimiento de responsabilidad social del artista y de la afirmación de un ideal social que concede un lugar importante a los derechos del individuo. (El artista no es insensible, ciertamente, a la atención con que muchos teóricos de la ANARQUÍA rodean su obra; y más aún en el momento en que, del lado marxista, se vuelve la espalda al arte como forma de acción revolucionaria).

La revolución de 1917 hace palidecer, en los medios de vanguardia, la estrella anarquista. La “conversión” de un Signac al bolchevismo indica el sentido de un movimiento que conducirá hacia el campo “autoritario” a buen número de poetas y de artistas. Durante varios decenios, el sueño de un mundo nuevo está asociado a la experiencia social de una Rusia víctima de un totalitarismo naciente.

CAPÍTULO VII

TEORÍAS Y PRÁCTICAS CONTEMPORÁNEAS

La estética anarquista de hoy día es una estética de artistas. A partir de los postulados de una filosofía social subversiva, tiende a socializar los “trabajos” de Mallarmé relativos al *Libro*. Si los puntos de vista anarquistas de un John Cage o de un Jean Dubuffet prolongan -y actualizan- los escritos de Godwin y de Proudhon sobre arte, el punto de partida de su reflexión debe buscarse en la ideología anarquista y no en la estética anarquista del siglo XIX, de carácter utópico. Esta estética se apoya en la experiencia viva de un arte que guarda en su interior el espíritu de rebeldía y ha desembocado, al menos provisionalmente, en la fase afirmativa, *olímpica*, del arte anarquista. A diferencia del criterio de Proudhon, de Kropotkin, no precede a la creación, sino que trata, simplemente, de fijar las etapas de una evolución, y de conservar las vías de la creación libres de toda construcción teórica efímera.

“¿Es usted marxista? Respuesta: Soy anarquista”, escribe John Cage en un texto que sirve de programa, de profesión de fe anarquista, de diario (de 1965 a 1967), que reconstruye bajo la forma de “mosaico de Ideas, tesis, frases, relatos” su derrotero de artista anarquista (“Diary: how to improve the world -you will make only matters worse”).

Su programa evoca sus lecturas de Stirner, de Benjamín Tucker, y se resume en algunos puntos muy simples: “Estoy por la multiplicidad, la atención dispersa y la descentralización, y por lo tanto me sitúo del lado del anarquismo individualista”. La ANARQUÍA es “la sociedad individualizada”, la sustitución de la propiedad por la posesión, la ausencia de leyes, de

convenciones, la vida en pequeñas comunidades. Pero si bien es individualista, considera la liberación del individuo en un contexto social global: la realización de sí mismo no es suficiente; en cada uno de sus actos el hombre debe tener la preocupación de lo *sociál* en mente.

Cuando habla de arte, se refiere indirectamente a la vida del hombre en la sociedad de mañana. Así es que su visión del arte tiene tanto del radicalismo estetizante de Oscar Wilde como del *ethos estético* de Herbert Marcuse (cf. cap. VIII). “El arte ha difuminado la diferencia entre el arte y la vida. Dejemos ahora que la vida difumine la diferencia entre la vida y el arte”. Cage toma nota del despertar de una nueva sensibilidad, y mide sus consecuencias: “El arte está a punto de incorporarse a su verdadero destino: la vida”.

Los nuevos fenómenos estéticos tienen validez de aplicación universal. Cage exhorta al lector a actuar impregnándose de su espíritu: “Considérenlos seriamente, traspónganlos a los dominios de la economía, de la política, renunciando... a conceptos de equilibrio (poderes, dinero), tanto en las cosas importantes como en las pequeñas”. En materia musical, en materia social, Cage preconiza un nuevo comienzo, batiendo las creaciones de dos milenios con toda la tenacidad del ideal iconoclasta. (“Decreto imperial de la antigua China: ¡Quemen los libros! Para lograr los libros que aún no están escritos, prohíbe la lectura de los que están en los anaqueles”). “En música, pensar en función de estructuras antiguas (tonalidad), componer según métodos antiguos (contrapunto, armonía), utilizar materiales antiguos (instrumentos de la orquesta), no tenía perspectivas. Hemos vuelto a partir de cero: sonido, silencio, tiempos de acción. En materia social, remendar las estructuras económico-políticas no serviría de nada. Recomienza, partiendo de la abundancia, ociosidad, una situación real, multiplicidad, imprevisibilidad, instantaneidad, posibilidad de participar” (¡*sic!*).

A pesar del esteticismo de su punto de vista, Cage no disimula la influencia del Tolstoi de *¿Qué es el arte?* Hay, en el principio de su “Diario”, una breve evocación de sus tesis: “El arte tiene como tarea transmitir sentimientos religiosos (conducir a la fraternidad, toda la humanidad, ausencia de fronteras)”. Pero hay también el empleo consciente, en materia artística, de criterios sociales: “Para saber si el arte es realmente de nuestro tiempo (es decir, si es «verdadero», por oposición al «falso» arte), no utilizamos ya criterios estéticos, sino criterios sociales: ¿tiene el poder de englobar la acción de los demás?”

El rechazo que opone a la tradición de la música europea lleva a Cage a revisar la función misma del compositor. No teniendo ya la posibilidad de “arreglar sonidos en una pieza musical”, será el iniciador que ponga en marcha una empresa común.

Es al organizar esta empresa cuando el arte asume una función “religiosa” propiamente tolstoiana. Pues ¿cuál es la primera tarea del arte? Re-integrar al individuo a la sociedad. Crear una verdadera fraternidad en torno del acto creador. Transformar la obra misma -efímera, en constante recreación- en un lugar de reunión, de participación, de experiencia creadora, respetando al mismo tiempo en cada participante los rasgos de su unidad propia.

La obra musical (la empresa común) se organiza en torno de un nuevo sistema de notación. El compositor, cansado de imponer sus anticuadas convenciones, invita al músico (el hombre del pueblo) a hacer uso de su libertad. La partitura no está terminada. No es más que un esbozo, y una vez que ha permitido al artista, al ejecutante, iniciar un diálogo, cesa de existir como tal. Es el intérprete quien determina su estructura, los detalles de su ejecución. Se libera de su condición de explotado y, mediante el ejercicio de su libertad, libera al antiguo maestro del peso de una dominación desprovista de interés.

La definición de la obra de arte merece ser citada: “El arte no es ya un objeto creado por una persona, sino un acto puesto en camino por un grupo de hombres. El arte está socializado. Ya no es alguien a punto de decir algo (¡*sic!*), sino un grupo de hombres que hacen algo para dar a

cada quien (incluso a los implicados en el acto) la posibilidad de realizar una experiencia que de otro modo no podría realizarse”.

La obra se presta a un número infinito de ejecuciones. Es, en cierto modo, el punto de partida de una aventura cuyo desenlace es incierto, desconocido, y que desplaza el centro de gravedad de la actividad artística, de la obra al acto creador; este último, “abierto” por definición, debe recomenzarse constantemente. La música de Cage y la de la generación de compositores que han renunciado con él al papel de “artistas geniales”, se convierte en el agente de la infusión del espíritu anarquista en el universo de la creación. Según términos del musicólogo norteamericano Eriz Salzmann, “la ejecución musical se transforma en una esfera de actividad existencial, en la cual los conceptos de «composición musical», de «ejecución», de comunicación y de «obra de arte» son destruidos o brutalmente cambiados; en la cual el mundo real y determinado y el mundo ficticio y accidental se fusionan; en la cual el auditor participa directamente en una actividad que priva de su significación a las viejas distinciones”.

En el espíritu de Cage, incluso la eterna dicotomía “artista creador-aficionado pasivo” está desprovista de validez. “No nos servimos del arte para gozarlo. Nos apoderamos de él con el objeto de utilizarlo”. Pero ¿no ha enfocado el arte desde el principio con el fin de “transformar a cada persona en un artista”?

Y según Cage, el *happening* es el crisol de esta metamorfosis, la única forma de arte teatral que habla aún a los sentidos del hombre de nuestro tiempo.

“El arte debe ser vivido por todos, y no por uno, es decir, no como un espectáculo experimentado pasivamente, sino como un juego en el que se arriesga la vida”, escribe Jean-Jacques Lebel en su interpretación anarquista del *happening* (*El happening*). “Esfuerzo colectivo de sacralización”, “concretización del sueño colectivo”, el *happening* exige del participante una “apertura libertaria del espíritu”; en contrapartida (el término es de Alexander Trocchi) le ofrece el “control de (sus) propios medios de expresión”.

El *happening* ¿es una forma libertaria de arte? Si bien es molesto emplear esta etiqueta para explicar el éxito internacional de una experiencia colectiva basada en una verdadera mística de la participación, es indudable que sus formas más violentas se prestan fácilmente a la interpretación de Lebel. (Es de señalar el papel que John Cage ha jugado en la formación del pintor Rauschenberg -“maestro” a su vez de Alan Kaprow, célebre oficiante de numerosos *happenings* del otro lado del Atlántico- y en la evolución de los ballets de Merce Cunningham, de los cuales es director musical).

Mircea Eliade considera a los participantes en los *happenings* como miembros de una “minoría secreta”, de una *gnosis* a la vez espiritual y secular que se aparta de los valores de la civilización contemporánea; son los heréticos, los primeros anabaptistas del siglo, que descubren en la celebración del rito las fuentes del Gran Rechazo.

¿Cuál es el objeto declarado de los *happenings*? Sacar al hombre de la “condición de espectador, a la cual la cultura y la política” lo han habituado, responde Lebel. Allí donde la pintura le ofrecía un “eterno monólogo” y el teatro una “serie de discursos”, el *happening* ofrece un “intercambio y una colaboración efectiva”. El “sentido único” queda abolido. “No se es ya (exclusivamente) observador, sino observado, considerado, escrutado. Ya no hay monólogo, sino diálogo, intercambio y circulación de imágenes”.

Un observador europeo de la escena americana contemporánea, Franck Jotterand, hace notar: “El papel del artista, músico u hombre de teatro, no es ya el de enseñarnos o mostrarnos algo, sino el de permitirnos abolir las diferencias entre el arte y la vida, dándonos los medios de experimentar sus maravillas sin cesar cambiantes, aquí y ahora”. Así pues, el *happening* no es

en su estado inicial más que un plan de acción, un boceto semejante a la “partitura” voluntariamente inacabada de una composición aleatoria, que se metamorfosea de una “representación” a otra.

Pero quien dice *happening* dice síntesis, dice obra del arte, espectáculo total. En otros términos, arte *del* pueblo, *para* el pueblo, *por* el pueblo. Mediante la sustitución del pueblo -término siempre mal definido por un grupo de iniciados, una “secta mística”. Y también por la fusión de las diferentes fases del arte -la pintura, la escultura, la arquitectura así como la danza, la música, el cine-, no con miras a su salvación sino a su sacrificio provisional. (Así, Theodor Adorno habla, refiriéndose a los *happenings*, de una “antiobra de arte total”).

Hoy día, el *happening* se nos presenta como un mito moderno -el mito del silencio-, aunque su espíritu se halle presente en el teatro total, en las coreografías de la *modern dance* y, hasta hace pocos años, en el “vandalismo creador” que los redactores de la revista británica *Anarchy* han calificado como una “forma imperfecta de la creatividad”.

El “teatro aleatorio” de Julian Beck y de Judith Malina, animadores del Living Theatre, incluye en las vías de la creación la de la creación social. El teatro conserva un aspecto de fiesta, pero ésta se convierte pronto en la fiesta de la Revolución, tal como Bakunin la describió en su *Confesión*. En la experiencia que intentan -y que, a pesar de la ruptura espectacular del grupo en 1970, se continúa todavía hoy en los Estados Unidos-, actores y espectadores son los coautores del drama (del drama que es al mismo tiempo el *espectáculo* del anarquismo contemporáneo).

Desde 1952, año que marca el principio de una carrera que los conducirá a Francia en 1968, Julian Beck y Judith Malina toman conciencia de su “afiliación natural” con la “revolución por la base”, es decir, con el socialismo libertario.

El anarquismo pastoral, idílico, que descubren en su temperamento, se une al movimiento naciente de la “desobediencia civil”; algunos años después, se radicaliza el contacto con el descubrimiento de los escritos revolucionarios de Bakunin y, sobre todo, con la realidad violenta de la América contestataria.

Su actividad teatral y su modo de vida sufren la evolución de su fe política. Por una parte, se comprometen cada vez más con los actos políticos de la “nueva izquierda” americana (y, desde 1964, con la europea); por otra, forman con los miembros de su compañía una comunidad de tipo anarquista. El Living Theatre multiplica entonces sus actividades políticas, transformándose al mismo tiempo en secta mística, en *gnosis* secular. Siguiendo sus impulsos, se recoge en torno de su verdad, sus presentimientos de Apocalipsis -y no busca sino su propia salvación- o bien se abre al mundo exterior y se presenta bajo la forma de una “sociedad experimental” que podría servir de modelo para la reconstrucción anarquista de la sociedad.

Es precisamente la persecución de tres intentos paralelos -la revolución por medio del arte, por la acción política directa y el anarquismo como experiencia vivida- lo que da a la acción del Living Theatre sus tensiones vitales y su valor ejemplar.

“El mundo está comprometido en un proceso creador en el cual debemos participar, del cual no podemos permitirnos el desprendimiento. El teatro debe conducirnos más allá de nuestras percepciones individuales, a una acción directa por la sociedad universal, desembarazada de todo mercantilismo”, dice Julian Beck para definir el programa del Living Theatre.

Destruir el “principio de autoridad”, ya se trate del Estado o del sistema familiar erigido sobre sus fundamentos, tal es el fin perseguido. “No queremos abandonar la ciudad (no importa qué ciudad donde el Living Theatre haya dado sus representaciones) sin haber contribuido, aunque

sea modestamente, a dar un golpe a la armazón social y hecho crujir algo”. Destruir o destruirse, tales son los términos de la apuesta: “El objeto del teatro revolucionario es intensificar la violencia hasta que él mismo se quiebre, o que el «sistema» contra el cual se rebela sea quebrado”. (Estos postulados se extrajeron de una serie de entrevistas de los Beck con Jean-Jacques Lebel).

Al principio, el Living Theatre era un “teatro de ideas, de protesta crítica”, naturalista, ibseniano. El teatro político, anarquista y aleatorio que elaboran en los años 60 responde esencialmente a la preocupación de acrecentar la eficacia de su compromiso político por la remodelación del espectáculo. (Un teatro de autor no podría ser, en el sentido más amplio de los términos, “una agresión cultural y una agresión política simultáneas”. Pues “la una sin la otra no sería suficiente”).

Igualmente refleja la creación de la “comuna” y el reconocimiento del hecho de que existe un artista creador en cada individuo. (“Cedemos la escena al público porque creemos que cada espectador individual es capaz de convertirse en un artista creador sublime”, declara Judith Malina).

Mediante sus creaciones colectivas, los animadores del Living Theatre tratan de recrear la unidad orgánica del cuerpo social, romper la armazón del individualismo burgués, despertando en el hombre sentimientos de amor y fraternidad: “La experiencia individual de la «armonía de las cosas», la meditación trascendental, eso no basta. Es preciso que todo eso estalle en acción colectiva; la experiencia individual, limitada a sí y desligada del resto del mundo, es un engaño. Nadie existe solo, nuestra dependencia de unos hacia los otros debe ser comprendida y sentida por todos, para que podamos actuar”.

El teatro no es más que un evento; pero un evento que obliga al espectador a renunciar a su pasividad. El teatro no conduce a unos y otros a la acción; realiza la acción por la síntesis que opera, por la eliminación de fronteras. El arte es vida. El juego, política. Por un breve instante, el arte, la vida, la política, forman una unidad. Según Julian Beck, el milagro se realiza: “El teatro está siempre en presente, siempre haciéndose; cuando pasamos de un momento al otro, cada momento es teatro. Cada experiencia nos transforma, y cada uno de esos momentos se integra en un todo teatral. Conforme nuestra observación se va haciendo más aguda, cada acontecimiento de la vida cotidiana se transforma en acontecimiento artístico y la colaboración entre «oficiantes» o actores y participantes, es constante”.

Paradise Now es el título del último espectáculo montado en Europa. El porvenir se ha realizado; lo desconocido se ha arrancado a la historia. Los símbolos de la autoridad han sido rotos y el arte florece por donde quiera que sopla el viento de la libertad. El teatro se libera de sus trabas; está “en situación”, brotando espontáneamente de una vida beatificada.

“Soy individualista... considero que mi papel como individuo es oponerme a toda limitación ocasionada en interés del bien social. Los intereses del individuo son opuestos al bien social”, afirma Jean Dubuffet en un panfleto que recuerda algo el radicalismo individualista de Oscar Wilde (*Cultura asfixiante*, 1968).

El maestro del *arte bruto* niega al arte toda función social. “La producción de arte es una función propiamente y fuertemente individualista, y en consecuencia por completo antagónica a toda función social!”. Si no está impregnado de un carácter fuertemente personal -subversivo y antisocial- “no aporta nada”. (El artista se siente solicitado por igual por dos aspiraciones contradictorias: “Volver la espalda al público y hacerle frente”. Un arte que no se dirija al “gran número” no podría ser realmente subversivo. Por lo tanto, Dubuffet tiene en cuenta la existencia del prójimo y los intereses de la comunidad).

Estado y cultura no tienen para Dubuffet sino un solo rostro: el de la policía. Por ello, opone el arte subversivo, libremente creador, al “arte cultural” cuya “propiedad y característica constante” es “tener la obra como cosa para ser mirada -en vez de cosa para ser vivida y hecha-”.

En la ciudad de Dubuffet, curiosamente reminiscente de la Ciudad estética de Sorel, no habrá “espectadores”: “No más que actores. No más cultura, por lo tanto, nada que mirar. No más teatro -teatro que comienza en la separación entre escenario y sala-. Todo el mundo sobre el escenario, en mi ciudad. No más público”. Con la mira puesta en lo excepcional, en lo único, la creación artística ya no se delegará en manos de “apoderados” (Sorel diría: “mercenarios”), sino que será “individual, personal y obra de todos”.

Ligado a “todo un aparato de intimidación y de presión”, de “militancia” y de “adoctrinamiento”, el arte cultural nace de una mística que despoja a las masas de su responsabilidad y de su iniciativa. El Estado centralizado confisca todas las actividades humanas en beneficio de un cuerpo de especialistas. Pero si bien la cultura es jerárquica, selectiva y *vertical*, toda creación verdadera toma la forma de “proliferación horizontal”, de “desarrollo infinitamente diversificado”.

Para debilitar la cultura y su dominio sobre los espíritus, Dubuffet propone la creación de lo que llama “institutos de desculturización”, especie de “gimnasios nihilistas” donde se daría por “monitores especialmente lúcidos, un curso de des-condicionamiento y desmitificación de varios años de duración, con el fin de dotar a la nación con un cuerpo de negadores sólidamente entrenados que mantengan viva... la protesta”.

Librarse del peso de la enseñanza, limpiar la memoria de las ideas que le habían sido impuestas, tal era la trayectoria de Sorel. Librarse de la cultura, de la tradición, tal es el enfoque de Dubuffet. Reanuda además, consciente o inconscientemente, numerosos temas de la reflexión soreliana: el culto del movimiento (“lo eficaz es el sentido en el cual marchamos, la tendencia, la postura. No hay que preocuparse por lo que haya al fin del camino. Los caminos no tienen fin alcanzable”); de la marcha hacia lo desconocido; el antiintelectualismo; el elogio de la pequeña comunidad, etcétera.

Siguiendo la distinción de Max Loreau, Dubuffet opone Subversión y Revolución: “Revolución es dar la vuelta al reloj de arena. Subversión es cosa muy distinta: es quebrarlo, eliminarlo”. Sin embargo, se tiene el derecho de preguntar si el autor de *Cultura asfixiante* desea realmente la muerte del Estado y de la cultura. Más bien parece querer, a la manera de Proudhon, de Sorel, limitar su poder mediante la creación de fuerzas que constituyan el polo opuesto del fenómeno centralizador. En efecto, se hace portaestandarte de un pluralismo que no puede confundirse con el verdadero nihilismo: “La mejor solución para las relaciones del individuo con el cuerpo social (y las de la creación con la cultura) es... mantener los antagonismos y tratar de acentuarlos. El unísono es una música miserable; más vivificante será fortificar la especialidad de las voces del concierto y su independencia”. Y Dubuffet invita a sus lectores a “cambiar (su) modo tradicional de pensar (unitarista) y poner (se) a bailar al son de la *pluralidad*”.

Los escritos teóricos de John Cage, de Jean Dubuffet, las entrevistas de Julian Beck y Judith Malina, sacan a la luz los fundamentos ideológicos del arte subversivo de nuestro tiempo. Sin embargo, nos informan poco sobre las relaciones entre el arte anarquista y la noción de *modernidad*.

En *La música, el arte y las ideas* (*Music, the Arts and Ideas*, 1967), Leonard B. Meyer reúne los elementos de una teoría que engloba las manifestaciones más diversas del arte contemporáneo, mediante el empleo del concepto de *teleología*. En efecto, Meyer va a la búsqueda de una clave que le permita captar la interacción del fenómeno moderno y la nueva visión del mundo propia del hombre occidental.

Para establecer la noción de teleología en arte, el musicólogo estadounidense parte de un análisis de la obra de compositores tan diversos como Bach, Haydn, Wagner, Bartok: las composiciones de estos últimos difieren en muchos aspectos importantes, en su estilo melódico, la organización rítmica, el lenguaje armónico, la textura y el timbre instrumental. “Se parecen, sin embargo, en un ángulo fundamental. En esta música, las tonalidades son puestas constantemente en relación, y se refieren las unas a las otras”.

Al proponerse fines precisos, la música llamada *teleológica* se inscribe en una perspectiva dada. Nuestra experiencia anterior con su “gramática y su sintaxis” nos permite prever la evolución, apreciar la estructura, la finalidad.

A diferencia de la música de la época clásica o romántica, la música de la vanguardia contemporánea no sigue un itinerario preestablecido. No suscita ninguna espera, no nos reserva ninguna sorpresa. Inorgánica, estática, “simplemente está ahí”. Según términos del compositor Christian Wolff, la música *antiteleológica* “no se dirige en ninguna dirección particular. No se encuentra en ella la expresión de ningún interés por el tiempo, como medida de la distancia entre un punto dado en el pasado a un punto situado en el futuro... No se trata de llegar a alguna parte, ni de haber llegado de ninguna parte en particular”.

En las obras *antiteleológicas* no se oyen ya las relaciones entre los sonidos, sino los sonidos en sí, los cuales se encuentran reducidos a no ser sino sensaciones individuales, discretas, objetivas. El compositor se guarda bien de elaborar una gramática o una sintaxis nueva que ordene los sonidos o establezca relaciones precisas entre ellos, o que de algún modo cree finalidades, esperas, o nos permita hacer alguna previsión respecto de la sucesión de sonidos. Mediante el uso sistemático de técnicas aleatorias evita que se establezcan relaciones gramaticales de un nuevo tipo: la gramática y la sintaxis del arte tradicional -y sus equivalentes en el universo social- son sospechosas en la medida en que sirven de vehículo de una teleología social. La antinovela en la cual no sucede nada, pues ningún acontecimiento está relacionado con ningún otro por vínculos de causalidad, la pintura estática en la cual líneas y colores no conducen hacia ningún punto culminante, representan “al menos parcialmente, una reacción a la crisis en la cual los fines, los objetivos y las ambiciones nos han precipitado”.

Según Meyer, el artista de hoy quiere reencontrar el gozo “ingenuo”, “primitivo”, de los objetos y las sensaciones, redescubrir la realidad y la sensualidad de los sonidos como tales sonidos, de los colores como tales colores, de la existencia como tal existencia. Y esta aspiración antiteleológica -con el énfasis que pone sobre la bondad innata del hombre- no es el simple reflejo de una sensibilidad propia de la América de la época actual, sino la manifestación de un nuevo rousseaunismo; la profesión de fe de un artista como John Cage no podría comprenderse sin el anarquismo pastoral e ingenuo de Thoreau.

Habríamos pues llegado a lo que, al principio de este capítulo, llamamos la fase *olímpica*, tranquilamente afirmativa del arte anarquista. El tiempo, la historia -la arqueología- han sido abolidos; la vida es contemplación pura y gratuita; el hombre, reconciliado al fin consigo mismo y con la naturaleza, se abandona al momento. Indudablemente, existe una Utopía, un idilio anarquista -cuya expresión más perfecta son las *Noticias de ninguna parte* (*News from nowhere*) de William Morris-, inseparables de la violencia revolucionaria, del radicalismo apocalíptico. La rebelión y la armonía estarían enlazadas como la sombra y la luz que se alternan en la superficie de una misma tierra a la vez atormentada y apacible.

CAPÍTULO VIII

LA CONVERGENCIA DE LAS ESTÉTICAS POLÍTICAS Y LAS POLÍTICAS ESTÉTICAS (EL EJEMPLO ESTADOUNIDENSE)

La estetización progresiva del fenómeno contestatario abre, desde 1967, una nueva fase en la historia del movimiento estudiantil estadounidense. La acción, la manifestación, se convierten en espectáculo, la poesía en acción. Asistimos a la convergencia de las estéticas políticas y las *políticas estéticas*.

El estudiante rebelde toma del artista del siglo romántico el *estilo* de la protesta. Los disfraces barrocos de los hippies, los antiuniformes degradados de los militantes, son la reencarnación del chaleco rojo de Théophile Gautier. Sin siquiera saberlo, la *flower people*, los *flower children*, enarbolan el clavel de Oscar Wilde.

Las pandillas y cofradías estudiantiles, como las células de la bohemia, nacen bajo el signo de la oposición al filisteo. La vasta población de los suburbios adinerados, la *American middle class*, con su fealdad digna de los modelos de Daumier, usurpa el lugar del beocio. Se describe su alma de abarrotero o de boticario, su culto a la prosperidad, su moral hipócrita, su desprecio por la cultura, en términos semejantes a los del artista contestatario del siglo pasado.

Al apropiarse las técnicas subversivas de la vanguardia artística, el estudiante militante se emancipa de las formas más estériles del “Gran Rechazo” pero, al mismo tiempo, se aparta definitivamente del terreno de la acción política. En adelante, su rebelión es global. En efecto, no se contenta ya con sublevarse contra el fenómeno autoritario tal como se manifiesta en la vida política estadounidense, sino también contra la cultura, en la cual ve la forma más solapada -por lo tanto, más peligrosa- de la opresión. Asumiendo una cultura revolucionaria, cree atacar la esencia misma de la política. En resumen, recorre el mismo itinerario del místico *beat*, ese primer hereje de la América posindustrial que, por los años 1950, elaboró en las bohemias de Nueva York y San Francisco el estilo de protesta de los siguientes quince años.

Ese retorno a los orígenes del movimiento se facilitó por el acercamiento gradual de los diversos sectores de la oposición. El ala radical del movimiento se apodera del mito de la creatividad, en tanto que los medios intelectuales y artísticos se politizan. La nueva izquierda acoge en su seno todas las tendencias de la “herejía” estadounidense. Las filas de la “contracultura” o de la “subcultura” engrosan tanto con los “trovadores” de la música “rock” o con los apóstoles de la *drug culture*, como con los miembros de las organizaciones militantes. (Hippies y estudiantes militantes corresponden a los grupos paralelos que se observaron en los movimientos heréticos de la Edad Media y entre las filas de los anabaptistas, unidas por la misma condena contra los valores espirituales y sociales. Ya en aquella época, había una forma pacífica de la subversión -el retiro de la sociedad- y una forma “guerrera” que predicaba la destrucción del orden social por la acción violenta).

La convergencia de los movimientos políticos y culturales no explica por sí sola la estetización del movimiento estudiantil. Este fenómeno debe sus orígenes -mucho más que al despertar del medio estudiantil- a la sensibilidad antiautoritaria que, del simbolismo a las tendencias más recientes de la vanguardia, jalonan la evolución del arte de nuestro tiempo. En la *estética de la violencia* volvemos a encontrar los acentos familiares de “la obra abierta” o de “la obra en movimiento”. Las profecías de la estética anarquista del siglo pasado reencarnan tanto en el arte-espectáculo total como en los *eventos* o *happenings*. El artista y el activista de los campus hablan el mismo lenguaje.

El observador que asiste a las marchas o los mítines Políticos, a los *sit-in* o a los *teach-in* repletos de ritos y de ceremonias (que recuerdan extraordinariamente el teatro de Jean Genet, bien conocido por los contestatarios), no puede escapar a la sensación de que cada gesto está regulado por las leyes de una estética rigurosa. Y si quiere descifrar la significación de los temas ideológicos que le son presentados, debe apoyarse en su conocimiento del arte contemporáneo.

En efecto, concebida como un escenario -el plan de un *happening* o la partitura de una composición aleatoria-, la acción política se presta a una gran variedad de interpretaciones. Del plan de acción apenas esbozado que se le presenta al partir, la asistencia da forma -a semejanza del pianista que ejecuta *Scambi (Mudanzas)* del compositor Henri Pousseur-, aportándole sus ideas propias a un acontecimiento único, incluso si el escenario, utilizado en otras ocasiones por otros grupos de ejecutantes, pueda ser recreado de modo diferente. (La obra de Pousseur constituye menos una pieza musical en el sentido habitual del término que un campo de posibilidades o una invitación a elegir. Según el compositor, la poética de la obra “abierta” tiende a favorecer en el intérprete “actos de libertad consciente”; a hacer de él el centro de una red inagotable de relaciones entre las cuales elabora su propia forma, sin estar “forzosamente determinado por la organización de la obra. En los *happenings contestatarios* son los valores de la espontaneidad, de la imaginación creadora, los que privan). La acción, destinada a liberar un contenido psíquico latente, debe sin embargo irradiar suficiente energía para que entre actores y espectadores -entre estudiantes militantes y estudiantes testigos de su acción- caigan las barreras y todo el mundo participe en la perfección del drama.

Volvemos a encontrar, pues, en el estudiante, la sensibilidad igualitaria del artista, su anarquismo latente, su deseo de abolir entre el arte y la vida -entre la política y la vida- toda frontera. Se comprende entonces por qué los dos objetivos de la rebelión juvenil, el deseo de cambiar la vida y el de transformar la sociedad (enlazar el sueño de Rimbaud a la lógica abstracta de Marx, según el conocido precepto de Breton) escapan al contexto del dominio político, juzgado estrecho y caduco. La “revolución-como-teatro-en-las-calles”, la revolución como *guerrilla-teatro*, escapa a toda teleología política. No sigue un programa definido. Por el contrario, traduce en imágenes, en actos simbólicos puros, la voluntad de actuar, aquí y ahora. La protesta está concebida como una sucesión de cuadros sin principio ni fin. La invención del porvenir (la invención social) está subordinada al momento, al principio de cambio, sin leyes, por tanto sin límites, rehusando distinguir entre el fin y los medios de acción.

La aventura del movimiento estudiantil en lo que tiene de aventura estética recuerda notablemente la evolución del Living Theatre. Es simultáneamente una “agresión cultural y una agresión política”. Pero, al revés que el actor transformado en activista, aquí es el activista quien se transforma en actor.

En el teatro, la actividad creadora no se separa del porvenir en vías de creación. Para el estudiante, la acción teatral *vivida* es una parte integrante de su vida. La declaración de Julian Beck ya citada refleja la ilusión del estudiante-actor: “El teatro está siempre en presente, siempre haciéndose; cuando pasamos de un momento al otro, cada momento es teatro. Cada experiencia nos transforma, y cada uno de esos momentos se integra en un todo teatral”.

En *Hacia la liberación*, el filósofo americano Herbert Marcuse observa que “toda práctica radical incluye una subversión cultural” y que la “nueva sensibilidad” está a punto de convertirse en una fuerza política en Francia y los Estados Unidos. (El ensayo data de 1969.) El “*ethos* estético” que liga esta sensibilidad a una “inteligencia científica desublimizada” transforma la esfera de la estética en una “posible forma de sociedad libre”; ese “*ethos* estético” es el común denominador de la estética y de la política, como dominios evolutivos. Al apropiarse la dimensión estética, hasta aquí apolítica, la lucha política adquiere un carácter total. En la revolución cuya venida entrevé Marcuse, la revolución de la percepción acompañará a la reconstrucción material e

intelectual de la sociedad, creando así un “ambiente estético nuevo”. Las “aspiraciones libertarias” de los rebeldes de hoy que niegan la cultura tradicional mediante una “desublimización metódica”, son corolario de la rebelión antiautoritaria. Existe en materia de arte y en materia social una nueva sensibilidad “antirrepresiva, alérgica a toda dominación”. La acción política se reúne pues con la lucha “estética”. Esta última revela al militante el mundo de lo maravilloso, aun cuando no acepte la revolución del ideal sino desacralizándola.

La droga, al revolucionar la percepción, contribuye poderosamente, según Marcuse, a la creación de un nuevo medio ambiente artístico. Disuelve el yo que la sociedad ha labrado a su imagen. Y en la música rock y pop, la música de los negros del Sur y sus “osadas variantes blancas” percibe la “desublimización creciente de la cultura” autoritaria.

La idea del arte como experiencia -la experiencia de situaciones límite propiamente existenciales- toma en los medios estudiantiles la forma de *democracia participativa*, contribución que es casi la única de la nueva izquierda estadounidense a las teorías políticas contemporáneas. La política estudiantil es una verdadera *política de la persona*. “En una democracia participativa”, declara el *Port Huron Statement*, documento de base jamás revocado por la S. D. S. (*Students for a Democracy Society*) y muy ampliamente admitido fuera de ese grupo, “las decisiones serán tomadas y puestas en práctica por agrupaciones políticas”. Se barre con el principio de la representación. En adelante, solamente la asamblea de las personas presentes, y por lo tanto interesadas y responsables, puede actuar. Pero si bien la persona es el punto de partida de toda acción social, no actúa jamás por sí sola. Para expresarse se apoya en la comunidad, en el sentido restringido del término; el grupo o el capítulo local de una organización estudiantil más amplia. El estudiante que quiere hacer su “música propia” o participar en creaciones colectivas expresa artísticamente el principio de la democracia participativa, como principio que compromete a la persona entera.

Es el *beat*, el discípulo místico de Henry David Thoreau, negándose a actuar sobre el mundo pero sin descartar la idea de la revolución, el que primero sugiere a la juventud opositora la forma estética del rechazo. Como ha observado Jack Newfield, su misticismo oriental, su anarquismo, su antiintelectualismo, su hostilidad sistemática a los valores burgueses, sus experiencias con la droga, el sexo y las nuevas formas de vida comunitaria, su idealización del negro y de la pobreza, han sido asumidos por los más amplios sectores de la nueva izquierda. No es sorprendente pues que un Allen Ginsberg, papa de los poetas *beat*, defina desde 1966 el estilo de las manifestaciones estudiantiles.

Su poema *Cómo organizar un desfile-espectáculo (How to make a Marc-Spectacle)* define el mensaje político en su aspecto de acción pura (tema que recogerán Abbie Hoffmann y Jerry Rubin a su turno). Las flores, las cruces que se llevan a guisa de signo para exorcizar al demonio, la música de flautas, de armónicas, de guitarras, que alternan con el escandido de los eslóganes, los grupos de actores disfrazados, transforman la manifestación política en fiesta, en kermesse. No es la idea la que triunfa allí, sino el poder de la imaginación. No es el porvenir lo que se dibuja, sino la omnipotencia del presente.

Los mediadores entre la vanguardia y el mundo de la disidencia llevan los nombres de Abbie Hoffmann y Jerry Rubin. A su sombra, algunos comparsas yippies.

¿Qué son los yippies? Formalmente, una organización militante formada en 1968 con objeto de acercar la “rama psicodélica” de la “contracultura” al ala militante del radicalismo (Youth International Party). En realidad, algunos individuos pertenecientes a dos mundos que quieren unir («en una mano llevamos las flores y en la otra las bombas», dice Hoffmann) y para quienes la revolución es “teatro-en-las-calles”. (El término se ha hecho tan corriente que no necesita referencia bibliográfica. El título del capítulo 24 de *Do it* de Jerry Rubin es “La revolución es el teatro en las calles”).

Gracias a Hoffmann, a Rubin, la protesta estadounidense adquiere su estilo indeleble, único. La manifestación se vuelve espectáculo. Pero los recuerdos de “dramaturgia radical” no quedan por mucho tiempo en la exclusividad de los *clowns* yippies. Inspirándose en su escenografía, pronto toda la nueva izquierda descubre “el elemento teatral” de la acción, y lo adapta a las necesidades de su propia causa. Según Lee Baxendall, esta dramaturgia “toma la forma de escenarios que en parte son esbozados y aceptados con anticipación, y en parte se crean en función de las ocasiones y azares que surgen en el momento de la representación”.

Actor, director de escena, revolucionario profesional o simplemente *magister vitae* de la cruzada cultural estadounidense, Abbie Hoffmann concibe su Teatro del Apocalipsis como una forma de actuación situada entre el teatro de vanguardia y el cine mudo. Se refiere a temas favoritos de Antonin Artaud (considera el Festival de la Vida organizado en Chicago al margen de la convención del Partido Demócrata en 1968 como el “teatro de la crueldad adaptado a la villa de Chicago”) y al retozo de los Hermanos Marx.

Han bastado a Hoffmann cinco dramas-*happenings* para perfeccionar su dramaturgia (y crear una mitología de la protesta): *La inmolación de billetes de banco en la Bolsa de Nueva York*, *La levitación del Pentágono* (con varios cientos de milites de manifestantes), *La masacre de la estación central de Nueva York*, *La confrontación de Chicago* y, finalmente, *El proceso de Chicago*, su propio proceso en unión de Rubin y de otras cinco figuras de la oposición estética. El arte de Hoffmann consiste en la elección del marco, de preferencia *lugares míticos* de la sociedad americana (no se está tan lejos de los *actos de propaganda por la acción* de la *belle époque* anarquista), del momento y del tema del *happening*. Pero, para que el *happening* sea *real*, es preciso que amigos y adversarios de la revolución acepten asumir sus papeles y consientan en hacerse actores. (Después del “escándalo” de Chicago. Hoffmann anota en *Revolution for the Hell of It*: “He dado las gracias a los policías de Chicago y al alcalde Daley, sin cuya ayuda nada hubiera podido ser realizado”). Y es preciso que, tomando conciencia de los dos bandos presentes, la audiencia tome partido del lado de los villanos o del de los héroes. “Transformamos la vida de la gente. La clave del problema está en el teatro. Somos el teatro en las calles, total y comprometido. Nuestro fin es hacer participar a las gentes y utilizar... todas las armas... de las que podemos echar mano. El fin es llevar a las gentes a actuar, a participar, positiva o negativamente”.

En un librito de acentos anarquistas (también en Rubin encontramos el mismo anarquismo instintivo, primitivo), Hoffmann se explica ampliamente sobre su dramaturgia revolucionaria. Con sus actos, concebidos como una serie de *happenings*, quiere trasladar la revolución a las calles. “Nosotros somos el teatro en las calles”. Su consejo de revolucionario: “Ya es hora de que te conviertas en verdadero actor. Los días del espectador se acabaron con la Vieja América”. (¿Es Hoffmann el que habla, o Dubuffet? Podría uno preguntárselo). (El Festival de la Vida es un “desorden-teatral-que-haces-tú-mismo”). La política, tal como él la concibe, no tiene reglas. Sus límites residen en los límites del actor-revolucionario mismo. La política constituye un desahogo nuevo para la creatividad que explota dejando hablar a su inconsciente. (Los Beatles son su ideal. Los admira por su “creatividad ilimitada” y por la invención de un nuevo tipo de vida comunitaria, la “familia horizontal”). “Enrólate en la práctica. El ensayo viene después de la actuación”. No hay programa; entre los fines y los medios no hay posible divorcio. “*The media is the message*”. El arte sustituye a la política. Y el hombre mismo se convierte en obra de arte.

El libro de Jerry Rubin sobre la revolución como teatro en las calles (*Do it*) se presenta bajo la forma de escenarios. (El subtítulo es *Escenarios de la revolución*). La vida es teatro. Pero el yippie, al entrar en escena, con cada gesto destruye algo de la vieja sociedad y crea algo de la sociedad del porvenir.

Representa la acción política como una forma de representación teatral, desprovista de reglas, de formas, estructuras, normas, tradiciones. Sin obedecer más que a su propia inspiración, el

director de escena yippie vive sus visiones, sus fantasías, alzándolas exactamente al nivel de la realidad, aboliendo del mismo golpe las fronteras entre el teatro y la vida. El teatro -y la política- no es sino energía pura, instinto, anarquismo.

La experimentación con las formas se traduce, para el autor de *Do it*, en un nuevo modo de existencia. Sus experiencias vestimentarias tienen así una significación ontológica propia: al cambiar de ropa, se despierta a una existencia nueva. Por el disfraz puro y simple, cree impregnar la vida de la capacidad de metamorfosis del arte.

CONCLUSIÓN

“La cultura debe su grandeza y su significación al hecho de que su irradiación desconoce las fronteras políticas y sociales”, dice Rudolf Rocker en *Nacionalismo y cultura*. Y si es superior al Estado y sus realizaciones, se debe a que es, en el sentido más profundo del término, *anarquista*. Las grandes épocas creadoras coinciden con la autonomía de la *ciudad* y la organización federalista de la sociedad. Por consecuencia, en las épocas dominadas por el pensamiento o la acción política, la cultura periclita.

El arte de la ciudad griega, el arte de la ciudad medieval, nacen del florecimiento de la *persona* en el seno de una comunidad de dimensiones humanas.

“Hijo y padre de la libertad”, el arte es el símbolo de la creatividad ilimitada del hombre y, en épocas de tiranía, el símbolo de la parte inalienable de su personalidad, de los sentimientos de amor y fraternidad.

Al estudiar la naturaleza del arte y su función social, el teórico anarquista rechaza los esquemas estrechos de los determinismos económicos y sociales, aun cuando a veces interprete tal aspecto del arte en sus relaciones con la fortuna de una clase social histórica, y tiende a considerarlo en su autonomía viviente haciendo al artista el único árbitro de su creación.

El respeto al arte no le permite escapar ni a la tentación iconoclasta de los heréticos de toda época ni al odio irracional al “gran arte”, al “artista genial”. ¿No es la obra maestra el símbolo del poder del Príncipe, del Prelado? El creador único, ¿no debe su genio al despojo de las masas de su poder creador en provecho de uno solo? Pero no pretende ni la *tabla rasa* del nihilista, ni la igualdad en la uniformidad. Él sueña con la “expansión horizontal” de la creación popular y diversa.

Entre las dos escuelas vivientes del pensamiento estético socialista, la estética anarquista y la estética marxista, el parentesco se sitúa a nivel de las dos intenciones primordiales: poner al desnudo los fundamentos sociales de la creación literaria y artística; definir el papel social (revolucionario) del arte. Fuera de esos rasgos generales (que comparten con los sostenedores de todas las estéticas de ayer y de hoy), todo las separa.

En primer lugar, los orígenes. A partir de una sensibilidad que por sí sola da coherencia a sus interpretaciones del arte, son Godwin, Proudhon y Bakunin quienes esbozan los rasgos, necesariamente someros, de la visión anarquista de la creación.

La estética marxista no se apoya en una sensibilidad propia. Aplica las leyes del materialismo dialéctico o histórico (o las tesis del joven Marx sobre la alienación del hombre y del artista) al dominio de la estética y se presenta medio siglo después de la muerte de Marx y Engels. No ignora el fracaso de los fundadores del “socialismo científico”, que no han sabido reconciliar su visión determinista de la cultura con su gusto personal (y las “leyes del desarrollo desigual” que de él emanan), pero no puede obtener la coherencia de sus tesis sino gracias a la simplificación de los fundamentos iniciales de la reflexión de Marx y Engels sobre arte y literatura.

La estética anarquista se vuelve resueltamente hacia el porvenir, hacia lo desconocido. Contribuye, así, poderosamente, a la eclosión de la cultura moderna. La estética marxista no dirige su mirada muy lejos. Se contenta con “regentear” o interpretar lo “real”; pone la obra que *existe* en relación con la situación económica, social y política de la sociedad para deducir su significado social.

La estética marxista contribuye a la modificación de la cultura mediante una función esencialmente crítica. Se sitúa como adversaria de la cultura burguesa -de una cultura de clase basada en el monopolio de la cultura-, de la filosofía del individualismo, de la angustia y, sobre todo, de una cultura estética minoritaria desprovista de toda realización social. Recuerda incansablemente al escritor, al artista, su responsabilidad social. Lo invita a tomar parte en los grandes debates sociales, políticos, filosóficos, de la época. Lo conmina a “bajar a la arena”, a comprometerse.

La estética anarquista ve en la creación artística y en la creación social las realizaciones generales del *hombre sublevado*. Animándolo a liberarse del peso de la tradición, desempeña respecto del artista una acción liberadora más acusada, pero también, y sobre todo, una función *creadora*. Lo impulsa a buscar los caminos siempre renovados de la creación.

La estética marxista se presenta como guardián de la tradición realista. La estética anarquista es el guardián del espíritu de ruptura. Y puesto que tiene la mirada fija en el porvenir -la utopía- interpreta tal vez mejor la aspiración del artista de hoy a la libre expresión de su fe de herético.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

A) LOS GRANDES TEXTOS ANARQUISTAS

Respecto de los escritos de Bakunin y de Kropotkin sobre arte y literatura, demasiado fragmentarios, se ruega al lector consultar las referencias indicadas en los capítulos que les son consagrados. Los textos más importantes de los principales anarquistas han sido reunidos por Daniel Guérin en un volumen titulado *Ni Dios ni amo*, en las ediciones del Delphes.

- Proudhon, Pierre-Joseph, *Del principio del arte y su destino social*, París, 1865.
- Wagner, Richard, *El arte y la revolución*, Bruselas, 1895.
- Tolstoi, León, “¿Qué es el arte?”, en *Escritos sobre arte*, París, 1971.
- Wilde, Osear, *The Soul of Man under Socialism*, Londres, 1950.
- Rocker, Rudolf, *Nationalism and Culture*, Los Ángeles, 1937.

B) EL PENSAMIENTO ANARCO-MARXISTA

- Sorel, Georges, "El valor social del arte", *Revista de Metafísica y Moral*, vol. 9 (1901).
- Berth, Edouard, *Las fechorías de los intelectuales*, prefacio de Georges Sorel, París, 1914.
- Pelloutier, Fernand, *El arte y la revolución*, París, 1896.

E) EL PENSAMIENTO ESTÉTICO CONTEMPORÁNEO

- Cage, John, "Diary: how to improve the world (you will only make matters worse)" (1965, 1966, 1967), en *A Year from Monday*, Middletown, 1969.
- Dubuffet, Jean, *Cultura asfixiante*, París, 1968.

D) ESTUDIOS QUE INCLUYEN SECCIONES CONSAGRADAS A LAS TEORÍAS ANARQUISTAS

- Egbert, Donald Drew, *Social Radicalism and the Arts. Western Europe*, Nueva York, 1970.
- Herbert, Eugenia W., *The artista and Social Reform. France and Belgium, 1885-1898*, New Haven, 1961.