

revista de literatura y pensamiento / primavera 2011

12 €



UGR

Universidad
de Granada

afinidades

DOSSIER:

FASCISMO Y VANGUARDIA

Roger Griffin
John London
Mark Antliff
Victoriano Peña
M. Isabel Cabrera García

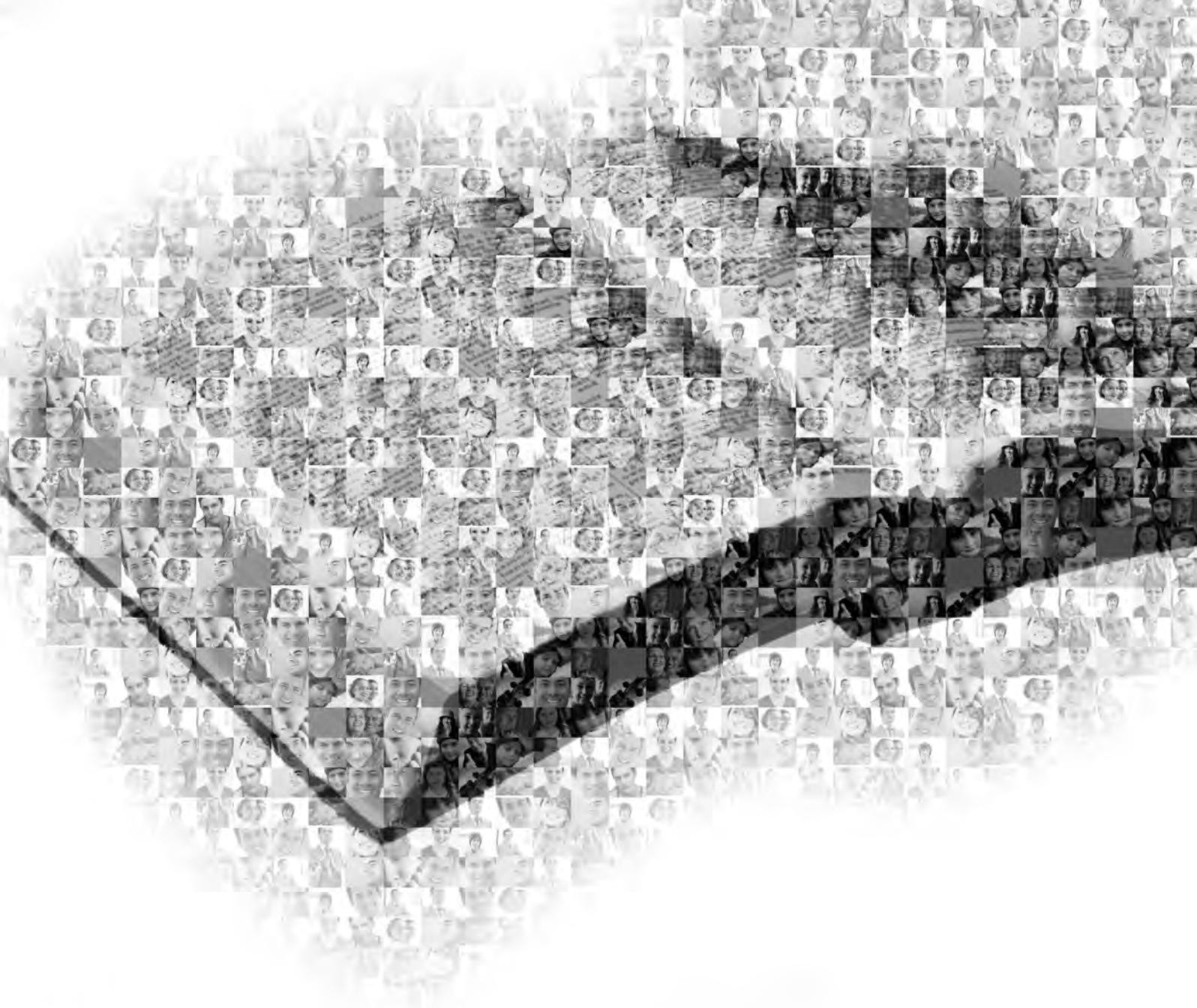
LA ANTORCHA AL OÍDO

Antonio Martín Moreno
Miguel Ángel Martínez-Cabeza
Diliana Ivanova Kovátcheva
Margarita Mauri

LECTURAS

Manuel Barrios Aguilera
Gabriel Cabello Padial
Cristina Álvarez de Morales Mercado
Carlos Garrido Castellano

05



La cara más humana de Caja Rural

Fundación Caja Rural de Granada.

Porque parte de lo que nos das se convierte
en un beneficio para todos.



afinidades

revista de literatura y pensamiento
Número 05 • PRIMAVERA 2011

03 Presentación.
Fascismo
y **vanguardia**

DOSSIER

FASCISMO Y VANGUARDIA

Roger Griffin
06 El **Fascismo**
y las **vanguardias**



Mark Antliff
23 **Mitos** de
revolución:
fascismo
de **vanguardia**
en **Francia**

Victoriano Peña
36 **Fascismo**
italiano
y **vanguardia:**
del **futurismo** al
novecentismo

María Isabel Cabrera García
51 **Vanguardia** y
fascismo en el
arte español
antes y después
de la **Guerra**
Civil: encuentros
y desencuentros



John London
65 El **otro cultural**
en el **fascismo:**
¿cómo huir de un
fenómeno
problemático?

LA ANTORCHA AL OÍDO

Diliana Ivanova Kovátcheva
76 El **realismo**
socialista:
la **literatura búlgara**
durante la
etapa comunista

Miguel A. Martínez-Cabeza
88 **Boz**, el primer
Dickens

Margarita Mauri
101 **Kierkegaard**
en la novela
La campana
de I. Murdoch:
el punto de
vista de **James**
Tayper Pace

Antonio Martín Moreno
112 **Gustav Mahler:**
Muerte
y **Resurrección**

LECTURAS

Manuel Barrios Aguilera
120 **Hispanismo**
comprometido.
Leyendo a **Joseph**
Pérez

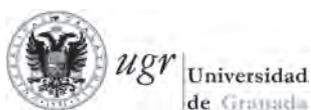
Gabriel Cabello Padial
126 La inteligente
paráfrasis del
arte

Cristina Álvarez de Morales
Mercado
132 El **canon** del
cuento de
Harold Bloom

Carlos Garrido Castellano
138 Definiendo los
contornos de
lo **artístico.**
Una mirada al
arte público
y al arte
conceptual



Afinidades es una publicación semestral editada por la Universidad de Granada



afinidades

Directora
Sultana Wahnón

Consejo Asesor
Pedro Cerezo Galán, Miguel Gómez Oliver, Rafael G. Peinado Santaella, Iris Zavala, Darío Villanueva, Ignacio Henares Cuéllar, María Dolores Valencia Mirón, José García Leal, Remedios Ávila Crespo, Julián Jiménez Heffernan, Mercedes Monmany, Juan Calatrava.

Consejo de Redacción
Juan Manuel Barrios, Óscar Barroso, M.ª Dolores Caparrós, Milena Rodríguez, Francisco Sánchez Montalbán.

Diseño editorial
Eduardo Rojas.
(Portada Fotocomposición, S. L.)

Administración, publicidad y suscripciones
Editorial Universidad de Granada
Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario de Cartuja
18071 Granada.
Tfnos.: 958 243 930 / 958 246 220
Fax: 958 243 931
E-mail: edito4@ugr.es

www.veucd.ugr.es/pages/revista_afinidades

Maquetación y preimpresión
Portada Fotocomposición, S. L.
Granada.

Impresión:
Imprenta Comercial.
Motril (Granada).

Fotografías
© **Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada**
© **Creative Commons**

Depósito legal: **GR-118-2009**

ISSN: 1189-2841

Edita:
© **UNIVERSIDAD DE GRANADA**
Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo
Hospital Real.
Cuesta del Hospicio, s/n
18071 Granada

Afinidades no hace necesariamente suyas las opiniones expresadas por sus colaboradores.

Reservados todos los derechos. Ni los textos ni el material gráfico de esta publicación pueden ser reproducidos, ni total ni parcialmente, como tampoco transmitidos en ninguna forma ni por ningún medio, sin la autorización expresa de la revista.

normas de publicación

Afinidades consta de tres secciones: «Dossier», que reúne artículos sobre una misma temática; «La antorcha al oído», donde se da cabida a artículos de temática variada; y «Lecturas», dedicada a comentarios extensos de libros de reciente aparición. En las dos primeras secciones se publicarán artículos originales e inéditos, de carácter reflexivo y/o ensayístico, que versen sobre cualquiera de las materias que se indican en la tabla de contenidos que figura en esta misma página. La sección «Lecturas» está destinada exclusivamente a comentar libros de carácter teórico, crítico o ensayístico; no obras literarias.

Los autores que lo deseen pueden enviar sus artículos o lecturas en soporte informático a la siguiente dirección electrónica: swahnnon@ugr.es. Una vez recibidos, serán evaluados por la Dirección y el Consejo de Redacción y, en los casos en que sea necesario, también por el Consejo Asesor. La revista comunicará su decisión a los autores lo antes posible, aunque no devolverá los originales no solicitados.

La extensión de los artículos incluidos en las secciones «Dossier» y «La antorcha al oído» será de 35.000 a 40.000 caracte-

res, con espacios incluidos. Podrán llevar hasta un máximo de doce notas a pie de página, que deberán ser breves y fundamentalmente destinadas a referencias bibliográficas. La extensión de las «Lecturas» será de 15.000 a 20.000 caracteres, también con espacios incluidos. En ellas no se usarán notas a pie de página, aunque podrá incluirse al final una breve «Bibliografía», de cinco títulos como máximo, que, en su caso, se citará en el cuerpo del texto mediante el sistema autor-fecha-página.

El sistema de cita en las notas a pie de página de las secciones «Dossier» y «La antorcha al oído» será el siguiente:

PARA LIBROS:
Hannah Arendt, *La condición humana*, Barcelona, Paidós, 1998, pp. 89-102 (en adelante, *La condición humana*, p. 58).

PARA ARTÍCULOS:
Tzvetan Todorov, «Por qué Jakobson y Bajtin no se encontraron nunca», *Revista de Occidente*, 90, marzo 1997, pp. 120-155.

PARA CAPÍTULOS DE LIBRO:
Walter Benjamin, «Escondrijos», en *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1990, pp. 49-50.

PARA CAPÍTULOS EN VOLÚMENES COLECTIVOS:
Gerard Vilar, «La filosofía de la cultura», en V. Bozal (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. I, Madrid, Visor, 1996, pp. 365-376.

PARA OBRAS CLÁSICAS:
Juan Luis Vives, *Obras Completas*, ed. de L. Riber, Madrid, Aguilar, 1948.

(Cuando la temática del artículo lo exija, los autores podrán hacer constar las fechas de las ediciones originales, después del título y entre paréntesis. Ejemplo: Hannah Arendt, *La condición humana* (1958), Barcelona, Paidós, 1998).

El sistema de referencias en la «Bibliografía» de las «Lecturas» será:

CANETTI, Elías (1960), *Masa y poder*, Barcelona, Muchnik, 1977.

(Y de modo similar para los artículos, capítulos de libro, etc. En las obras clásicas de datación desconocida solo se hará constar, al final, la fecha de la edición utilizada).

En lo que respecta a la obra comentada, se proporcionará la referencia completa una sola vez

y a continuación se citará en el cuerpo del texto, poniendo el número de página entre paréntesis, por ejemplo: (p. 23).

TABLA DE MATERIAS
Afinidades publicará artículos de carácter reflexivo y/o ensayístico que se inscriban en cualquiera de estos ámbitos de las Humanidades y que versen sobre autores y asuntos modernos y contemporáneos –en general, a partir del siglo XVIII:

- Literaturas europeas
- Pensamiento literario
- Modernidad europea
- Corrientes actuales del pensamiento
- Pensadores modernos y contemporáneos
- Reflexiones sobre la historia europea del siglo XX
- Ética de la literatura
- Filosofía y literatura
- Estética
- Teoría de las Artes
- Filosofía de las ciencias humanas.
- Teoría de la interpretación
- Teoría de la historia
- Antropología filosófica y literaria
- Filosofía política
- Teorías sociales
- Ética y filosofía moral
- Teoría de la cultura
- Teoría de la justicia

Fascismo y vanguardia

Tanto el anatema nazi contra el arte moderno, acusado de degenerado y decadente, como la abierta hostilidad hacia el arte de vanguardia expresada en los tratados de estética fascista de los años treinta —v.g., en *Arte y Estado* de Ernesto Giménez Caballero—, han hecho de las relaciones entre fascismo y vanguardia uno de los temas que más polémica han generado en los sucesivos intentos de descripción de la ideología y la cultura fascistas. La estrecha relación que se dio a comienzos del siglo XX entre las vanguardias artísticas y las políticas —entendiendo por éstas las de signo izquierdista o comunista— contribuyó a que durante algún tiempo pasase más inadvertido el estrecho y profundo vínculo que también habría existido entre el pensamiento fascista y el vanguardismo, o, dicho de otro modo, la índole «vanguardista» del fascismo. Son ya, sin embargo, muchas y muy importantes las contribuciones que desde los años ochenta hasta hoy se han hecho en el sentido tanto de hacer patente la existencia de este vínculo, como de mostrarlo en toda su complejidad —sin ignorar, por tanto, los momentos y episodios que lo ponen en entredicho, tales como las controversias nazis en torno

al expresionismo, la condena falangista del cubismo, etc.

La necesidad de destacar los aspectos vanguardistas —o modernistas, en terminología anglosajona— del fascismo vino dada, en un primer momento, por la necesidad de rebatir la conocida tesis marxista según la cual el fascismo no habría tenido una identidad cultural o ideológica propia, limitándose más bien a ser una mera variante de la ideología y política burguesas o, incluso, un disfraz o estrategia adoptada por la derecha con el único fin de salvar al capitalismo frente a la amenaza comunista. Esta percepción del fenómeno, que fue rebatida ya en los años cincuenta del pasado siglo por Hannah Arendt (en *Los orígenes del totalitarismo*), conoció en los setenta una importante reformulación por parte de Nicos Poulantzas, llegando a informar algunos de los más conocidos trabajos sobre arte y estética del fascismo que se publicaron en esa misma década, como fue el caso de *Arte e ideología del nazismo*, de Berthold Hinz. Publicado en 1974, este trabajo, consecuente con la visión marxista del fenómeno, negaba la existencia de una específica cultura o arte nazis, y tras caracterizarlos como una «criatura del viejo orden», concluía describiéndolos

como la «adecuada expresión» de los «intereses capitalistas desencadenados en la sociedad de la época».

La interpretación marxista clásica del fascismo como fenómeno político de signo burgués o capitalista —y su corolario, la del arte y la cultura fascistas como meras variantes de la propia ideología y arte burgueses— fue contestada de diferentes maneras y con variados argumentos desde, al menos, la década de los ochenta, siendo Jeffrey Herf uno de los autores que, con su original aunque discutida fórmula de «modernismo reaccionario», habría ejercido más influencia entre los estudiosos del tema. Centrado en el caso alemán, *El modernismo reaccionario* volvió a llamar la atención —como ya lo había hecho antes Hannah Arendt— sobre «los aspectos modernos de la ideología nazi», poniendo así de relieve el hecho de que el régimen hitleriano había llevado a cabo «una aceptación selectiva de la modernidad» al suscribirse no solo a toda clase de innovaciones científicas y tecnológicas, sino incluso al propósito de transformar el mundo de forma revolucionaria —aunque todo esto lo hiciese, paradójicamente, con el fin de rechazar la modernidad como sistema integral y consecuente

de valores políticos, estéticos y morales, y por tanto con un fin o espíritu en cierto modo «reaccionario».

Para Zev Sternhell, que también publicó en los ochenta ese libro fundamental que es *El nacimiento de la ideología fascista*, no se trataba tanto de que el fascismo fuese «reaccionario», como del carácter fundamentalmente cultural o ideológico de su proyecto revolucionario, que consistía precisamente en ese rechazo de la modernidad, en tanto que identificada con el racionalismo y humanismo de la Ilustración. Con todo, lo más interesante y novedoso del libro de Sternhell residía en su completo alejamiento de las tesis marxistas clásicas, puesto que, lejos de ver en el fascismo una respuesta burguesa a un estado de excepción, localizó sus orígenes en el propio marxismo, o, al menos, en lo que el autor caracterizó como una «revisión antimaterialista y antirracionalista del marxismo» —la representada en Francia por el pensamiento del ex sindicalista y ex socialista, Georges Sorel. Producto de esa revisión habría sido lo que el propio Sternhell ha llamado la «síntesis socialista-nacional», erigida en su teoría en el rasgo específico y diferencial de la ideología fascista. La publicación de este libro de Sternhell ha hecho, pues, sumamente difícil que esta ideología pueda seguir identificándose de manera simplista con el pensamiento conservador o de derechas —con el que, sin embargo y al igual que cualquier otra ideología política, sería perfectamente capaz de hacer extrañas alianzas en

determinados contextos. Que esta síntesis ideológica entre el nacionalismo patriótico y los ideales revolucionarios y transformadores del marxismo fue, en efecto, uno de los rasgos específicos del fascismo lo probaría el que entre los muchos valedores del nacional-socialismo —o de su homólogo, el nacional-sindicalismo—, no estuvieran solo los protagonistas políticos del movimiento, i.e., Mussolini, Hitler o José Antonio, sino también aquellas figuras y personalidades con perfil precisamente más cultural o intelectual de los diferentes fascismos europeos, desde el futurista Marinetti al *strapaesista* Curzio Malaparte, sin olvidar a los nacionales Dionisio Ridruejo y Giménez Caballero (véase sobre este último la introducción de Enrique Selva a la reciente reedición de *Arte y Estado*).

No tiene, pues, nada de extraño que en los últimos tiempos se esté generalizando la expresión —que hasta hace poco habría sido considerada una contradicción en los términos— de «vanguardia fascista» para referirse en términos amplios y generales a todos los que participaron en la empresa de alumbrar una *nueva* sociedad y un hombre *nuevo*, que no debían parecerse ya a la sociedad y el hombre viejos de la edad moderna. Nuevos, pero precisamente por eso no modernos: en esto habría consistido, en resumen, un proyecto, el fascista, que por este motivo no encajaría del todo con las tesis de Zygmunt Bauman sobre la índole absolutamente «moderna» del nazismo. Por sugerentes que sean, las tesis

contenidas en su ya famoso *Modernidad y Holocausto* se dirían más interesadas en realizar una crítica de la modernidad a partir de sus supuestas semejanzas con el nazismo, que en efectuar una genuina descripción del régimen nazi y de las condiciones que condujeron al exterminio de los judíos europeos. Muy diferente, a pesar de las aparentes similitudes, sería la tesis —que es la que se va a manejar en este número de *Afinidades*— acerca del fascismo como *modernismo*, es decir, como una de las alternativas a la modernidad que proliferaron desde finales del siglo XIX en respuesta al descontento provocado por las características más negativas de la vida moderna —crisis económicas, vacío espiritual, anomia, etc. La expresión «modernismo», aplicada ya sin el adjetivo «reaccionaria» al sistema fascista de ideas, fue usada en los noventa por el italiano Emilio Gentile, en trabajos dedicados a estudiar el papel central que los mitos de regeneración nacional desempeñaron en la gestación de una específica vanguardia fascista (el futurismo italiano) diferenciada de los otros movimientos de vanguardia modernista, tesis ésta que ha seguido desarrollando en el libro de 2003, *The Struggle for Modernity. Nationalism, Futurism, and Fascism*.

Junto a Gentile, han sido varios los estudiosos europeos que, a lo largo también de las dos últimas décadas, se han dedicado a describir los aspectos más específicos de la *vanguardia fascista* en los diferentes países europeos. A Emily Braun

se deben, por ejemplo, varias aportaciones sobre el pintor futurista, a la vez que fascista, Mario Sironi, recogidas en el libro *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics Under Fascism* (2000). También sobre la vanguardia italiana —más en concreto, sobre la florentina— tratan los trabajos de Walter Adamson, que se centran en la figura del modernista (y fascista) Ardengo Soffici. Las relaciones entre fascismo y vanguardia en España han sido objeto de atención por parte de la que esto escribe (en *La estética literaria de la posguerra. Del fascismo a la vanguardia*), así como de María Isabel Navas (*Vanguardias y crítica literaria en los años cuarenta. El grupo de Escorial y la «Juventud Creadora»*), Mechthild Albert (*Vanguardistas de camisa azul*) y María Isabel Cabrera, autora de *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)* y precisamente una de nuestras colaboradoras en este número de *Afinidades*. También el caso francés ha sido estudiado a fondo por otro de los que escriben en este *dossier*, el estudioso norteamericano Mark Antliff, autor del libro *Avant-Garde Fascism. The Mobilization of Myth, Art, and Culture in France, 1909-1939* (2007), un resumen de cuyas tesis se presenta aquí por primera vez en español. Sus apreciaciones sobre la existencia de al menos dos tipos de vanguardia fascista en Francia (la maquinista de Georges Valois y Philippe Lamour y la más clasicista de Thierry Maulnier) resultan de especial utilidad para entender las peculiaridades del fascismo español, igualmente oscilante entre los modelos experimenta-

les propiamente vanguardistas y los clasicistas. Por su parte, Roger Griffin, cuya tesis sobre el fascismo como forma de ultranacionalismo palingenésico, defendida en el libro de 1991, *The Nature of Fascism*, lo convirtió en uno de los más conocidos y reputados teóricos del fascismo, encabeza este número de *Afinidades* por ser además el autor del reciente *Modernismo y Fascismo. La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*, donde la renovada definición del fascismo como «forma de modernismo político» va acompañada de una nueva y original teoría sobre el propio modernismo, que si por un lado permite integrar el fascismo dentro de una más amplia corriente de crítica de la modernidad, por otro autoriza también a establecer distinciones entre los diferentes modernismos, haciendo imposible así una simplista y falaz equiparación entre el modernismo fascista y, por ejemplo, la clase de modernismo epifánico que cultivaron autores tan espirituales y alejados de cualquier programa político como pudieron serlo James Joyce, Kafka o Virginia Wolf, ellos también sin embargo

críticos de la modernidad y, por consiguiente, modernistas.

El *dossier* se completa con la aportación de Victoriano Peña, que se ocupa de la vanguardia fascista italiana prestando atención no solo a la variante futurista de Marinetti, sino también al menos conocido novecentismo de Bontempelli; y con el artículo de John London, quien, en lugar de describir las peculiaridades de la vanguardia fascista, se centra en mostrar las complejas relaciones entre ésta y el resto de las vanguardias, unas veces vilipendiadas, otras alabadas y estimuladas —ambigüedad ésta que en el concreto caso español desembocaría, como se sabe, en una pronta recuperación de casi todas las formas del arte experimental en el seno de un régimen, el franquista, que por fortuna no pudo mantener durante mucho tiempo sus señas fascistas de identidad.

S. W.



El Fascismo y las vanguardias

Autor
Roger Griffin
Profesor de Historia
Contemporánea.
Oxford Brookes
University.
Autor de
*Modernismo y Fas-
cismo.*

Traducción
**Rocío G.
Sumillera**

El Fascismo como nihilismo

En un episodio de una conocida serie detectivesca de la televisión británica ambientada en Oxford, el Inspector Morse le dice a su sufrido sargento:

Lo que estamos buscando aquí es el tipo de persona que rasga fotografías, martillea las esculturas de Miguel Ángel y prende fuego a los libros; alguien que odia tanto el arte y las ideas que quiere destruirlas: un fascista.

Si esta declaración probablemente pasó desapercibida entre la gran mayoría de los millones de espectadores de la serie, fue porque resonó con razonamientos que generalmente se entienden de «sentido común» sobre el fascismo como una forma de fanatismo descerebrado movido por el deseo de destruir y conquistar, por el deseo de rasgar y quemar todas las genuinas expresiones de cultura y humanidad. Después de todo, ¿no fue bajo el Nazismo (a menudo tácita pero erróneamente tomado como la cara más radical, intransigente y por tanto más *auténtica* del fascismo) que las obras de algunos de los más célebres pintores modernistas del momento fueron ridiculizadas públicamente en la itinerante (y extraordinariamente popular) Exposición de Arte Degenerado de 1937? ¿o que cerca de cinco mil obras de arte «no-Germanas» se quemaron en el patio del parque de bomberos de Berlín en marzo de 1939, y que el legado cultural de todos los pueblos

ocupados, particularmente el polaco, el ruso y el judío, fue sistemáticamente asolado o saqueado por los secuaces de Hitler en lo que se ha denominado el «Saqueo de Europa»?¹

En lo tocante a los intentos de los fascistas por crear una cultura genuina, su absoluta vanidad se resume para muchos en la fotografía de Hitler en cuclillas al lado de una mesa en el sótano de la Cancillería del Reich mientras los Ejércitos Rojos inevitablemente avanzaban sobre la capital, más y más alejado de la realidad tanto física como mentalmente, y reducido a mirar obsesivamente las horribles maquetas que mostraban cómo la orgánica belleza de Linz, su «ciudad natal» en las márgenes del Danubio, iba a ser profanada por los altos bloques desnudos y neoclásicos adorados por el régimen que la transformarían en la Capital Cultural del Reich tras un *Endsieg* convertido en una sombría parodia del final del *Nibelungenlied*.

Una vez renovada, se dotaría a la ciudad de nuevos espacios para exposiciones que exhibieran colecciones enteras de obras maestras procedentes de los territorios conquistados y saqueados, junto con los exánimes y pseudo-románticos paisajes y las deserotizadas escenas neoclásicas que supuestamente encarnaban el renacimiento artístico de Alemania bajo el líder-artista Adolf Hitler. Incluso antes de que la «guerra total» se convirtiera en una catástrofe absoluta, el arte oficial del Reich mantuvo un interés mínimo por los ciudadanos del *Volksgemeinschaft*, de



mucho menor valor que el arte degenerado que se suponía despreciaban. Observando cuadros representativos, esculturas y pósteres del «arte Nazi» reproducido en textos estándar sobre el arte en el Tercer Reich, es tentador asumir que el corazón de la cultura fascista sólo latía al ritmo de una falsa conciencia negadora de la vida y de una neurosis más que de genuina creatividad: un brillo de «sublimes» valores estéticos crudamente imitados ha sido groseramente grafitado sobre la fealdad moral de un régimen genocida fundamentado en el sadismo, la destrucción y el terror. El resultado es kitsch,² pero de una cualidad inquietante, como si *thanatos* fuera a aparecer como un personaje en un desfile en un anfiteatro de hormigón, sus rasgos ocultados por una máscara de plástico de *eros*, y ataviado con un mal llevado disfraz de actor trágico griego a través del cual se puede vislumbrar un revolver, una esvástica y botas militares.

Una perspectiva española acerca de esta dicotomía entre arte «verdadero» y su crudo simulacro fascista resulta de contrastar la sentida indignación ante las atrocidades Nazis contra las vidas de civiles palpable en el *Guernica* de Picasso con la burda megalomanía emocionalmente muerta del monumento de Franco en el Valle de los Caídos (actualmente mostrando signos de decadencia), que fusionó una grotesca parodia de la iconografía cristiana con el opresor y aniquilador gigantismo de la imaginación totalitarista (o la ausencia de la misma), erigida a expensas del callado pero fríamente reglamentado sufrimiento de masas. O comparen la alegre y cuasi infantil celebración de la vida natural en el cuadro de Miró *El jardín* con el fúnebre neo-brutalismo del Campo Zeppelin de Speer, erigido para el montaje de exposiciones masivas cuidadosamente coreografiadas de veneración al líder. En ambos casos, el espíritu del arte fascista recuerda el famoso grito de un soldado falan-

1.

1.
Tribuna del Campo Zeppelin, obra de Albert Speer (Núremberg, Alemania). Foto: Wikimedia Commons.

gista en el patio de la Universidad de Salamanca en presencia de Miguel de Unamuno: «¡Viva la muerte! ¡Muera la inteligencia!» Difícilmente el eslogan de las vanguardias.

El Fascismo como el Lobo Feroz

Si se adopta este acercamiento, entonces no puede parecer sino natural imaginar las vanguardias y el fascismo ocupando extremos opuestos en el espectro cultural y político. En un extremo brilla la creatividad radiante de artistas que se emancipan de la esclavitud de la estética convencional, combinada con la euforia de los radicales de izquierdas llenos de esperanza en el futuro, deleitándose ambos con los cálidos trópicos de la alta modernidad. En contraste con esto, el hábitat del imaginario fascista está formado por nevados desperdicios ancestrales y escarpadas montañas envueltas en mito, donde un deprimente sol que brevemente aparece en el horizonte no basta para derretir los corazones helados por el resentimiento y la *angustia* producidos por el dinamismo anárquico del mundo moderno. Mientras las vanguardias y el fascismo se conceptualicen como una dicotomía, siempre se asumirá que mantienen una *discordancia* electiva, como dos polos positivos de dos imanes que jamás pueden forzarse a unión, no importa cuánto intenten los artistas afascistados simular el espíritu modernista. Cuando logran establecer contacto, tan solo puede producir el equivalente cultural de lo que en la actualidad la generación discotequera desdeñosamente denomina «Baile de padre», una patética y vergonzosa parodia del original. Cualquier prueba de que los genuinamente talentosos y originales modernistas estuvieran preparados para establecer intensas *liaisons dangereuses* con el fascismo, o viceversa, debe ser entendida en un

paradigma *ad hominem* como paradoja aún por resolver.

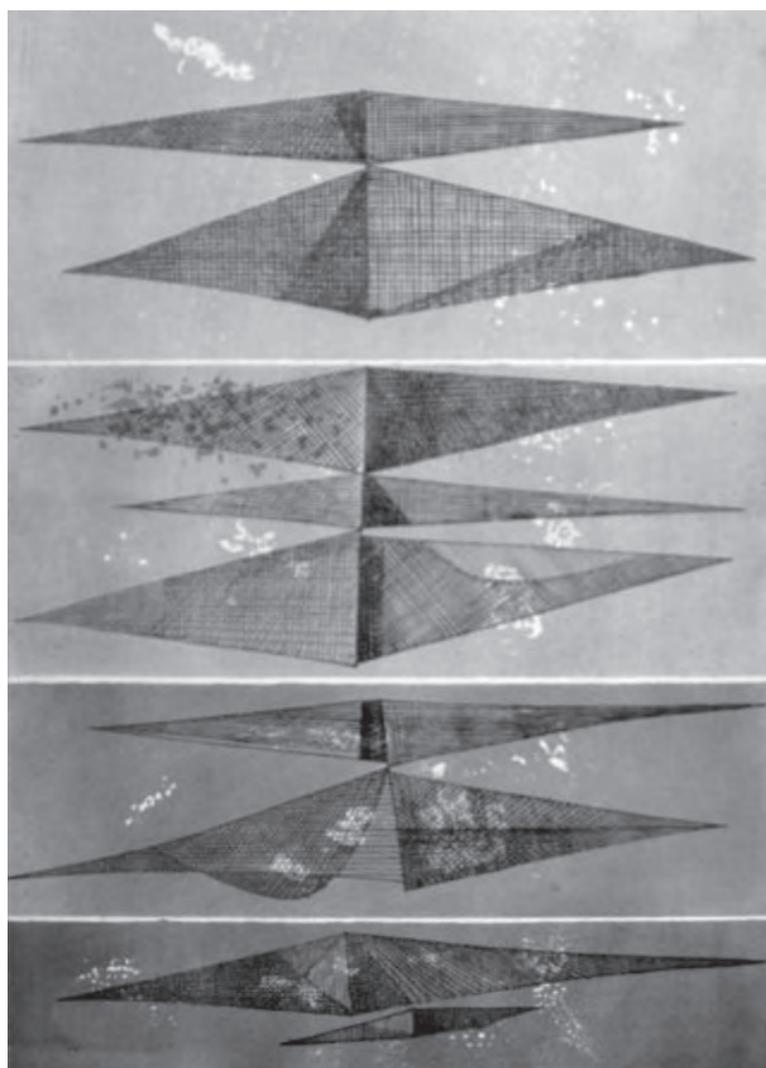
Partiendo de esta premisa, cuando el mayor poeta modernista estadounidense, Ezra Pound, se convirtió por voluntad propia en un entusiasta propagandista de la extensamente nazificada República Social italiana de Mussolini (hasta el punto de componer *Cantos* modernistas incorporados en su *magnum opus* para celebrar las hazañas de las fuerzas Republicanas en ofensivas contra los Aliados), resulta tentador estar de acuerdo con el veredicto de la investigación oficial de Estados Unidos en su acusación de traición, a saber, que Pound hizo esta elección política estando mentalmente trastornado. (Esto significa ignorar el inconveniente dato de que Pound escribió artículos ensalzando las virtudes de la revolución fascista mundial en la prensa de la Unión Británica de Fascistas años antes de la guerra). Lo otro significaría postular la hipótesis herética de que el poeta estaba auténticamente predisuesto al fascismo (y a sistemas económicos alternativos) por el mismo rechazo radical del mundo moderno que le llevó a experimentar con nuevas estéticas de antiguas formas poéticas chinas europeizadas. Otra manera de conceptualizar el problema es sugerir que dos almas habitaban de manera faustiana en el pecho del poeta, como cuando Vincent Sherry en su *Ezra Pound, Wyndham Lewis and Radical Modernism* (1993) formula lo que él llama la «paradoja», esto es, que el temperamento artístico de estos autores «prometía ser progresista, con miras al futuro» mientras que su «inteligencia estética ... operaba en secreto con posturas sociales abiertamente retrógradas, reaccionarias, ciertamente atávicas»: eran por tanto esquizoides, a la vez «vanguardistas y retrógrados».

De no conceder una profunda y natural afinidad entre vanguardia y fascismo, sería necesario hacer denodados

NO PUEDE
PARECER
SINO NATURAL
IMAGINAR LAS
VANGUARDIAS Y EL
FASCISMO
OCUPANDO
EXTREMOS
OPUESTOS

esfuerzos intelectuales y semánticos para explicar la vociferante alianza al régimen de Mussolini de muchos de los protagonistas que lideraban otro movimiento indudablemente modernista, el Futurismo. Según el manifiesto fundador de Marinetti, estos artistas conscientemente se posicionaron «en el último promontorio del siglo», en un momento en que «el tiempo y el espacio murieron ayer» y, por consiguiente, en el más adelantado puesto de avanzada de la vanguardia europea. Sin embargo, esta proeza de sofistería la logra con gran *élan* verbal el crítico post-estructuralista de izquierdas Andrew Hewitt, quien, en un libro con el aparentemente prometedor título de *Fascist Modernism*, desecha el movimiento como un eufemismo estético de política burguesa reaccionaria que terminó por enredarse fatalmente en el «libidinoso proyecto autodestructivo del capitalismo». El significado de esta aseveración —gran ejemplo del Marxismo Freudiano utilizado como herramienta de ofuscación más que de clarificación— es críptico, pero definitivamente descarta cualquier noción de una vanguardia auténticamente fascista en comparación con, pongamos, la rusa, a pesar de que esta quedó atrapada en la destrucción anti-capitalista de Stalin, tanto libidinosa como sádica, con incluso mayores consecuencias mortales.³

Incluso la posibilidad de una paradoja genuina o una lánguida sumisión a la voraz libido del capitalismo era inimaginable para el historiador Bernd Rusinek cuando trató de conferir sentido a la alianza entre Gottfried Benn, poeta expresionista alemán puntero, con el director de la Academia de Prusia en 1934. No pudo concebir lógica alguna que explicara que un miembro de la vanguardia literaria alemana bajo la Weimar se aliara con el fascismo. En lugar de esto, prefirió dar crédito a la propia y perversamente exculpatoria versión de los hechos de Benn, a saber,



que meramente *fingió* alianza (o más bien complicidad) con el Tercer Reich. Esto fue motivado —según quiere hacernos creer— no por un instinto de supervivencia, sino por su propia decisión filosófica de llevar deliberadamente una «doble vida» para proteger y conservar su libertad interior, el principio central de la misma, que en sus propias palabras había de:

Reconocer las circunstancias —esto es, adaptarse a las circunstancias, camuflarse, nada de convicciones a cualquier precio (...)— aparte de eso, ir con calma junto con las convicciones, cosmovisiones, síntesis hacia cualquier dirección de brújula, si instituciones y ministerios lo requieren así, tan sólo: mantén tu cabeza libre, siempre debe

2.

2.

José Caballero.

Sin título, 1970 ac.

Litografía, 45 x 32,4 cm

EL
FUNDADOR
DE LA
ESTRATEGIA
INTERPRE-
TATIVA MÁS
INFLUYENTE
QUE AXIOMÁ-
TICAMENTE
NIEGA UNA
RELACIÓN
ÍNTIMA ENTRE
VANGUARDIA
Y FASCISMO
ES, SIN DUDA,
WALTER
BENJAMIN.

dejar espacio libre para constructos [mentales independientes].⁴

No debería resultar sorprendente descubrir que en tal pasaje Benn economizaba mucho con la verdad histórica. Hay numerosas pruebas en sus propios escritos que muestran que, en efecto, Benn era un ardiente y tremendamente activo defensor de la revolución antropológica prometida por el régimen, hasta que los guardianes de la Nueva Cultura Alemana del *Reichskulturkammer* le tacharon de ser un artista degenerado en sintonía con la persecución oficial del Expresionismo y otras formas extremas de estética modernista a mediados de la década de los años treinta.

El fundador de la estrategia interpretativa más influyente que axiomáticamente niega una relación íntima entre vanguardia y fascismo es, sin duda, Walter Benjamin. Al final de un influyente ensayo sobre «el arte en la era de la reproducción mecánica» alude al impulso del fascismo de «estetizar la política», presuntamente en contraste con la genuinamente revolucionaria «politización de la estética» del comunismo. Las insinuaciones crípticas en este pasaje fueron debidamente convertidas en industria artesanal de teoría cultural por generaciones de historiadores de la cultura marxistas y han sido rutinariamente evocadas desde entonces (como lo son por Adrian Hewlitt al referirse al Futurismo) como forma de desestimar las credenciales de vanguardia de cualquier forma de arte o pensamiento que legitimase o celebrara la política fascista. Bajo esta extremadamente influyente idea subyace un simple par de axiomas: el fascismo es esencialmente reaccionario, anti-progresista, y retrocede del futuro para refugiarse en el pasado. Así, cualquier cosa que sugiera lo contrario debe necesariamente ser un ejercicio de ilusionismo político

diseñado para ocultar o distraer la atención de sus actos terroristas, el fin último de los cuales es parar en seco el progreso social hacia el comunismo, neutralizando el intento heroico del movimiento obrero y su genuino vanguardismo por «hacer estallar el continuo de la historia» —en la memorable expresión de Benjamin.

El célebre modernista y marxista alemán Ernst Bloch anticipó esta interpretación en su ensayo de 1933 «Inventory of a Revolutionary Façade», escrito antes de ser forzado al exilio, en el que afirma que «el enemigo [Nazi] no se contenta con torturar y matar obreros. No sólo quiere aplastar el frente rojo sino que también le arranca las joyas al supuesto cadáver». Así, «la mera quema del Reichstag no basta, el populacho también ha de creer que Nerón es el primer cristiano en persona. De esta forma, el infierno es burlado desde el principio con una grotesca máscara de salvación». El Nazismo ha creado «una fachada revolucionaria con la parafernalia de la Comuna de París». Es un «canto de sirena falso», «una ilusión», «una decepción», «una Capercita Roja» (¿o quizá Bloch quiso decir el Lobo Feroz disfrazado de una benigna abuelita?) quien ha robado a los comunistas solo los «emblemas» de la revolución: «el color rojo», «el desfile», «las canciones peligrosas», «el bosque de banderas».⁵

Esta suposición de la relación antiteatral del fascismo con las vanguardias, culturales o políticas, fue compartida con pocas excepciones⁶ por toda una generación de intelectuales y analistas culturales de posguerra que trataron el fascismo como si hubiese existido en un universo histórico anti-materia, definido más por aquello a lo que se oponía que por aquello que defendía: anti-liberal, anti-moderno, anti-comunista, anti-individuo, etc. De esta forma, Norberto Bobbio, uno de los portavoces más eruditos del liberalis-

mo y del anti-fascismo en la Italia de posguerra, pudo afirmar tajantemente en una entrevista en *L'Espresso* en 1982: «Donde había cultura, no había Fascismo, donde había Fascismo no había cultura. Nunca existió una cultura fascista».⁷

La temporalidad futura de la vanguardia fascista

Como vimos con las observaciones de Vincent Sherry sobre lo «retrógrado» de una filiación al fascismo, en el corazón de la negación del estatus de vanguardia al fascismo subyacen importantes suposiciones subliminales acerca del monopolio del «progresismo» por parte de la izquierda, dados los reflejos regresivos de la extrema derecha, de modo que la izquierda vanguardista se convierte en, prácticamente, una tautología. El fuerte arraigo de estos supuestos se revela en la propia etimología. Wikipedia nos recuerda que el término 'vanguardia' era «en un principio utilizado para designar la primera parte de un ejército que avanzaba en la batalla (también llamado *avanguardia* originalmente, *aván*, por *avante*, y *guardia*)» cuya tarea era explorar «el terreno por delante de un gran ejército que avanzaba y planear una ruta para el ejército que seguía». Este concepto se aplicó luego al «trabajo realizado por pequeños colectivos de intelectuales y artistas que abren caminos a través de un nuevo terreno cultural o político para que la sociedad lo siga». Fue el *izquierdista* San Simonian Olinde Rodrigues quien primero empleó el término con este sentido metafórico en su ensayo de 1825 titulado «L'artiste, le savant et l'industriel» cuando apelaba a los artistas para que «sirvieran como la vanguardia [del pueblo]», insistiendo en que «el poder de las artes era efectivamente la forma más inmediata y rápida» de lograr una reforma social, política y económica.

Más tarde el término fue extensamente despolitizado, por lo que al final del siglo XIX 'vanguardismo' se asociaba a movimientos centrados en 'el arte por el arte', que primeramente procuraban expandir las fronteras de la experiencia estética y abandonar cualquier idea de reformar una civilización decadente en fase terminal. Sin embargo, la enorme colusión de hordas de modernistas rusos con los bolcheviques aseguró que las connotaciones del término referentes a una sostenida lucha de izquierdas para transformar la sociedad jamás llegaran a desaparecer por completo. Tras la Segunda Guerra Mundial, este sentido se vio reforzado por dos de las obras teóricas más influyentes sobre este tema, la *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962) de Renato Poggioli y la *Theory of the Avant-Garde* (1974) de Peter Bürger. La segunda introdujo la idea de que el capitalismo estaba inmerso en un proceso de absorción del modernismo en la cultura oficial a través de su institucionalización en museos, cursos de arte, y el mercado del arte; por tanto, neutralizando su potencial para fomentar cambios radicales (en otras palabras, el tipo de cambio que pedían los socialistas radicales). Incluso cuando teóricos más recientes como Clement Greenberg y Benjamin Buchloh han elaborado una evaluación más positiva del papel de la 'neo-vanguardia' a la hora de articular la naturaleza del capitalismo contemporáneo en un espíritu crítico, irónico o deconstruccionista, no muestran interés alguno en separar el nexo entre la vanguardia artística y la izquierda política.

No es solo que tales prejuicios hayan penetrado profundamente en el mundo académico, sino que han tenido consecuencias prácticas entre encargados de museos y galerías de arte y los guardianes de la cultura moderna. En septiembre de 1993 se abrió en el Museo Guggenheim de Nueva York una exposición titulada «The Great Utopia Exhibition: The Russian and

LA IZQUIERDA VANGUARDISTA SE CONVIERTE EN, PRÁCTICAMENTE, UNA TAUTOLOGÍA.

ALGUNAS
MUESTRAS
DE GENUINA
SENSIBILIDAD
MODERNISTA
FUERAN
GENERADAS
POR
FERVIENTES
CREYENTES
EN LA VISIÓN
FASCISTA O
NAZI DE LA
SOCIEDAD.

Soviet Avant-Garde 1915-1932» ('La exposición Gran Utopía: vanguardia rusa y soviética 1915-1932'). Fue este un gran acontecimiento en el compromiso por parte de Occidente en la historia cultural y política rusa, al estar organizado con un espíritu no distorsionado por preconcepciones de Guerra Fría acerca del totalitarismo tras el Telón de Acero. Aun así, cuando trece años después Christopher Wilk organizó la exposición «Modernism – Designing a New World 1914-1939» ('Modernismo – Diseñando un Nuevo Mundo 1914-1939') en el Victoria and Albert Museum de Londres, los diversos ensayos escritos en el fenomenal catálogo de la exposición revelaron una considerable ambivalencia sobre el tema de los requisitos de la cultura fascista para ser representada. En concreto, el ensayo principal mostró profundas dudas acerca del marco conceptual más apropiado en el que explicar el indiscutible hecho de que algunas muestras de genuina sensibilidad modernista fueran generadas por fervientes creyentes en la visión fascista o nazi de la sociedad.⁸ El reticente reconocimiento de la existencia de las mismas —una de las muestras fue el Volkswagen— no llegó a la utilización de la expresión 'modernismo fascista' o 'fascismo de vanguardia', sugiriendo que los tabúes aún no habían sido totalmente exorcizados en el *Sancta sanctorum* de la Historia del Arte.

El historiador de la arquitectura Dan Cruickshank epitomiza el doble-pensar que permite la existencia de artefactos de la cultura de vanguardia fascista que puedan ser reconocidos como tales al tiempo que se niega la posibilidad de los mismos. En su serie documental de 2006 *Marvels of the Modern Age* (Maravillas del Mundo Moderno), el británico Cruickshank acompañó a los espectadores en una visita guiada por la «extraordinaria construcción» que el escritor e intelectual fascista italo-germano Curzio Malaparte (Kurt

Suckert) había hecho levantar justo antes del estallido de la Segunda Guerra Mundial en un accidentado promontorio en un trecho aislado de la costa de Capri. En el episodio de la semana anterior, Cruickshank había enseñado con orgullo a los espectadores ejemplos de arquitectura constructivista erigida en el apogeo de la revolución bolchevique. Ahora, frente a un indudable producto del modernismo fascista, aseveró en su comentario que el edificio encarnaba «al modernismo en su forma más salvaje y solitaria», solo para afirmar que «Mussolini, al igual que Hitler, había suprimido al modernismo». El mero hecho de que la Casa Malaparte existiera significaba que «inexplicablemente este edificio se coló por la red».

Revisitando la temporalidad del fascismo

Dicho esto, quizá debamos reexaminar la supuesta mirada regresiva del fascismo, su temporalidad 'atávica' y 'retrógrada' cristalizada en expresiones tan paradójicas como 'modernismo anti-moderno', 'modernismo reaccionario' y 'revolución conservadora'. Lo que ha transformado la geología conceptual subyacente al entendimiento de especialista de la relación entre los términos 'vanguardismo' y 'extrema derecha' es el creciente reconocimiento por parte de los investigadores desde la década de los noventa (en ocasiones denominado «el nuevo consenso») de que el fascismo en sus muchas permutaciones no solo tuvo una ideología, sino que en el centro de esta ideología se encontraba la visión de hacer realidad una modernidad *alternativa* y, por tanto, una *temporalidad* alternativa al liberalismo, conservadurismo y comunismo: diferente, pero aun así *futura*. Algunos de los estudiosos que antes de los noventa abrieron este acercamiento al fascismo fueron George Mosse,

Stanley Payne, Emilio Gentile y Modris Eksteins, y yo mismo lo popularicé en mi libro *The Nature of Fascism* (1991), en el que el mito utópico de la visión fascista es resumido como una forma *palingenésica* de ultranacionalismo.

Aunque inevitablemente las premisas básicas de este acercamiento han sido redefinidas y refutadas, también han sido aplicadas por todos los trabajos principales del mundo anglófono no marxistas sobre estudios fascistas de los últimos diez años, incluso por varios estudiosos (a saber, Robert Paxton, Michael Mann, Arnd Bauerkämper, Stefan Breuer y A. J. Gregor) que continúan siendo tremendamente escépticos de la existencia de tal consenso, y ciertamente insisten en la especificidad de cada fascismo como la clave de sus políticas particulares y su impacto *histórico*. Así, en su trabajo *Comparative Fascist Studies: New Perspectives* (2009), Constantin Iordachi afirma que la proposición de que existe un nuevo consenso sobre la naturaleza del fascismo como ideología revolucionaria de transformación cultural «parece exacta si se la considera en los términos amplios en los que fue concebida». Sin embargo, recalca que no estamos tratando de unanimidad, sino de «una holgada *convergencia* sobre un acercamiento culturalista y una agenda de investigación... más que de un acuerdo completo y detallado sobre una definición particular de fascismo genérico».⁹ Este ‘culturalismo’ es una abreviatura para el reconocimiento en el campo académico —por lo menos por motivos heurísticos— de la naturaleza de un fascismo genérico como una ideología política definida al menos en parte por un sueño y un mito movilizador de palingenesis o renacimiento nacional, clave para explicar las políticas, acciones y estilo de los movimientos y regímenes.

Diversos factores han oscurecido la presencia de este impulso anti-reac-



cionario y que mira a un futuro de modernidad alternativa, que convierte el fascismo no solo en anti-liberal y anti-comunista sino también en *anti-conservador*: a) presupuestos marxistas que afirman que la única alternativa genuinamente revolucionaria y progresista al capitalismo liberal es el Comunismo (puesto que el sello distintivo de una verdadera revolución es la destrucción del capitalismo y la instalación del socialismo); b) la preocupación del fascismo por arraigar la modernidad en un pasado mítico nacional o étnico de «valores eternos» que garantizan la retención de la espiritualidad e identidad auténticas, conduciendo a una respuesta ambivalente a la innovación cultural y al culto de la tradición en un espíritu anti-conservador; c) la

3.

3.
Villa Malaparte, obra de Adalberto Libera (Capri, Italia). Foto Wikimedia Commons.

asunción tácita de que la verdadera cara de la política cultural del fascismo es exhibida por el Nazismo, cuya facción dominante en términos de árbitros culturales —liderada por el propio Hitler— rechazó el modernismo estético (con la excepción del diseño tecnológico) como un síntoma de decadencia, que no la modernidad en sí misma; d) los compromisos logrados bajo ambos regímenes con el conformismo burgués, el tradicionalismo y el conservadurismo en materia de gusto cultural.

A pesar de que puedo citar a decenas de nuevos investigadores para corroborar las afirmaciones sobre el creciente reconocimiento de la dinámica futurista, modernista, vanguardista del fascismo, dos voces de gran autoridad pertenecientes a generaciones anteriores bastarán. La primera es la del historiador americano especialista en la sociedad nazi, Peter Fritzsche, que en un ensayo capital publicado en 1996 bajo el título (por entonces aún altamente provocativo) «Nazi Modern» explicó que «cuando el Nacional Socialismo de Hitler llegó al poder en enero de 1933, los nazis creyeron que se encontraban en el filo mismo de la historia, listos para redirigir la nación hacia un imaginado futuro Ario». En otras palabras, estaban aplicando lo que antes no había sido más que una figura retórica en el Manifiesto Futurista de Marinetti. Fritzsche prosigue ampliando las competencias del modernismo para incluir a los aventureros sociales y políticos con intenciones de cambiar el curso de la modernidad no solo en el terreno estético sino también en el *práctico*:

Las muestras más espectaculares de modernismo no se encuentran en un museo de arte expresionista ni en una colección de poesía en prosa, sino en las *colaboraciones políticas vanguardistas que perseguían aceptar un nuevo mundo visto como inestable y peligroso*. A cada

paso, el aventurero político así como el poeta o el pintor modernista revelaba terreno inestable, fracturado, borroso. Las certezas liberales que proponían revelar la coherencia del mundo parecían por completo inadecuadas. Pero mientras las segundas pusieron de manifiesto el desencantamiento que había sido revelado, las primeras propusieron diseños más temibles para superarlo.

Como resultado de este análisis, Fritzsche puede declarar que «*los Nazis eran modernistas* porque reconocieron la radical inestabilidad de la vida del siglo XX, de la premisa de incesante experimentación» (las cursivas son mías).

El segundo testigo al que me gustaría llamar es al filósofo británico de izquierdas Peter Osborne, cuyo texto fundamental sobre la relación entre la política moderna y la temporalidad, *The Politics of Time. Modernity and the Avant-Garde* (1995), argumenta que tanto el idiosincrásico pensador marxista alemán víctima del Nazismo, Walter Benjamin, como el influyente filósofo (y durante un tiempo defensor del Tercer Reich) Martin Heidegger, pusieron en práctica sus extraordinarios poderes creativos para desarrollar un diagnóstico de la absorbente decadencia de la modernidad y la pérdida del Ser tras el cataclismo de la Primera Guerra Mundial con vistas a *transcenderla* en una *nueva* futuridad. Cada uno miró a pasados mitificados muy diferentes y los tomaron como fuente de inspiración necesaria para inaugurar una sociedad nueva, revitalizada, regenerada espiritualmente, tras una profunda ruptura con el desarrollo lineal de la historia liberal capitalista.

Para Osborne, es el hecho de que los políticamente opuestos proyectos de transformación histórica de estos dos hombres contienen su propia temporalidad distintiva lo que «conduce a la idea de una *política* de tiempo». Siguiendo esta línea de pensamiento,

centra su atención en los problemas taxonómicos planteados por críticos de la cultura alemanes como Edgar Jung, Moeller van den Bruck, Ernst Jünger, Oswald Spengler, Carl Schmitt y el mismo Martin Heidegger, todos ellos representantes de un rechazo extremo al socialismo y la democracia y todos ellos automáticamente considerados miembros de la «vanguardia» de la República de Weimar si se hubiesen posicionado políticamente en el bando contrario. Osborne subraya que las dos etiquetas comúnmente aplicadas al radicalismo de éstos, «revolución conservadora» o «modernismo reaccionario», se toman por lo general como paradójicos, como si la flecha del tiempo apuntara en direcciones opuestas. Supuestamente denotan una tensión no resuelta central en las cosmovisiones que celebraban algunos aspectos de la modernidad, como la tecnología o el poder del estado moderno, mientras que propugnaban visceralmente formas de nacionalismo anti-sociales, anti-liberales y racistas que se tomaban como intrínsecamente regresivas y «anti-modernas/modernistas».

Osborne insiste en que este acercamiento es erróneo y que necesita una revisión total. Hace hincapié, además, en que la respuesta de esos pensadores a la modernidad ha de ser vista como «una forma de modernismo nueva, compleja, pero *integral* y por derecho propio». La llamada ‘revolución conservadora’ es, por tanto, «modernista en el sentido temporal completo de afirmar la temporalidad de lo nuevo». Continúa diciendo que «su imagen del futuro puede derivar de la mitología de algún origen perdido o esencia nacional suprimida, pero su dinámica temporal es rigurosamente futurista». Tanto ‘conservador’ como ‘reaccionario’ adquieren su dinámica *revolucionaria* del impacto de lo que Benjamin llama «vendaval de progreso» de la Modernidad, que torna imposible restaurar

el pasado o conservar valores eternos en su estado prístino.

La revolución conservadora «entiende que lo que ‘conservaría’ ya está perdido (si es que realmente alguna vez existió, lo cual es dudoso), y que por tanto debe ser creado de nuevo. Reconoce que bajo tales circunstancias la oportunidad se presenta para hacer realidad este ‘pasado’ *por vez primera*». De igual modo, «el modernismo reaccionario no es una forma híbrida (modernismo + reacción). Más bien llama la atención hacia la temporalidad modernista de la reacción *per se* cuando la destrucción de las formas tradicionales de autoridad social ha ido más allá de un punto determinado».

La batalla entre socialismo y fascismo no es, por consiguiente, entre ‘revolución’ y ‘reacción’, sino entre, por una parte, «la temporalidad revolucionaria intrínseca a los proyectos socialistas para el derrocamiento del capitalismo» y, por otra, «la temporalidad contrarrevolucionaria de una variedad de modernismos reaccionarios», que no es menos futurista por su intento de restaurar valores eternos en un nuevo orden sociopolítico. La deducción de que Osborne se sirve en este análisis para la clasificación del fascismo es sorprendente en su brevedad: «Desde el punto de vista de la estructura temporal de su proyecto, el fascismo es una forma particularmente radical de revolución conservadora». Como tal «ni es una reliquia ni un arcaísmo», sino «una forma de modernismo político».¹⁰

El Estado Modernista del Fascismo

Partiendo del vasto trabajo preliminar realizador por importantes investigadores como Mosse, Payne, Gentile, Eksteins, Fritzsche, Osborne y muchos otros historiadores críticos, con las suposiciones simplistas sobre la

LA BATALLA
ENTRE
SOCIALISMO
Y FASCISMO
NO ES, POR
CONSIGUIENTE,
ENTRE
‘REVOLUCIÓN’
Y ‘REACCIÓN’.

TANTO
MUSSOLINI
COMO HITLER
SE COMPOR-
TARON COMO
ARTISTAS
SUPREMOS
ESCUL-
PIENDO
UNA NUEVA
SOCIEDAD.

ecuación de proyectos revolucionarios exclusivamente con la izquierda radical, mi libro *Modernism and Fascism* (2007; Akal 2011 edición española) documenta en considerable detalle la temporalidad modernista, *vanguardista*, de los dos regímenes fascistas. Los fascistas convencidos (en oposición a la mayoría que solo lo eran de boquilla y que realmente no creían en las visiones utópicas del nuevo mundo que los fascistas y nazis incondicionales creían estar levantando) sintieron que estaban viviendo en el límite de la historia. La futuridad que perseguían tan fanáticamente se reflejaba en lo ambicioso de los proyectos que emprendían en los ámbitos de la ingeniería cultural, social, demográfica y racial, y en las esferas de la tecnología, el militarismo y el imperialismo. De ahí que ambos regímenes abrazaran cálidamente la tecnología, el científicismo, las comunicaciones modernas, el urbanismo, la eugenesia (bajo Hitler ferozmente negativa al igual que positiva), y se deleitaran con la oportunidad de gobernar en un entorno Nietzscheano «más allá del bien y del mal», y de dar nueva forma a la sociedad, a la civilización y a la propia naturaleza humana al dejar atrás la era del humanismo liberal. Tanto Mussolini como Hitler se comportaron como artistas supremos esculpiendo una nueva sociedad, como jefes de jardinería arrancando malas hierbas para que nuevas plantas pudiesen crecer con fuerza y florecer.

Al mismo tiempo, la insistencia del fascismo en crear una nueva modernidad con raíces en «valores eternos» y una identidad nacional intensificada, se combinó con importantes concesiones a elementos conservadores tradicionales, lo cual creó un curioso patrón de interferencia del pasado con la hipermodernidad en ambos regímenes. El consiguiente híbrido de lo futurista con la tradición reinventada llevó a Joachim Fest a hacer la siguiente observación en su libro *Der zerstörte*

Traum. Vom Ende des utopistischen Zeitalters (The Shattered Dream. On the End of the Utopian Age, 1991): «Hasta en los niveles más altos de la directiva reinó un sobrecogimiento por aquello envuelto en la noche de los tiempos, pero a la vez un clima de despiadada eficiencia burocrático-técnica a la hora de planear y ejecutar planes que despreciaban cualquier tradición, una radicalidad que sobrecoge a todo el que la estudia».

Visto en este contexto, parece algo en última instancia natural y predecible el que miles de artistas, arquitectos, urbanistas, tecnócratas, fotógrafos, diseñadores, intelectuales, pedagogos y futuros ingenieros sociales italianos tremendamente creativos se animaran por la perspectiva de contribuir a la palingenesia de la nación tras 1925, cuando el régimen entró en su fase más radical. ¿Qué es contradictorio en los más reputados arquitectos modernistas de Italia, Giuseppe Terragni y Adalberto Libera, que con entusiasmo emprendieron proyectos de construcción visionarios para un régimen que se veía a sí mismo inaugurando una nueva fase en la civilización occidental, más allá del comunismo y del liberalismo? Lejos de ser retrógrados, el Fascismo y el Nazismo pueden concebirse como ‘estados modernistas’ que operan en un puesto de avanzada de la civilización occidental en su lucha por hacer saltar en pedazos el continuo de tiempo histórico, en no menor medida que los bolcheviques antes que ellos y los maoístas después. El proyecto de criar nuevos romanos y nuevos arios era futurista, no atávico.

¿Un Modernismo de estética fascista?

Llegados a este punto, debería haber quedado claro que no tiene que ver con mentalidades esquizoides o con la libidinosa autodestrucción del capita-

lismo el que intelectuales vanguardistas como Filippo Marinetti, Giovanni Gentile, Ezra Pound, Gottfried Benn, Martin Heidegger o Ernst Jünger se comprometieran seriamente con un régimen que afirmaba estar renovando el sustrato heroico y espiritual de la existencia en Italia o Alemania, y por tanto superando la crisis de nihilismo occidental en una era de renacimiento cultural. El hecho de que el principal pintor dadaísta italiano, Julius Evola, se convirtiera en un destacado ideólogo del Fascismo y del neo-Fascismo no debería de resultar chocante. Para aquellos que buscaban soluciones radicales a los problemas históricos y psicológicos de la modernidad, a la imperante anarquía y anomia, los regímenes Fascista y Nazi podían parecer anunciantes de un nuevo tipo de estado, uno basado en los hechos y no en las palabras. En contextos y maneras muy diferentes, ambos no solo estaban dando zancadas de gigante en la modernización de sus naciones, y llevando la tecnología militar y la ingeniería civil a un nuevo nivel, sino que también estaban revitalizando la cultura, organizando la sociedad y construyendo socialmente nuevos tipos de seres humanos, física y moralmente regenerados, únicamente adaptados a la edad moderna.

Así, el título del libro de Mark Antliff (2007), *Avant-garde Fascism*, ya no debería despertar un enjambre de paradojas, antinomias y aporías. Más bien debería casi parecer *predecible* que en el caos del periodo de entreguerras, cuando la sociedad liberal del *laissez-faire* burgués parecía completamente en bancarota, algunos intelectuales, artistas, comentaristas culturales y radicales políticos franceses quedarían impresionados con la Italia de Mussolini, atraídos por el intento de Valois de emularla con el Faisceau, e ilusionados con los planes utópicos de transformación social a través de una renovación urbanística diseñada por

Le Corbusier. En lo tocante al propio Le Corbusier, si se hubiera ofrecido a levantar una nueva ciudad para Stalin, probablemente este hecho aparecería estampado en sus biografías. En cambio, su oferta a Mussolini de diseñar una nueva ciudad en las Lagunas Pontinas y de supervisar la transformación de Adís Abeba, la capital de la Abisinia fascista, por lo general se ha difuminado como un bochornoso borrón en su reputación.

Hasta el momento, el argumento ha sido que el fascismo tiene una temporalidad futurista, vanguardista, modernista en su visión del nuevo orden. Así, cuando decenas de renombrados arquitectos modernistas dedicaron sus energías constructivas al fascismo italiano, cuando creativos artistas dedicaron sus estéticas experimentales a Mussolini, o prodigiosos científicos y expertos técnicos, así como algunos eminentes pensadores y escritores de vanguardia, se unieron al renacimiento de Alemania bajo el Nazismo, no aparece anomalía alguna de por medio. La vanguardia y el fascismo pueden imaginarse ahora como dos imanes cuyos polos se pueden atraer y no solo repeler.

Aun así, el argumento puede llevarse más allá si aceptamos que el principio central del alto modernismo (c. 1870-1945) es la convicción de que el arte y la cultura no son ramas del ocio, del entretenimiento, de las industrias educacionales, o serviles lacayos de proyectos nacionalistas, o mercancías que se pueden comercializar para obtener ganancias materiales. En lugar de todo esto, estos modernistas entendieron el arte y la cultura como fuerzas transformadoras hercúleas y prometeicas en la voluntad de los hombres (sobre todo, más que las mujeres) de forjar una sociedad a «su» imagen. En este sentido, tanto fascistas como nazis aplicaron una *ontología* vanguardista, modernista, a

LA
VANGUARDIA
Y EL
FASCISMO
PUEDEN
IMAGINARSE
AHORA
COMO DOS
IMANES
CUYOS
POLOS SE
PUEDEN
ATRAER Y
NO SOLO
REPELER.

la realización de sus proyectos sociales, políticos, imperialistas y raciales para incluir un renacimiento nacional desde las profundidades del declive y la decadencia. Como resultado, muchos de sus planes arquitectónicos más representativos y de su producción artística más destacada eran modernistas en su concepción *independientemente de la estética aplicada*.

Un meticuloso caso práctico en este fenómeno típicamente malentendido es el que aporta Emily Braun en *Mario Sironi and Italian Modernism. Art and Politics under Fascism* (2000), que documenta la forma en que el artista Mario Sironi dedicó años de energía artística a la búsqueda de una fusión estéticamente satisfactoria de un modernismo estético con formas tradicionales para expresar el intento por parte del régimen de hacer realidad una Italia basada en una modernidad fuertemente arraigada en la historia. Como un alquimista de nuestros días, experimentó con diversas amalgamas de modernismo internacional, con elementos artísticos sacados de la Roma clásica y de la Italia del Renacimiento para producir un modernismo acorde con la nueva Italia de Mussolini; no un híbrido, sino un *nuevo* modernismo nacional, único del fascismo.

A la luz del ejemplo de Sironi, quizá merecería la pena para los historiadores de la cultura reabrir los archivos sobre el famoso anti-modernismo del Nazismo. Este régimen otorgó estatus de iconos a dos de los mayores modernistas europeos, Nietzsche y Wagner, y ambos trabajaron hasta la obsesión por proporcionar los mitos heroicos que creyeron eran necesarios para nutrir con una nueva base espiritual la vida moderna como panacea hacia la decadencia. Las idealizaciones de grandes proporciones de Josef Thorak de musculosos cuerpos de hombres pueden parecer poco más que imitaciones agigantadas de figuras Renacentistas.

ESTE
RÉGIMEN
OTORGÓ
ESTATUS DE
ICONOS A
DOS DE LOS
MAYORES
MODER-
NISTAS
EUROPEOS,
NIETZSCHE Y
WAGNER



Sin embargo, el hecho de que diseñara su pantagruélico «Monumento al Trabajo» para que coronara la mediana de la nueva autovía Munich-Salzburg subraya el espíritu y propósito *modernistas* de la escultura, independientemente de su estética formal.

Lo mismo ocurre con la imaginación arquitectónica de Albert Speer, el creador de la ultra-modernista Lichtdom o 'Catedral de la Luz', que convirtió los reflectores antiaéreos en fuente de lo numinoso en los mítines de masas. Visceralmente opuesto a experimentos arquitectónicos asimétricos con acero y cristal, Speer era profundamente modernista en la 'voluntad', que compartía con su adorado Führer, para superar la decadencia e inaugurar una nueva

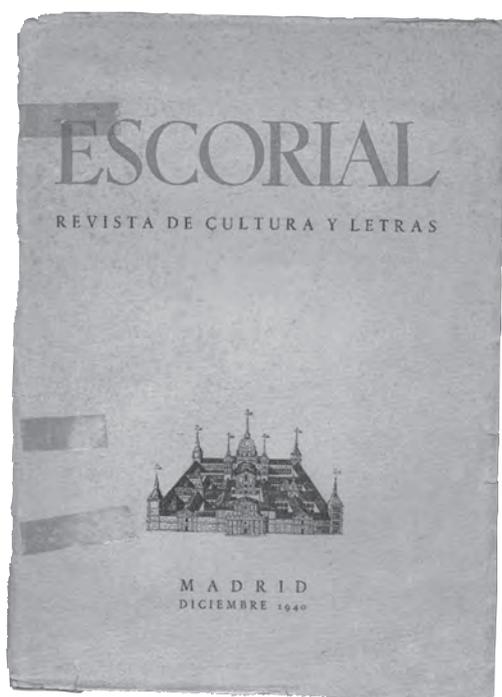


era en piedra en una escala que rivalizaría con los logros de los egipcios y la Antigua Grecia. En el resultante diseño de la marca registrada Speer, como Eric Michaud ha demostrado en su importante investigación sobre la arquitectura nazi *L'Art et l'éternité*, la alusión a las formas neoclásicas no debe ser confundida con el renacer propio del siglo XIX o la nostalgia por un pasado glorioso. Expresan los eternos valores arios trabajando titánicamente (aunque matando a los esclavos a base de trabajo en el proceso) para fundar una nueva era de la civilización. El 'despojados neoclasicismo' de la Haus der deutschen Kunst de Paul Troost,¹¹ una mezcla de clasicismo griego con la simetría no ornamentada y de *limpias* líneas, familiar a las construcciones

estatales que se levantaron por todo el mundo en los años treinta, puede por tanto verse no como anti-modernista, sino como un ejemplo del modernismo característico del Tercer Reich. En los desastrosos doce años en que ostentó el poder, la vanguardia del régimen se propuso crear símbolos permanentes de la victoria de la salud del renacido *Volks-gemeinschaft* sobre las fuerzas de la decadencia y declive, el equivalente racial alemán de Le Corbusier o Walter Gropius. Sus biografías curiosamente callan el hecho de que el mundialmente famoso visionario socialista Gropius se quedara lo suficientemente impresionado con el faustiano *Bauwille* (deseo de construir) del nuevo Reich, para participar en la competición por construir el Reichsbank en Berlín, incluso después

5.

5. Haus der deutschen Kunst (Casa del arte alemán). Obra de Paul L. Troost inaugurada en 1937 como primer edificio de propaganda del Tercer Reich y convertida hoy en la Haus der Kunst (Casa del Arte). Foto: Wikimedia Commons.



de que los Nazis cerraran bruscamente la Bauhaus en Dessau.

Como reflexión final sería conveniente mencionar que el debate acerca del anti-modernismo de la pintura nazi dista de ser capítulo cerrado, incluso estéticamente. El investigador estadounidense Gregory Maertz está en proceso de publicar una serie de libros y de organizar ciertas exposiciones para recuperar del olvido unos diez mil cuadros que datan del Tercer Reich y que durante décadas permanecieron embalados y olvidados en sótanos de museos en los Estados Unidos. Eloquentemente exhiben la persistencia de técnicas pictóricas y estilos modernistas mucho después de que los nazis prohibieran el supuestamente tema decadente de tanto arte moderno. Tampoco puede olvidarse que el mismo Goebbels aplaudió a Edvard Munch como la encarnación más poderosa del espíritu ario en arte y organizó la simbólica apropiación de los nazis de su funeral tras su muerte en 1944. Si la facción dentro de la jerarquía nazi que celebró el dinamismo de la pintura y la escultura expresionistas como representación de la nueva era

no hubiera perdido ante aquellos que simpatizaron con la condena de Rosenberg, quien les acusó de 'bolchevismo cultural', entonces el vínculo entre el nazismo y las vanguardias en el arte oficial del Tercer Reich hubiera sido aún más evidente.

A esto debería añadirse que en el contexto de la historia de España el acercamiento que aquí se ha mantenido tiene implicaciones radicales. El franquismo carece de una aspiración palingenésica total para hacer estallar el continuo histórico, y a pesar de la dinámica retórica del inicio del régimen que persuadió a Mussolini y Hitler a buscar el apoyo de Franco, el franquismo continuó siendo una forma de autoritarismo reaccionario bajo una fachada modernizadora. Sin embargo, antes de que el régimen absorbiera y debilitara a Falange, ésta había sido una forma de modernismo programático. Merecería la pena, por tanto, reexaminar los intentos de Ernesto Caballero en su libro de 1935 *Arte y Estado* y del círculo asociado con la revista *Escorial* para desarrollar una nueva estética nacional cuyo modernismo y vanguardismo alternativos fuesen acordes con lo peculiar de la historia, condiciones y necesidades de una España renacida.

Este artículo ha postulado que efectivamente existía una afinidad electiva entre las vanguardias y el fascismo en la Europa de entreguerras, en algunos aspectos igual de poderosa que la celebrada y exitosa impuesta por el bolchevismo hasta que Stalin impuso el realismo social para reemplazar todo arte «formalista» y liquidó el modernismo soviético de la noche a la mañana: en Rusia era el capitalismo cultural lo que ahora se purgaba como decadente y no el bolcheviquismo cultural. Quizá la mejor forma de ganar algo de perspectiva acerca de la titánica fuerza de la dinámica modernista en la transformación social, política y

ANTES DE
QUE EL
RÉGIMEN
ABSORBIERA
Y DEBILITARA
A FALANGE,
ÉSTA HABÍA
SIDO UNA
FORMA DE
MODERNISMO
PROGRAMÁTI-
CO.

estética fascista es comparar el periodo de entreguerras con el nuestro. El 'choque de lo nuevo' ha sido absorbido desde hace tiempo por la sociedad dominante.

La vanguardia ha sido en efecto neutralizada por la mercantilización; sus productos custodiados de forma segura en museos privados y sótanos de bancos, o en galerías de arte donde pueden ser estudiados como tantas otras mariposas en formol pinchadas con alfileres y expuestas en vitrinas. Incluso el rock-and-roll ha perdido las connotaciones de liberación y rebelión ahora que los tickets para los festivales en Glastonbury aparecen inmediatamente a la venta por internet o grandes empresas los compran al por mayor para sus propios clientes. Auschwitz, en el pasado solemne lugar de conmemoración de sufrimiento de masas, ha sido reducido para la mayoría a un viaje de día de turismo europeo; su dantesco letrero *Arbeit macht frei*, un trofeo para ser robado de sus puertas; sus distraídos visitantes viajando en autobuses con aire-acondicionado, separados por años luz de experiencia de aquellos que hicieron el viaje de ida en vagones para ganado solamente hace dos generaciones. Mientras tanto, los documentales y noticiarios de LUCE para el Ministerio de Cultura Popular de Mussolini son reemitidos hasta la saciedad en la televisión italiana ante unos espectadores indiferentes con efectos propagandísticos incluso aún más insidiosos.

En términos nietzscheanos, los «últimos hombres» a gusto en la era de la globalización han completado el proceso de desencantamiento y desacralización del mundo que los modernistas de las vanguardias europeas —en una miríada de diferentes formas— querían con tanto ahínco invertir hace un siglo. El nihilismo finamente velado de un consumismo adictivo, sea de objetos o de sensa-



ciones, real o virtual, se ha impuesto sobre otros intentos realizados en la década de los veinte y los treinta para revitalizar el mundo moderno a través del poder de mitos heroicos —mitos que legitimaron el terror infundido por el Estado, guerras, imperialismos y genocidios—. Ahora, el fascismo, el comunismo y las vanguardias han sido reservados al museo de curiosidades históricas; los temores fanáticos y esperanzas los convirtieron en inimaginables para una estupefacta generación saturada de imágenes, cuya memoria retentiva se reduce constantemente gracias a los medios electrónicos y cuya memoria histórica ha sido borrada como tantos otros mensajes indeseados en un I-phone.

6.

6.
Emilio Luis Fernández
Garrido
Personaje imperfecto,
2009. Serigrafía, 1
tinta. Papel Canson
150 gr.

¿Dónde están ahora las vanguardias no mercantilizadas? Quizá un lugar en el que buscar es en el fragmentado medio de los islamistas, ocupados haciendo su propia *jihād* contra la decadencia (*jahiliyya*) con una ideología revolucionaria forjada con los restos de un naufragio seleccionados del Qur'an y de los desechos de las ideologías totalizadoras y totalitarias occidentales. Cuando el religioso egipcio Salem Abu Al-Futuh anunció en septiembre de 2010 que «conquistaremos Italia y el resto de Europa, así como Norteamérica y Sudamérica; Occidente se convertirá al Islam», una minoría de musulmanes desafectos viviendo en la diáspora islámica mundial, y rodeados del desierto

anómico de Europa y Estados Unidos, quizá sintieron cómo se tocaba una cuerda melodiosa.

Es quizá ahora que los autonombrados muyahidín, bien reunidos en grupúsculos suburbanos, o sentados frente a ordenadores como miembros de una comunidad virtual de auténticos creyentes, sienten que están en la vanguardia de los tiempos. Ocupando el último promontorio de los siglos de dominación occidental, se ven con la misión de inaugurar un nuevo tiempo, un nuevo espacio, una nueva era.

'*L'avant-garde est mort. Vive l'avant-garde!*' ❖

Notas

1. Lynn Nicholas, *The Rape of Europa: the Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, Nueva York, Vintage Books, 1995.

2. Cf. Saul Friedländer, *Reflections of Nazism: an essay on Kitsch and death*, Nueva York, Harper & Row, 1984.

3. Ver Erich Fromm, *The Anatomy of Human Destructiveness*, Nueva York, Holt Rinehart and Winston, 1973.

4. Bernd-A. Rusinek, «From Schneider to Schwerte, Anatomy of

a Change», en Wilfried Loth, Bernd-A. Rusinek (eds.) *Politics of Transformation: NS Elites in the West-German Post-War Society*, Nueva York, Campus Verlag, 1998, p. 143.

5. Ernst Bloch, «Inventory of a Revolutionary Façade», *The Heritage of our Time*, Polity, Cambridge, 1991, p. 64.

6. Una de las excepciones más notables es George Mosse, quien en 1966 publicó su universalmente ignorado pero rompedor *Nazi Culture: Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*, Nueva York, Grosset & Dunlap.

7. Citado en Richard Bosworth, *The Italian Dictatorship*, Londres, Arnold, 1998, p. 155.

8. Consultar especialmente el ensayo de David Crowley «National Modernisms», en Christopher Wilk (ed.), *Modernism 1914-1939. Designing a New World*, Londres, V&A Publications, 2006, p. 351.

9. Constantin Iordachi, *Comparative Fascist Studies: New Perspectives*, Londres, Routledge, 2009, pp. 24-25.

10. Peter Osborne, *The Politics of Time. Modernity and the Avant-*

garde, Londres, Verso, 1995, pp. 163-167.

11. Ver la página web de Geoff Walden *The Third Reich in Ruin*, <http://www.thirdreichruins.com/kunsthhaus1.htm>.

de **revolución:** **fascismo de vanguardia** en **Francia**

Autor
Mark Antliff
Profesor de Historia del arte.
Duke University.
Autor de *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939*.

Traducción
Rocío G. Sumillera

Para comprender satisfactoriamente el advenimiento del fascismo como fenómeno claramente francés, debemos comenzar considerando el papel central que en el desarrollo de la ideología fascista en Francia jugaron las artes visuales y unas nociones de violencia y creatividad estetizadas. Durante el periodo inmediatamente anterior a la invasión alemana e italiana de Francia en mayo y junio de 1940, una sorprendente variedad de modernistas se involucró en este proyecto, incluyendo a figuras tan conocidas como el simbolista Maurice Denis, los arquitectos Le Corbusier y Auguste Perret, los escultores Charles Despiau y Aristide Maillol, Germaine Krull, fotógrafa de la Nueva Visión, y el *fauve* Maurice Vlaminck. Los fascistas franceses que trataremos aquí se apropiaron de la estética vanguardista del Cubismo, el Futurismo, el Surrealismo, el llamado «Retour à l'ordre» e, incluso, de teorías del montaje en cine y fotografía para definir el «dinamismo» de la ideología fascista. Para estos fascistas, el arte moderno constituía el presagio mítico de una revolución regenerativa que derrocaría las instituciones de gobierno existentes, inaugurando así un orden anticapitalista y despertando la creatividad y el potencial artístico del «nuevo hombre» fascista.¹

Mi estudio del nexo entre la ideología estética fascista y las teorías de revolución se centra en los escritos del politólogo francés Georges Sorel (1847-1922) y de tres promotores de entreguerras, tanto del pensamiento de Sorel como

del fascismo: George Valois (1878-1945), Philippe Lamour (1903-1992) y Thierry Maulnier (1909-1988). Valois creó el primer movimiento fascista en Francia, el *Faisceau* (1925-1928); Lamour, un seguidor de Valois, fundó el fugaz *Parti Fasciste révolutionnaire* en 1928 antes de alumbrar dos publicaciones de corte fascista, *Grand'Route* (1930) y *Plans* (1931-1933); Maulnier, por su parte, forjó una teoría del fascismo bajo los auspicios de las revistas *Combat* (1936-1939) e *Insurgé* (1937). Como veremos, Valois, Lamour y Maulnier mostraron lealtad tanto a Sorel como al arte de vanguardia al tiempo que desarrollaron formas de fascismo enormemente divergentes. Siguiendo a Sorel, los tres contemplaron el arte y la cultura como un elemento integral de sus teorías de revolución total y su campaña contra la Tercera República en Francia.

Partiendo del convencimiento de que el fascismo poseía un «núcleo mítico», estos fascistas franceses hicieron hincapié en el irracionalismo tras la ideología fascista y en la función de los mitos como factores de motivación para los adeptos al fascismo. Cada autor se sirvió de la teoría del mito propuesta por Sorel para definir su versión particular del fascismo —una elección apropiada teniendo en cuenta que el fascista italiano Benito Mussolini confesó su deuda al autor de *Reflexiones sobre la violencia* (1908)—. Sorel concluyó que las transformaciones revolucionarias instigadas por sectas religiosas y movimientos políticos surgen del impacto emotivo

LOS
FASCISTAS
FRANCESES
QUE
TRATAREMOS
AQUÍ SE
APROPIARON
DE LA
ESTÉTICA
VANGUAR-
DISTA DEL
CUBISMO, EL
FUTURISMO,
EL SURREA-
LISMO...

EN EL
CORAZÓN DE
LA TEORÍA
DE SOREL
SOBRE EL
MITO EN-
CONTRAMOS
LA NOCIÓN
DE UNA
VIOLENCIA
ESTETIZADA.

de sus mitos centrales, entendiendo estos como principios visionarios que inspiran la acción inmediata. Para Sorel, los mitos son decididamente instrumentales; más que proporcionar anteproyectos sociales para un futuro que crear gradualmente a través de reformas políticas y planificaciones racionales, los mitos ofrecen un ideal visionario cuyo manifiesto contraste con la realidad del momento agita a las masas. En *Reflexiones sobre la violencia* Sorel subrayó la naturaleza emotiva e intuitiva del mito definiéndolo como un «conjunto de imágenes capaz de evocar todos los sentimientos que corresponden a las diferentes manifestaciones de la Guerra emprendida por el socialismo contra la sociedad moderna».

Habiendo condenado a los socialistas parlamentarios por emplear argumentaciones racionales para promover el cambio social, Sorel elogió el poder mítico de la visión anarcosindicalista francesa de la huelga general por su habilidad para infundir fervor revolucionario entre la clase obrera. Si cada obrero creyera que su participación en la huelga desencadenaría actos similares en toda Francia y que la proliferación de tales huelgas desembocarían en la caída del capitalismo, entonces la evocación a tal apocalíptica huelga general inspiraría a los trabajadores a involucrarse en formas heroicas de resistencia violenta al *statu quo* capitalista. Sorel concibe la huelga general como la última manifestación del poder de las imágenes míticas para transformar la conciencia individual y, a la larga, sociedades enteras. Otros ejemplos incluyen la creencia cristiana en el inminente retorno de Cristo; las diversas imágenes utópicas que animaron a los ciudadanos-soldado de Francia a defender la Revolución de 1789; y el discurso visionario de Giuseppe Mazzini sobre una Italia unida que motivó a la gente corriente a alzarse en armas durante el Risorgimento (1861-1870). En cada caso,

los creadores de mitos dibujaron un gran contraste entre un presente en decadencia repleto de casos de corrupción política y ética, y la visión de una sociedad futura regenerada, cuya realización dependía en gran parte de la transformación espiritual de cada individuo dentro del cuerpo político.

En el corazón de la teoría de Sorel sobre el mito encontramos la noción de una violencia estetizada que sirve para distinguir la insurrección proletaria del uso bárbaro de la «fuerza» por parte del Estado:

«La violencia proletaria» —escribe Sorel en *Reflexiones sobre la violencia*—, continuada como una manifestación pura y simple del sentimiento de guerra de clase, aparece así como algo muy bonito y heroico, al servicio de los intereses inmemoriales de la civilización... que puede salvar al mundo del barbarismo.

La violencia proletaria se motiva por una sed de justicia, siendo una actividad disciplinada «continuada sin odio ni espíritu de venganza». En cambio, el «fin esencial» tras la violencia represiva impuesta por monarcas o burgueses Jacobinos durante el Reinado del Terror en 1793 «no fue la justicia, sino el bienestar del Estado». La violencia sindicalista, por tanto, «no debe confundirse con aquellos actos de salvajismo», y Sorel espera «que una revolución socialista llevada a cabo por auténticos sindicalistas no se corrompa por las abominaciones que han mancillado las revoluciones burguesas». La violencia soreliana, citando al historiador David Forgacs, es «más imagen que realidad», y teóricamente mínima en lo que a derramamiento de sangre se refiere en virtud del sentido de disciplina y justicia que anima a sus participantes.²

En realidad, Sorel desplaza el acto violento de infringir daño físico a un ámbito imaginario en el que la violencia

se describe como un acto de heroísmo, una forma de belleza, una fuerza civilizadora capaz de curar a la sociedad. Forgacs considera que una operación similar está activa en el Fascismo italiano, citando por ejemplo la declaración de 1928 de Mussolini en la que afirma que la violencia fascista «debe ser generosa, caballeresca y quirúrgica». A pesar de que Sorel pretendió minimizar la violencia física mientras que el fascismo italiano la exaltó, las referencias a la violencia empleadas por Sorel y el fascismo italiano operan en el nivel de lo imaginario, en el que la violencia es transformada en otra cosa; es lo que David Forgacs llama acertadamente «medicina social, creación de orden, revolución-recomposición». Transmutaciones similares operan en los diversos fascismos desarrollados por los seguidores franceses de Sorel, quienes hicieron del arte y la conciencia artística una parte integral de sus teorías de revolución.

El mismo Sorel preparó el terreno para sus seguidores fascistas de entreguerras al abandonar su fe en la clase obrera francesa como catalizadora de una revolución poco antes del estallido de la Primera Guerra Mundial en agosto de 1914. Los expertos han apuntado que el anarcosindicalismo de Sorel originariamente valoraba el mito por su habilidad para reforzar la conciencia de clase y, por consiguiente, el potencial revolucionario del proletariado. Según pensaba Sorel, el rechazo de los sindicatos franceses a políticas reformistas, su apoyo a acciones de huelga y el rol central de las bolsas de trabajo a la hora de establecer un sentimiento de fraternidad garantizaron la autonomía de clase del proletariado. Sin embargo, cuando tras 1909 la dirección sindicalista forjó una alianza de corte reformista con los socialistas parlamentarios, Sorel rechazó el movimiento y se unió a los seguidores neo-católicos del monárquico Charles Maurras para propagar un mito de revolución radi-

calmente revisado, igualmente opuesto a la democracia y a sus instituciones gubernamentales. Sorel y sus nuevos colegas creyeron que la defensa de la cultura podía producir nuevos electores revolucionarios en potencia, y expusieron su programa en tres revistas: la malograda *La Cité française* (1910); *L'Indépendance* (1911-1913), el buque insignia de Sorel; y *Les Cahiers du Cercle Proudhon* (1912-1914), fundada por los acólitos monárquicos y sindicalistas de Sorel asociados con el grupo de estudio Cercle Proudhon.

L'Indépendance desplegó el programa antisemítico y católico militante del movimiento oponiendo la imagen mítica de Sorel acerca de la cultura francesa a un recién fabricado depositario de la decadencia social y artística, el intelectual judío. Sorel y sus aliados combinaron la oposición violenta al Estado con un patetismo propio de las tragedias de Esquilo, el sacrificio cristiano y una defensa heroica de la civilización europea. Todo ello resultó en una estética que estableció paralelismos entre la cultura de la Grecia clásica, la doctrina católica del sufrimiento indirecto y las creencias de una versión neo-medieval de la estética Simbolista y prerrafaelita. Los sorelianos localizaron una estética equivalente a su ideología en la obra de prominentes artistas como Maurice Denis y Armand Point, el español Ignacio Zuloaga, el escultor Charles Despiau, el compositor Vincent-d'Indy (fundador de la Schola Cantorum) y el escenógrafo Jean Variot. Denis, Zuloaga y d'Invy concebían su arte como expresión de su ardiente catolicismo, mientras que Point y Despiau pretendían un renacimiento de la artesanía medieval y una renovación del interés hacia el arte del Trecento y el Quattrocento italianos.

Sorel y sus colegas utilizaron, pues, este programa cultural y religioso contra un enemigo mítico, el secular, emancipado judío, quien llegó a simbolizar la de-

LA VIOLENCIA SE DESCRIBE COMO UN ACTO DE HEROÍSMO, UNA FORMA DE BELLEZA, UNA FUERZA CIVILIZADORA CAPAZ DE CURAR A LA SOCIEDAD.

LA
PROMOCIÓN
DE LOS
SORELIANOS
DE LA FE
CATÓLICA
EN LAS
ARTES FUE
ESENCIAL
PARA LA PRO-
MULGACIÓN
DE UN MITO
TÓXICO DE
ANTISEMITIS-
MO ANTICAPI-
TALISTA.

cadencia de la Tercera República y el legado de la Ilustración *tout court*. La militante fe católica sirvió para definir el cuerpo político francés en oposición al concepto republicano de nación, que definía la identidad nacional en términos racionalistas modelados según ideales ilustrados. Para los sorelianos, la prominencia en la sociedad francesa de banqueros judíos como los Rothschilds y de intelectuales judíos como el escritor Julien Benda ilustraba la decadencia espiritual y material producida por el desmentido republicano de la herencia cultural y religiosa francesa. Los sorelianos acusaron a mecenas judíos de burda especulación con el potencial valor del arte vanguardista, lo cual tan solo sirvió para acelerar el declive de la cultura francesa. Así, la promoción de los sorelianos de la fe católica en las artes fue esencial para la promulgación de un mito tóxico de antisemitismo anticapitalista que vilipendió a la comunidad judía en Francia tachándola de incapaz de auténtica apreciación artística.

Un episodio ejemplar en la creación de tal mito fue la colaboración de d'Indy, Denis y Variot en la puesta en escena en diciembre de 1912 del drama religioso de Paul Claudel «L'Annonce faite à Marie» (La Anunciación a María) en el simbolista *Théâtre de l'Oeuvre* de Lugné-Poë en París. D'Indy dispuso que miembros de la Schola Cantorum se encargaran de poner voz a la parte de música coral de la obra dramática, mientras que Variot diseñó los austeros decorados. La pintura *Misterio católico* de 1891 de Maurice Denis (ahora en el Musée Départemental Maurice Denis) fue reproducida en la portada del programa de la representación, convirtiendo así la pieza teatral de Claudel en un soreliano *gesamtkunstwerk*. Sorel, en la edición de julio de 1911 de *L'Indépendance*, afirmó que las producciones teatrales de Claudel estaban modeladas según los dramas «mitológicos» de la Antigua Grecia, y



1.

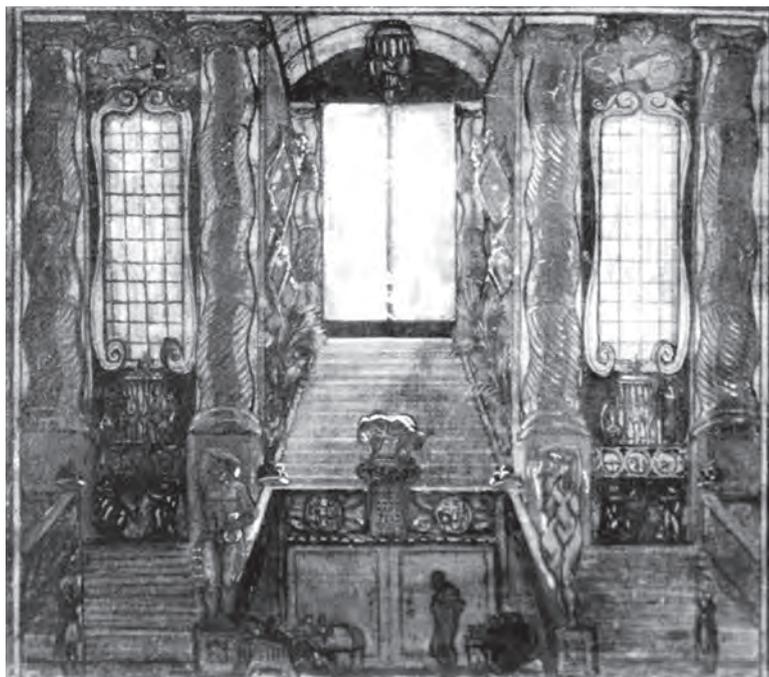
que el sacrificio heroico celebrado en el *Prometeo* de Esquilo era comparable a aquel presente en las «tragedias religiosas» de Claudel. Desde una perspectiva soreliana, «La Anunciación a María» de Claudel celebraba el heroísmo logrado a través del sufrimiento indirecto, puesto que el protagonista de la obra, Violaine, se convierte en un leproso a través de un acto de caridad cristiana. En la Nochebuena climática de la obra, un moribundo Violaine devuelve a la vida al hijo de su hermana, al tiempo que Juana de Arco está coronando al Delfín en Reims. Así, Claudel establece un paralelismo entre el heroísmo espiritual de Violaine y el de Juana de Arco, símbolo, en círculos sorelianos, de un catolicismo militante. Por su parte, Variot proclamó su lealtad a Sorel en el epílogo de la pieza teatral diseñando el simbólico «Árbol de la vida» para el telón de fondo del teatro teniendo como referente diseños de tapices medievales y basando las relaciones proporcionales de los actores al decorado en las pinturas de Duccio en el Trecento italiano (fig. 1). Variot, en sus memorias de 1935 *Propos de Sorel*, reconoció la influencia de Sorel en sus telones de fondo para teatros, afirmando que Sorel le había aconsejado sobre sus diseños a lo largo de su desarrollo. Sorel describió la obra



2.

teatral de Claudel como defensora de una «profundamente rígida ortodoxia», y enseñó a Variot a evitar el realismo en sus diseños y a sumir a los actores en la sombra con el fin de que la audiencia pudiera trascender el mundo material y comprender el mensaje «sublime» del cristianismo. Como los simbolistas de su época, Sorel valoraba la sombra por sus poderes de sugestión y su asociación con el ámbito interior del alma más que con la mundana realidad. El entusiasmo de Sorel por la producción de Lugné-Poë era de tal calibre que se convirtió, en palabras de Variot, en un «Claudeliano intransigente».³

Quizá la más pública de las demostraciones de la política cultural antisemita de los sorelianos la encontramos en la ópera de d'Indy *La leyenda de San Cristóbal*, escrita entre 1908 y 1915. Basada en la Leyenda Dorada medieval y en un mito local de la región francesa de Ardecha, la ópera de d'Indy contó con escenografía diseñada por Maurice Denis y logró gran éxito en la Ópera de París en junio de 1920. La descripción de Denis del telón de San Cristóbal portando a un joven Cristo



3.

(fig. 2) exhibía el significado religioso del relato operístico, en el que el santo se enreda en un combate mortal con el corrupto *Roi de l'Or*, simbolizado por un judío.⁴ En la maqueta de Denis del palacio del Rey del Oro, la imagen de una cabra en la portada central señala la aparición del aliado del Rey, el *Príncipe del Mal*, como símbolo del mal universal (fig. 3). El libreto operístico de D'Indy describía un séquito real integrado por los llamados «falsos artistas», cargados con informes bloques de piedra y lienzos salpicados de lunares de colores brillantes, e «intelectuales» con gafas de oro, quienes se unían a los «falsos pensadores» para denunciar el catolicismo y la caridad cristiana mientras ensalzaban la ciencia y el secularismo. Las ornadas columnas salomónicas de la fachada del palacio denuncian la excesiva opulencia y la depravación sexual de su interior, además de los orígenes judíos del monarca reinante. D'Indy y Denis enfatizan aún más la decadencia y la maldad de los protagonistas al perfilar al Príncipe del Mal y al Rey del Oro según los grutescos esculpidos en los capiteles de las catedrales medievales. El éxito de la producción de 1920 de

1. Jean Variot. *Árbol de la vida*, 1912, dibujo a lápiz conté sobre papel (rep. en *L'Oeuvre*, oct-dic. 1912).

2. Maurice Denis. *Telón*. Decorado para el Prólogo. *La leyenda de San Cristóbal*. © 2006 Artist Rights Society (ARS).

3. Maurice Denis. El Rey del Oro, maqueta para *La leyenda de San Cristóbal*, 1920 (gouache sobre cartón). © 2006 Artist Rights Society (ARS).

LA REVISTA
FASCISTA
DE VALOIS,
NOUVEAU
SIÈCLE
(1925-1928),
PROMOVIÓ
ACTIVAMENTE
LOS PLANES
URBANÍSTI-
COS DE LE
CORBUSIER.

d'Indy desafortunadamente ilustra cómo los aliados simbolistas de Sorel se sirvieron del antisemitismo popular para diseminar su concepto mítico del judío como el enemigo simbólico de la cultura y la civilización francesas.

Las circunstancias históricas que siguieron a la derrota de Alemania en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y al crecimiento del fascismo en Italia en 1922 hicieron que los seguidores de posguerra de Sorel absorbieran la violencia soreliana en diversas agendas míticas y culturales. Georges Valois, que había colaborado con Sorel y sus adeptos en el malogrado *La Cité française* (1910) y *Les Cahiers du Cercle Proudhon* (1912-1914), creó en 1925 el primer movimiento fascista en Francia, conocido como el Faisceau, para establecer un homólogo soreliano al recientemente establecido régimen fascista de Benito Mussolini en Italia. Como Mussolini, Valois quiso unir a veteranos de guerra, a la burguesía de negocios y a proletarios en alianza militante con combatientes y productores, unidos en su oposición a la tradición republicana y a sus instituciones. De esta manera, Valois envolvió la violencia de la Gran Guerra en una narrativa soreliana y secular-religiosa de sacrificio heroico y martirio que culminó en un «espíritu de victoria» de posguerra, conformado según el concepto mítico soreliano de productor sindicalista. Repitiendo la ideología de preguerra de *L'Indépendance*, añadió una inflexión católica a la ecuación al comparar la transformación espiritual de los combatientes en periodo de guerra en un productor soreliano de posguerra, con la transformación espiritual de Juana de Arco, e incluso con aquella de la Virgen María tal y como se explica en el Magnificat.⁵

La última batalla pendiente para las tropas fascistas era la destrucción de la democracia misma y la creación de una nueva sociedad definida en

términos de mito soreliano de una comunidad francesa regenerada, la *cité française* primeramente delineada por los sorelianos en 1910. En marcado contraste con la visión de preguerra de Sorel, la ciudad de Valois estaba en cambio construida alrededor del culto al productor industrial más que a la artesanía neo-medieval y la estética simbolista promovida en *L'Indépendance*. Valois promocionó la imagen de ultramodernismo representada por el tecnocrático Plan Voisin del arquitecto suizo Le Corbusier para la ciudad de París (primeramente diseñada en el libro de Le Corbusier *Urbanismo* en 1925), y la noción futurista de *straccità* (super ciudad) defendida por el fascista italiano y polemista de vanguardia F. T. Marinetti. Valois y su tertulia asimismo elogiaron al arquitecto francés Auguste Perret por su defensa de la tecnología de los rascacielos y su uso pionero del hormigón armado en sus diseños arquitectónicos.⁶ La visión de Le Corbusier de la ciudad moderna, compuesta por rascacielos, aeropuertos, ferrocarriles y autopistas, funcionó como una imagen mítica ideada para impulsar a la acción a las filas fascistas, haciendo que renunciases al pasado y orientándolas hacia la construcción de un futuro tecnológico. La revista fascista de Valois, *Nouveau siècle* (1925-1928), promovió activamente los planes urbanísticos de Le Corbusier (fig. 4), al tiempo que reconfiguró su concepto de ciudad moderna en términos de una alianza corporativa de industriales, obreros, arquitectos e intelectuales fascistas, trabajando todos ellos para coordinar la producción y el desarrollo urbanístico en Francia. En un artículo titulado «La Nouvelle Étape du Fascisme», publicado en la edición del primero de mayo de 1927 de *Nouveau siècle*, Valois recordó la exaltada respuesta por parte de los fascistas franceses al Plan Voisin de Le Corbusier cuando el arquitecto hizo una presentación en el cuartel general del movimiento en el centro



4.

de París. Valois entonces estableció un manifiesto contraste entre dos imágenes: la primera, la de un póster fascista inaugural del 11 de noviembre de 1925 conmemorando la marcha fascista a la Tumba del Soldado Desconocido bajo el Arco del Triunfo (fig. 5); la segunda, la de los planes urbanísticos de Le Corbusier para la reconstrucción de posguerra (fig. 4), que debía ser llevada a cabo bajo un régimen fascista francés:

Hemos pedido esta conferencia a M. Le Corbusier con una intención muy clara... su obra expresa magníficamente, en imágenes vigorosas, la tendencia profunda del Faisceau. En relación con el Faisceau, ha habido malentendidos. Incluso por la imagen. El Arco del Triunfo sobre el gran cartel de *Nouveau Siècle* ha hecho pensar a algunos que formamos un nuevo grupo cuyo objetivo sería desfilar una vez al año ante un monumento del pasado. Sin embargo, nosotros somos constructores, los constructores de nuevas ciudades. Las concepciones de Le

Corbusier traducen nuestros más profundos pensamientos... Ante sus proyectos, nuestros camaradas han experimentado, primero, un instante de asombro. Luego, han comprendido. Y han sentido simplemente entusiasmo. Digo entusiasmo. Ante la Ciudad de mañana, grande, bella... y llena de fe, han visto su propio pensamiento materializado.⁷

Más que estancarse en una fijación nostálgica con la era de la Primera Guerra Mundial, el Faisceau miró a un futuro en el que una nueva sociedad corporativa construiría ciudades diseñadas para maximizar la producción. Valois quiso recordar a

5.



4. Le Corbusier. *Le Plan Voisin* (rep. en *Nouveau Siècle*, 1 de mayo de 1925).
5. «Le Faisceau» (rep. en *Nouveau Siècle*, 12 de noviembre de 1925).

LA NUEVA
CIUDAD DE LE
CORBUSIER
FUNCIONABA
PRECISAMEN-
TE COMO
LA IMAGEN
MÍTICA DE
SOREL DE
LA HUELGA
GENERAL...

sus lectores que el fascismo había convertido al combatiente en productor, y que el productivismo soreliano instigó un despertar espiritual entre todas las clases. Así, la promesa de lealtad de los fascistas a la guerra de Francia muerta en el Arco del Triunfo solo podía ser cumplida si se centraban en una imagen soreliana de un futuro que aprovechaba cada aspecto de modernidad. Para Valois, la nueva ciudad de Le Corbusier funcionaba precisamente como la imagen mítica de Sorel de la huelga general: parafraseando a Sorel, el Plan Voisin constituyó un «conjunto de imágenes» capaz de movilizar el espíritu productivista de cada fascista, agrupando sus aspiraciones en una «representación coordinada» de la revolución venidera. Debido a que los planes de Le Corbusier se fundamentaron en nuevos modos de transporte, técnicas industriales recién desarrolladas y el uso de materiales estandarizados para acelerar la construcción, sus planes parecieron inminentemente adaptables a la visión corporativa de Valois. Valois estaba convencido de que los diseños de Le Corbusier podían ser aplicados a sus propios fines porque «el fascismo es justamente eso, una organización coordinada de todos los aspectos de la vida nacional, concebida de tal manera que la iniciativa individual se multiplica por diez». Al pensar en la colectividad en lugar de en el individuo, Le Corbusier había supuestamente creado un programa arquitectónico ideal para una sociedad corporativa, así como una ética productivista. Según Valois, las filas fascistas «contemplaban la materialización de su propio pensamiento» al ver la ciudad moderna de Le Corbusier, pues esta expresaba su mismo espíritu de invención, un espíritu fundamental para la concepción de Sorel del militante combatiente-productor que se rebela contra una sociedad decadente y plutocrática en respuesta a la visión mítica de una reavivada ciudad francesa, purgada de la ideología republicana y sus instituciones.

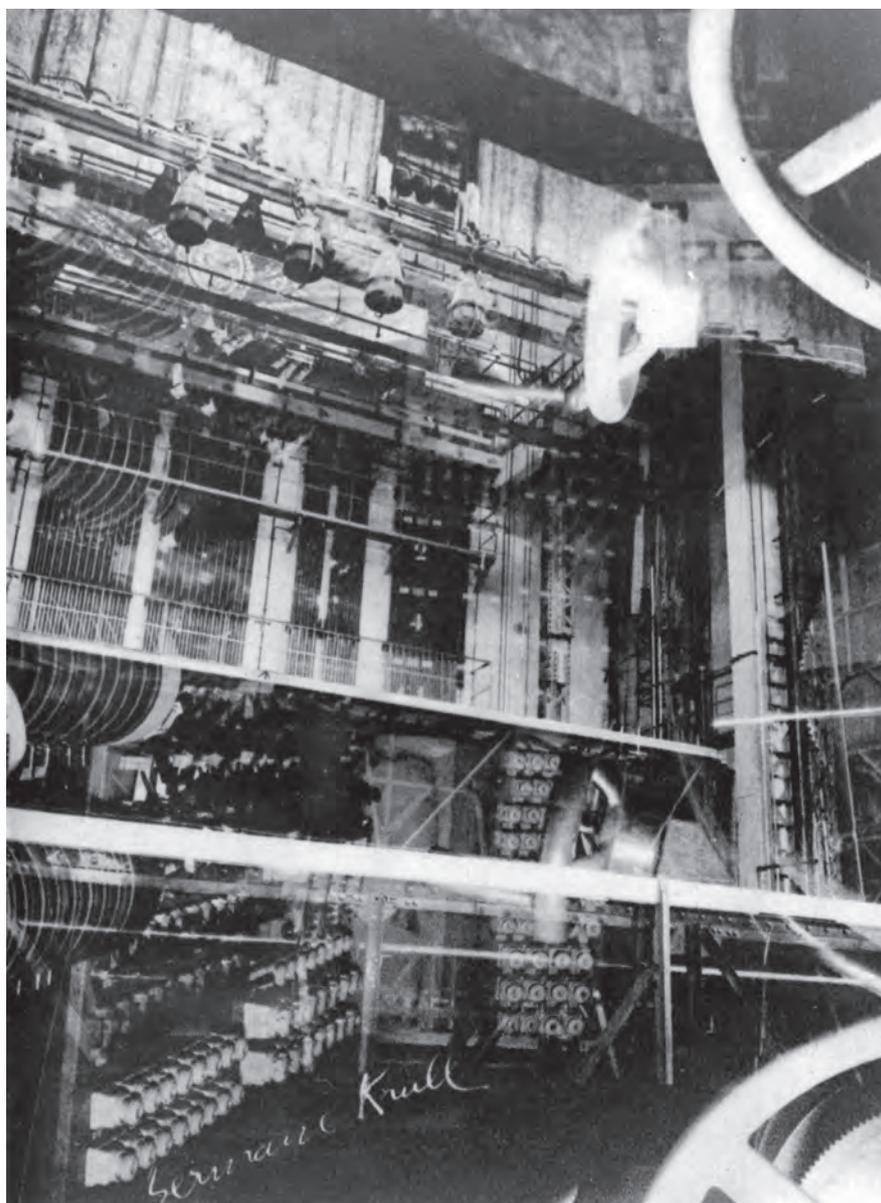
Los planes de Valois para el futuro inspiraron al partido soreliano de Philippe Lamour, el *Parti Fasciste révolutionnaire*, que siguió a la desaparición del Faisceau de Valois en 1928. Lamour, antiguo integrante del Faisceau de Valois, estaba especialmente entusiasmado con el culto a la juventud del fascismo italiano, con lo que operó una serie de cambios esenciales en la teoría de Sorel sobre el conflicto de clase, de tal manera que transformó el mito soreliano de una insurrección sindicalista en una batalla épica entre su propia generación y la gerontocracia que gobernaba la Francia de entreguerras. Philippe Lamour conservó el entusiasmo de Valois por la producción industrial, pero sustituyó el espíritu de victoria del Faisceau por el de una sublevación generacional. Lamour consideró la teoría de Sorel sobre la violencia como la perfecta expresión de una nueva sensibilidad desatada por la Revolución Industrial e incorporada en el culto a la juventud del fascismo italiano.⁸ La encarnación misma de tal dinamismo juvenil aparecería claramente reflejada en el método literario del propio Sorel según aparece en *Reflexiones sobre la violencia*, y en la revuelta ética que esperaba fomentar. Lamour empleó el irracionalismo intrínseco al estilo de escritura de Sorel, y su uso de imágenes míticas como motor de la revolución, como prueba de la «eterna juventud» de sus ideas, convertidas en un programa psicológico y estético revolucionario plenamente compatible con la emergente sensibilidad de una era de máquinas, propia de una generación más joven de productores industriales y culturales.⁹ Lamour además rechazó la fe de Valois en los veteranos de guerra franceses como la principal fuerza revolucionaria, prefiriendo incluir en sus planes a una generación más joven de potenciales conversos al fascismo.

Cuando Lamour se fijó en la sociedad contemporánea en busca de imágenes

míticas adaptables a la teoría de revolución de Sorel, combinó la visión de una futura Europa industrializada organizada por productores fascistas con la estética mecanicista de la vanguardia europea. En su libro *Entretiens sous la tour Eiffel* (1929), Lamour entrelazó imágenes de insurrección sindicalista y de la Italia fascista con otras expresivas del «dinamismo» nacido de la Revolución Industrial. Para Lamour, las técnicas de montaje en películas y fotografía de vanguardia, así como la arquitectura tecnocrática ultramoderna de Le Corbusier y

del arquitecto francés André Lurçat, constituyeron las fuentes de un gran número de imágenes míticas de una era mecánica emergente, expresivas además de la energía diligente y joven propia de la sensibilidad fascista. La difusión de tal estética mecánica entre la sociedad podría por tanto ayudar en el proceso revolucionario. Por ello, las revistas de Lamour *Grand'Route* (1929) y *Plans* (1931-1933) reprodujeron las dinámicas fotografías «Nueva Visión» realizadas por Germaine Krull de veloces automóviles, maquinaria industrial y ferrocarriles (fig. 6), al tiempo que pu-

6.



LAMOUR [...] COMBINÓ LA VISIÓN DE UNA FUTURA EUROPA INDUSTRIALIZADA ORGANIZADA POR PRODUCTORES FASCISTAS CON LA ESTÉTICA MECANICISTA DE LA VANGUARDIA EUROPEA.

6. Germaine Krull, «Maquinaria del teatro, Pigalle» (rep. en *Grand'Route: revue mensuelle*, París, n. 3, mayo 1930).

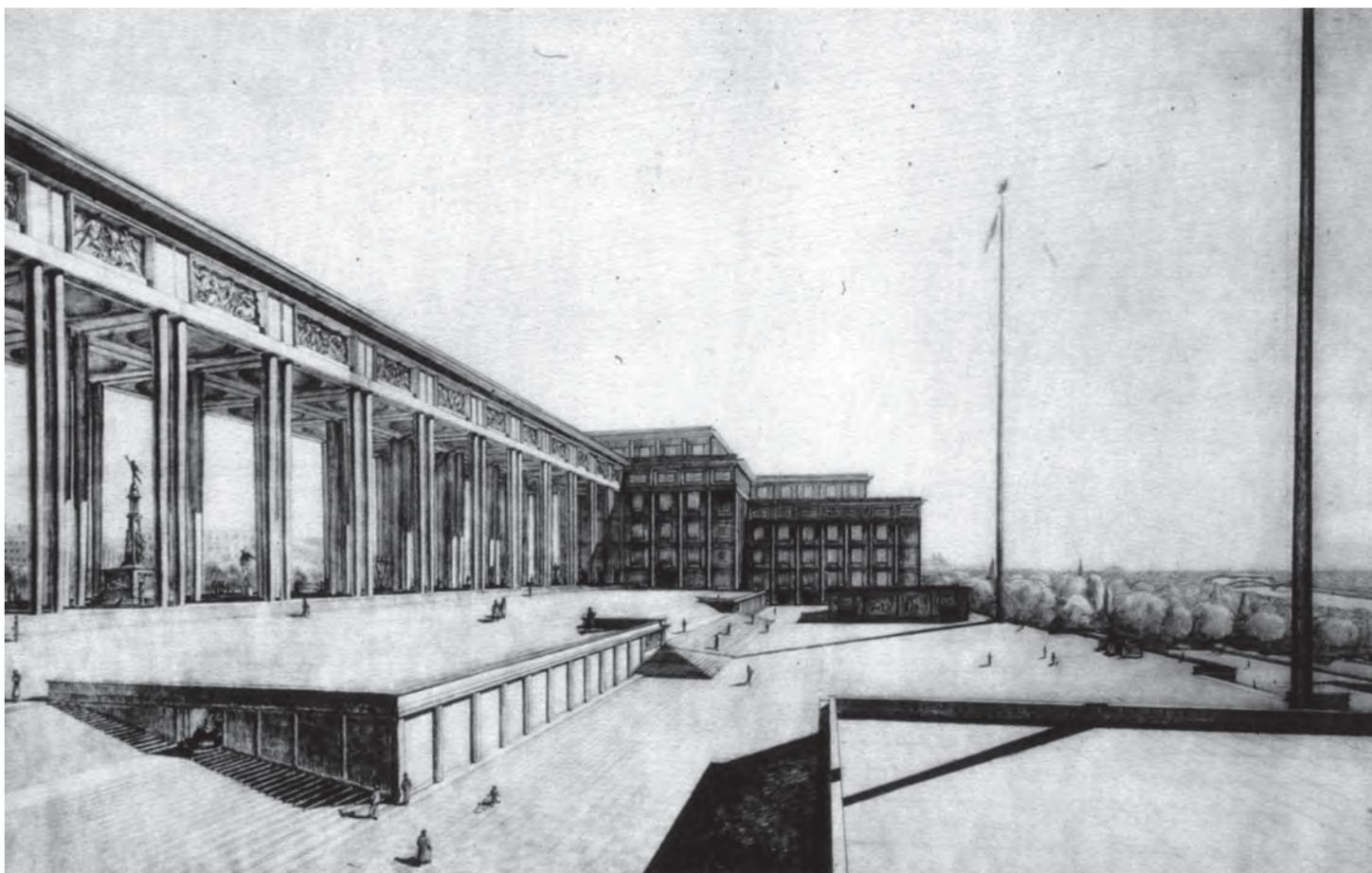
MAULNIER
Y SUS
ADEPTOS
RECOMEN-
DARON QUE
LOS ARTISTAS
ALCANZASEN
EL
EQUILIBRIO
JUSTO ENTRE
INNOVACIÓN
REVOLU-
CIONARIA
Y RESPETO
POR LA
TRADICIÓN...

blicaron artículos alabando la precisión cuasi-mecánica de la estética cubista. Lamour también elogió el intento por parte del Surrealismo de excitar procesos de pensamiento irracionales y dinámicos a través del montaje de películas como *Un Chien andalou* (1929) de Luis Buñuel y Salvador Dalí.¹⁰ A través del aprovechamiento de la energía joven propia de la mentalidad soreliana, Francia renacería y entraría en un estado edénico de barbarismo fascista, anunciado por el primitivismo mecánico de la vanguardia europea.

Tras la toma del poder por Hitler en Alemania en 1933, tanto Valois como Lamour abandonaron el fascismo y promocionaron lo que denominaron una versión de izquierdas del sindicalismo soreliano. Como resultado, el manto del fascismo francés cayó sobre aquellos sorelianos leales al movimiento monárquico de Charles Maurras, quien forjó una nueva definición de fascismo radicalmente diferente de la desarrollada por Valois y Lamour. El motor tras esta reconfiguración era el escritor y polemista Thierry Maulnier y sus adeptos asociados con las revistas *Combat* (1936-1939) e *Insurgé* (1937). Maulnier y sus colegas reinventaron la violencia soreliana acercándola a los propios preceptos pre-guerra de Sorel. Al igual que Sorel, declararon bella la violencia ética y la entendieron como una expresión de lo sublime, e igualmente se volvieron a la tragedia Griega y a la civilización clásica para descubrir las fuentes regenerativas de la cultura europea. Sin embargo, las raíces monárquicas del grupo Combat dieron lugar a diferencias esenciales. Mientras Sorel se distanció de la síntesis nacional sindicalista forjada por *Cahiers du Cercle Proudhon* (1912-1914), de tendencia monárquica, el grupo Combat se vistió con los ropajes del Cercle y del principal teórico de dicho movimiento, Edouard Berth.¹¹ Partiendo de esta base, crearon su doctrina de violencia clásica a partir

de la síntesis del apego del monárquico Charles Maurras a la belleza y al orden y de la noción de Sorel de lo sublime revolucionario. Para Maulnier y sus aliados, el Cercle Proudhon asumió significación mítica como el presagio de preguerra de un fascismo emergente. La revuelta del Cercle contra la Tercera República constituyó, según nuestras fuentes, un momento épico en la historia de Europa, cuando un cuadro revolucionario poseía el mismo espíritu clásico que una vez había florecido en la Grecia de Homero. La Antigua Grecia y el Cercle Proudhon pudieron, por tanto, servir como fuentes de inspiración mítica para cualquier futuro resurgimiento de violencia clásica bajo los auspicios de Combat.¹²

Maulnier y sus adeptos recomendaron que los artistas alcanzasen el equilibrio justo entre innovación revolucionaria y respeto por la tradición, abrazando este legado clásico en lugar de sucumbir a una estética de extremos ejemplificada por el ultramodernismo de vanguardia durante los inicios de la Unión Soviética, o el academicismo doctrinario promovido bajo el epígrafe de «Realismo Socialista». Esta definición de clasicismo apartó el programa soreliano de *Combat* del vanguardismo intransigente compartido por el Faisceau, y el *Grand'Route* y *Plans* de Lamour. El Faisceau «futurista» consideró al arquitecto francés Auguste Perret un aliado en virtud de su uso del hormigón armado y de su defensa de la tecnología para levantar rascacielos. Por su parte, el grupo de Lamour ensalzó a Paul Cézanne por haber anticipado la sensibilidad rítmica del Cubismo y la era industrial; mientras que los escritores de *Combat* contaron a Cézanne y Perret entre los modernistas cuya producción artística estaba empapada de tradición europea. Así, *Combat* elogió el empleo de Perret de precedentes griegos clásicos en su diseño para el Palais de Chaillot



(1933-1934), que anunciaron como una «Acrópolis moderna» (fig. 7), mientras que reconocieron un paralelismo entre el «orden» y la «armonía» evidentes en las naturalezas muertas de Cézanne y la obra del gran clasicista francés Nicholas Poussin.¹³

Una barrera menos pronunciada pero igualmente definida separó el programa cultural de Maulnier del que Sorel promovió en *L'Indépendance*. Mientras que Sorel y sus colegas unieron la tragedia griega, la fe católica y la conciencia revolucionaria en una ideología cohesiva, el grupo de Maulnier eliminó el catolicismo de la ecuación fascista. En el frente cultural, evitaron referencias al medievalismo o al catolicismo, prefiriendo en cambio promover a aquellos modernistas que consideraron compatibles con el clasicismo de la Antigua Grecia y con

los preceptos literarios del dramaturgo francés del XVII Jean Racine. Como resultado, la estética católica de Sorel no encajó bajo el epígrafe de «violencia clásica». Además, el alcance histórico perfilador de la definición de tradición del grupo *Combat* era mucho más restrictiva. Por ejemplo, *Combat* sustituyó la categorización del escultor Charles Despiau como heredero moderno del Renacimiento según *L'Indépendance*, por la idea de un Despiau imitador del estilo clásico, quien, junto con el escultor francés Aristide Maillol, aparentemente compartió el entusiasmo de Maurras por la cultura de la Antigua Grecia. La monumental escultura de Despiau de *Apolo* (1937-1946) (fig. 8) y *Las tres ninfas* de Maillol, también conocida como *Las tres Gracias* (1930-1938) (ahora en la Tate Modern) fueron consideradas piezas ejemplares de esta moda de lo clásico.¹⁴ Podría decirse

7.

7.
Auguste Perret,
Planos para el Palacio de Chaillot,
1933-1934 (rep.
en *L'Insurgé*, 13 de
enero de 1937).

ESTE
RETORNO
DOCTRI-
NARIO DEL
FASCISMO A
LAS RAÍCES
FRANCESAS
Y CLÁSICAS
FUE UNA
REACCIÓN A
LA CONFABU-
LACIÓN DE
MUSSOLINI Y
HITLER

que este retorno doctrinario del fascismo a las raíces francesas y clásicas fue una reacción a la confabulación de Mussolini y Hitler que marcó la década de los treinta. Habiendo de hacer frente al establecimiento del eje Roma-Berlín en 1936, Maulnier fue menos capaz de citar el ejemplo de la Italia fascista al elaborar una definición de fascismo aplicable también a su Francia nativa.

Otro tema sorprendente que distanciaba a estos grupos fue la orientación temporal que guiaba a sus teorías de ultranacionalismo palingenésico.¹⁵ Sorel, Valois, Lamour y Maulnier declararon decadente su propia era y, por tanto, necesitada de una renovación. Sin embargo, sus soluciones culturales al mismo problema variaron. El programa regenerativo postulado por Sorel y los monárquicos y católicos asociados con *L'Indépendance* era vasto en alcance, extendiéndose hacia el pasado para incluir a la Grecia clásica, el arte religioso de la Europa medieval y del Renacimiento; y hacia el presente para incluir la estética Simbolista de la era de Sorel. La teoría de Maulnier de violencia clásica era igualmente expansiva, abarcando el arte de la Antigua Grecia, el clasicismo del siglo XVII y los contemporáneos practicantes del mismo, cuyos preceptos estéticos estaban en línea con los de los arquitectos del Partenón. En ambos casos, los significantes culturales promocio-



nados por estos movimientos indudablemente se orientaron hacia un pasado mítico. El Faisceau y el círculo de Lamour, por otra parte, fueron decididamente futuristas en su orientación. Ambos grupos promovieron imágenes míticas

de un futuro tecnocrático, y el sindicalista regional Lamour llegó a proponer un retorno palingenésico a los orígenes edénicos; un nuevo comienzo que saltara sobre la historia de la humanidad para postular una ruptura absoluta con todos los aspectos de la civilización

8. europea pre-Revolución Industrial. Valois, por el contrario, fue importunado por una facción dentro del Faisceau que menospreciaba su apoyo futurista a la estética mecánica de

Le Corbusier, y se aferró a imágenes míticas de una inmutable y rural Francia, ejemplificada por la estética del «retorno a la tierra» del anteriormente *fauve* Vlaminck. El principal promotor de la anterior postura fue Jean-Loup Forain, crítico de arte de la revista *Nouveau Siècle* y simpatizante monárquico. Es igualmente revelador que el propio Valois apoyara a Le Corbusier en 1927 como parte de un cambio

más amplio de la derecha a la izquierda dentro de su movimiento. Tales pruebas sugieren que los fascistas sorelianos que se posicionaron a la izquierda del espectro político en Francia se inclinaron por una vanguardia que celebraba la tecnología a expensas de las referencias a la tradición. En cambio, las tendencias católicas y/o realistas, que delataban la ideología de *L'Indépendance*, del Cercle Proudhon y los escritores de *Combat*, lucharon por la promoción de una vanguardia receptiva a la tradición. A pesar de que aseguraron no posicionarse ni a la derecha ni a la izquierda, las tensiones políticas dentro de estos movimientos sorelianos acabaron en la esfera de la imaginación mítica.

Así, la revolución fascista en Francia fue decididamente una cuestión artística, compuesta por imágenes míticas

de santos católicos, ciudades tecnocráticas, automóviles, una «Acropolis» moderna y Apolos y ninfas clásicos. Además, esta guerra fascista contra la democracia fue repetidamente proyectada en términos de representaciones estetizadas de violencia. Lo sublime, la tragedia de Esquilo, el martirio, la ética del productor y el culto a la juventud envolvieron a la violencia soreliana en la reconfortante aura de «los inmemoriales intereses de la civilización europea». En este sentido, los fascistas franceses no difirieron de sus homólogos alemanes e italianos. Que tal proceso fascista de creación de mitos tuvo consecuencias reales para los millares de vidas anotadas en la parte equivocada del «regenerativo» libro maestro se hizo mucho más claro cuando la Alemania nazi y la Italia fascista invadieron Francia en mayo y junio de 1940. ❖

8.

Charles Despiau, *Apollo*, 1937-1946. Bronce, Museo Municipal de Mont-de-Marsan. © 2006 Artist Rights Society (ARS).

Notas

1.

Este artículo deriva de mi libro *Avant-Garde Fascism: The Mobilization of Myth, Art and Culture in France, 1909-1939*, Durham, Duke University Press, 2007.

2.

David Forgacs, «Fascism, violence and modernity», en *The Violent Muse: Violence and the Artistic Imagination, 1910-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1994, pp. 5-21.

3.

Jean Variot, *Propos de Sorel*, París, Gallimard, 1935, pp. 242-245.

4.

Jane Fulcher, «Vincent d'Indy's 'Drame Anti-Juif' and its meanings in Paris, 1920», *Cambridge Opera Journal*, Vol. 2, n.º 3, 1990, pp. 295-319.

5.

Georges Valois, *La politique de la victoire*, París, Nouvelle Librairie Nationale, 1925; y

Georges Valois, *Le fascisme*, París, Nouvelle Librairie Nationale, 1927.

6.

Yvan Noé, «Une esthétique nouvelle», *Nouveau Siècle* (12 marzo, 1926), 1; Georges Valois, «Le Grand Paris», *Nouveau Siècle* (12 marzo, 1926), 1.

7.

La traducción es de *Afinidades*.

8.

Bruno Wanrooij, «The Rise and Fall of Fascism as a Generational Revolt», *Journal of Contemporary History*, 22, 1987, pp. 401-418; y Antliff, *Avant-Garde Fascism*, pp. 170-175.

9.

Philippe Lamour, «Un agitateur d'idées: Georges Sorel», *Nouveau siècle* (3 abril, 1926), 1.

10.

Georges Herbiet, «L' Art de mentir», *Grand'Route* (marzo 1930), 70-81; Philippe Lamour, «La pensée des jeunes: à propos d'un chien andalou», *La*

revue des vivants (diciembre 1929), pp. 634-636.

11.

Sobre la deuda de Maulnier con el manifiesto soreliano-monárquico, véase: Edouard Berth, *Les Méfaits des intellectuels* (1914); y *Avant-Garde Fascism*, pp. 215-218.

12.

Thierry Maulnier, «Le socialisme antidémocratique de Georges Sorel», *La Revue universelle* (1 febrero 1936), pp. 370-374; Thierry Maulnier, «Les deux violences», *Combat* (febrero 1936); y Pierre Andreu, «Fascisme 1913», *Combat* (febrero 1936).

13.

Jean Loisy, «Exposition 1937: Paris n'aura pas d'Acropole», *Insurgé* (13 enero 1937), 3; y Pierre Loisy, «L' Art dans société contemporain», *Combat* (agosto-septiembre, 1936).

14.

Thierry Maulnier, «Cherchez ailleurs l'Exposition», *Insurgé*

(25 mayo 1937), 1; Etienne Aurellan, «Maillol et Despiau: glories nationales», *Insurgé* (23 junio 1937), 5; Claude Orland, «Maillol», *Combat* (noviembre 1937).

15.

Sobre el concepto fascista de ultranacionalismo palingenésico, ver Roger Griffin, *The Nature of Fascism*, Londres, Pinter 1991; y *Modernism and Fascism: The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*, Londres, Palgrave, 2007 (trad. esp. en Akal, 2010).



Fascismo italiano y vanguardia: del futurismo al novecentismo

Autor
Victoriano Peña
Profesor Titular de
Filología Italiana.
Universidad
de Granada.
Editor de
Scrittura e potere.
Intorno all'impegno
politico nella
letteratura italiana.

EL
COMPONENTE
ESTÉTICO
DEL
FASCISMO
NO SERÍA
YA SOLO UN
ASPECTO DEL
FENÓMENO
TOTALITA-
RIO, SINO SU
SUSTANCIA
MISMA

Walter Benjamin señaló como una de las singularidades definitorias del fascismo lo que él llamó la «estetización de la política».¹ Este juicio, de intencionado cariz peyorativo (y refutado hasta la saciedad por las muchas evidencias de la práctica política del régimen fascista ya en 1936), se ha convertido con posterioridad en la clave interpretativa de gran parte de la crítica, que de esta manera ha liquidado apriorísticamente cualquier valoración ética sobre un movimiento, que, en gran medida, reducía la práctica política a su dimensión estética. El juicio del filósofo alemán, que ha servido sobre todo para demostrar la fragilidad del consenso social del régimen fascista, pues más que la adhesión convencida de las masas habría conseguido el aplauso superficial de un entendimiento solo epidérmico con la cultura de su tiempo, debería, a nuestro juicio, aplicarse desde una perspectiva más radical, pues el componente estético del fascismo no sería ya solo un aspecto del fenómeno totalitario, sino su sustancia misma, o al menos uno de los cimientos más sólidos de su naturaleza íntima y de su vitalidad política.

La concepción estética de la política fascista viene determinada, en gran medida, por su matriz artística y literaria, cuyas fuentes culturales resultan bastante evidentes para los estudiosos del tema: no se podría entender el fenómeno fascista prescindiendo del legado de D'Annunzio, de la aportación ideológica del nacionalismo florentino personificado en los activos

intelectuales que difundieron sus ideas a través de revistas como *Leonardo*, *Lacerba* y *La Voce* (Soffici, Papini y Prezzolini de manera destacada) y, por supuesto, de la vanguardia futurista. La irrupción del arte en la política e incluso el protagonismo del arte en la sociedad civil, eran realidades ya presentes en el mundo cultural que precedió al fascismo, en el clima multiforme y comprometido de las figuras y de los movimientos culturales italianos, de predominante signo conservador, de principios de siglo, entre los que destaca el incansable líder del futurismo, F.T. Marinetti. Con anterioridad al estallido de la primera guerra mundial, los contactos del futurismo con la política italiana se pueden resumir en una serie de escauceos poco significativos, pero que en el futuro se configurarán como el origen de las complejas relaciones de su concepción política con una parte relevante del ideario fascista. En 1909, el mismo año de la fundación del movimiento, los futuristas difundieron un manifiesto con tintes anticlericales y antipacifistas con motivo de las elecciones generales, cuyo contenido retomarían de nuevo con el estallido de la guerra colonial italiana en Libia, en 1911, en otro manifiesto en el que se exaltaba su devoción por el peligro, la violencia, el patriotismo y la guerra, a la que definían como «sola igiene del mondo».

En 1913 publican el *Programa politico futurista*, firmado por Marinetti, Boccioni, Carrà y Russolo, y donde el lema fundamental era: «La palabra

ITALIA debe predominar sobre la palabra LIBERTAD». En este programa, entre otras cosas, se reivindicaba la educación patriótica del proletariado, el expansionismo colonial, el «irreudentismo» y el «panitalianismo», el anticlericalismo, el antisocialismo, el culto al progreso y a la velocidad, al deporte, a la fuerza física, al «valor temerario, al heroísmo y al peligro», contra la obsesión enfermiza de la cultura entendida como academia. Ahora bien, la actividad política del auténtico Marinetti futurista, en el papel de ideólogo organizador y propagandista, comenzó cuando la primera guerra mundial tocaba a su fin, y terminó definitivamente tras la conquista del poder por parte del fascismo. En este sentido y respecto de su interés por los problemas políticos y sociales con anterioridad al comienzo de la guerra, sería más correcto hablar de una actitud que de un verdadero compromiso político, pues será solo después cuando Marinetti considere la acción política como la conclusión inevitable de su concepción activista de la existencia.²

El estallido del conflicto mundial en 1914 fue para el futurista Marinetti motivo de entusiasmo. La guerra, además de presentarse como una ocasión inmejorable para el bautizo político del futurismo, constituía en sí misma e independientemente de los resultados, una «situazione futurista». En opinión de Marinetti, el conflicto bélico causaría efectos revolucionarios en el sentido de que supondría la destrucción del mundo antiguo y la implantación de un nuevo orden, donde el hombre podría desarrollar, sin la presencia de los obstáculos del pasado, un modo de vida enteramente futurista. Curiosamente, el tema de las profundas transformaciones estructurales que el cataclismo de la guerra traería consigo se alargó incluso, en las especulaciones de Marinetti, a la reivindicación de la emancipación de

la mujer (con la intención de atraer a sus filas a las jóvenes artistas e intelectuales italianas que pudieran estar desencantadas con el inicial carácter misógino proclamado por el futurismo) y al cambio radical de su relación con el mundo económico y amoroso-sexual de los hombres. Marinetti fue además un declarado intervencionista que llevó a cabo varias manifestaciones a favor de la necesidad de la entrada de Italia en el conflicto. En septiembre de 1914 fue arrestado en Milán junto al escultor Boccioni y de nuevo en Roma en abril de 1915 con Mussolini, Settimelli y Balla. Posteriormente, fue combatiente voluntario, y en diciembre del mismo año estando en el frente escribió, junto a Sant'Elia, Gironi y Piatti, el manifiesto *L'orgoglio italiano*, donde proclamaba la superioridad del pueblo italiano en todas las facetas: «Italia está destinada a dominar el mundo con el genio creador de su arte y la potencia de su ejército inigualable».³ La guerra marcó, pues, el punto de partida del futurismo político. No en balde, Benjamin señalaba en el esteticismo político el vínculo fatal entre el fascismo y la vanguardia futurista, pues para el teórico marxista, el fascismo, aliado fiel de la retórica, del juego de las apariencias, del culto irracional de la forma, contraponía la fuerza, el acto violento, a la moral, al aspecto civil y problemático del entendimiento social, culminando todo el proceso en la exaltación de la guerra. De ahí su condena sin paliativos a los encendidos postulados del manifiesto futurista, «Estética futurista de la guerra», que con motivo de la campaña militar fascista en Etiopía había lanzado en la *La Stampa* de Turín un beligerante Marinetti, quien en 1936 no dudó en enrolarse como voluntario en la agresión militar africana de Mussolini.

El valor revolucionario que el futurismo concede a la guerra está íntimamen-

EL ESTALLIDO
DEL
CONFLICTO
MUNDIAL EN
1914 FUE
PARA EL
FUTURISTA
MARINETTI
MOTIVO DE
ENTUSIASMO.



te ligado al culto y la exaltación del progreso y, en concreto, a la máquina. En este sentido es muy significativa la opinión de R.S. Dombroski, según la cual, en el universo futurista, el hombre y la máquina se encuentran vinculados en un abrazo fatal que se manifiesta en una espiral destructiva, es decir, «la máquina genera velocidad, el hombre y la máquina en movimiento generan la guerra, y la guerra traiciona a sus creadores, destruyéndolos».⁴ Por consiguiente, el caos es para el futurismo el triunfo último del hombre, y así queda patente en las soflamas del mencionado manifiesto de la guerra colonial etíope:

La guerra es bella, ya que, gracias a las máscaras de gas, al horroroso megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, se fundamenta el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella, porque inaugura el sueño de blindar el cuerpo humano. La guerra es bella, porque enriquece una pradera florida alrededor de las orquídeas de fuego de las ametralladoras. La guerra es bella, porque une, en una sinfonía, el fuego de los fusiles, los cañonazos, las pausas del fuego, los perfumes y los aromas de la putrefacción. La guerra es bella, porque crea arquitecturas nuevas como las de los grandes tanques, las de las espirales de humo de los pueblos incendiados y muchas otras (...) ¡Poetas y artistas futuristas.. recordad estos principios fundamentales de la estética de la guerra para que vuestras luchas sean iluminadas por una nueva poesía y una nueva plástica!

En 1918, antes de que hubiese terminado la primera guerra mundial, Marinetti anuncia la creación de un partido político futurista, y el 20 de septiembre de ese mismo año publica el *Manifiesto del partido futurista italiano* en las páginas de *Roma futurista*, revista fundada por Mario Carli, Emilio Settimelli y el propio Marinetti para difundir las ideas de la nueva

agrupación política. De esta manera se iniciaba la actividad política del futurismo que, como iniciativa y creación propias de Marinetti, correría la misma suerte que su inspirador. Tras la redacción de este nuevo manifiesto político (que retomaba los motivos principales del *Programma politico futurista* de 1913 publicado ese mismo año en la revista florentina *Lacerba*) y con el término de la guerra, Marinetti se lanzó a una frenética actividad de propagandista y agitador político. Crea en varias ciudades italianas los *Fasci politici futuristi*, sobre cuya base se formarán en marzo de 1919 los *Fasci di combattimento* mussolinianos, grupos activistas violentos que muy pronto se darían a conocer en toda Italia por la agresividad de sus actuaciones. La mayor parte de los futuristas, Marinetti a la cabeza (así como también los pintores Balla, Depero, Dottori, Rosai y los escritores Buzzi, Carli, Settimelli, D'Alba, etc.) participaron en algunas de las incursiones más violentas de estos grupos paramilitares. De hecho, el propio Marinetti relata una de ellas en su libro *La grande Milano tradizionale e futurista*: la que él mismo denominó «La battaglia di Via Mercanti» (15 de abril de 1919), cuyos «gloriosos» resultados (entre ellos el asalto a la sede milanesa del diario socialista *Avanti!*) son una buena muestra de la provocación y la agresividad adoptadas por Marinetti no solo en el terreno de la acción cultural, sino también en el de la actuación política violenta. En el relato de esta actuación brutal contra una pacífica manifestación obrera y la posterior destrucción de la redacción del *Avanti!*, ve Marinetti lo que él llama, «la prima vittoria del fascismo», que finalizó al grito de «l'*Avanti!* ya no existe», exhibiendo en primera fila el letrero de madera del periódico incendiado, que posteriormente le fue entregado a Mussolini en la redacción de *Il Popolo d'Italia*, periódico que por aquel entonces dirigía el futuro Duce.⁵

EL VALOR REVOLUCIONARIO QUE EL FUTURISMO CONCEDE A LA GUERRA ESTÁ ÍNTIMAMENTE LIGADO AL CULTO Y LA EXALTACIÓN DEL PROGRESO Y, EN CONCRETO, A LA MÁQUINA.

1. Montaje sobre la Primera Guerra Mundial. Foto: Wikimedia Commons.

MANIFIESTO FUTURISTA

1. Queremos cantar el amor al peligro, el hábito de la energía y de la temeridad.
2. El coraje, la audacia y la rebeldía serán elementos esenciales de nuestra poesía.
3. La literatura ha magnificado hasta hoy la inmovilidad del pensamiento, el éxtasis y el sueño, nosotros queremos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, la carrera, el salto mortal, la bofetada y el puñetazo.
4. Afirmamos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con grandes tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un automóvil rugiente que parece que corre sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia.
5. Queremos alabar al hombre que tiene el volante, cuya lanza ideal atraviesa la Tierra, lanzada ella misma por el circuito de su órbita.
6. Hace falta que el poeta se prodigue con ardor, fausto y esplendor para aumentar el entusiástico fervor de los elementos primordiales.
7. No hay belleza sino en la lucha. Ninguna obra de arte sin carácter agresivo puede ser considerada una obra maestra. La poesía ha de ser concebida como un asalto violento contra las fuerzas desconocidas, para reducirlas a postrarse delante del hombre.
8. ¡Estamos sobre el promontorio más elevado de los siglos! ¿Por qué deberíamos protegernos si pretendemos derribar las misteriosas puertas del Imposible? El Tiempo y el Espacio morirán mañana. Vivimos ya en lo absoluto porque ya hemos creado la eterna velocidad omnipresente.
9. Queremos glorificar la guerra —única higiene del mundo—, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas para las cuales se muere y el desprecio de la mujer.
10. Queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias variadas y combatir el moralismo, el feminismo y todas las demás cobardías oportunistas y utilitarias.
11. Cantaremos a las grandes multitudes que el trabajo agita, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las mareas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas; cantaremos al febril fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas; a las estaciones ávidas devoradoras de serpientes que humean, en las fábricas colgadas en las nubes por los hilos de sus humaredas; en los puentes parecidos a gimnastas gigantes que salvan los ríos brillando al sol como cuchillos centelleantes; en los barcos de vapor aventureros que huelen el horizonte, en las locomotoras de pecho ancho que pisan los raíles como enormes caballos de acero embridados de tubos y al vuelo resbaladizo de los aviones cuya hélice cruje al viento como una bandera y parece que aplauda como una loca demasiado entusiasta.

Es desde Italia donde lanzaremos al mundo este manifiesto nuestro de violencia atropelladora e incendiaria, con el cual fundamos hoy el «futurismo», porque queremos liberar este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios.

Ya durante demasiado tiempo Italia ha sido un mercado de antiguallas. Nosotros queremos liberarla de los innumerables museos que la cubren toda de cementerios innumerables.

Filippo Tommaso Marinetti, *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909

Ahora bien, la acción conjunta de Marinetti y del fascismo no duraría mucho. Un buen número de futuristas, incluido su creador, se alejarán momentáneamente del fascismo tras las diferencias surgidas durante el Segundo Congreso fascista, celebrado en Milán en 1920, cuando la toma de posición burguesa y reaccionaria era ya evidente y Mussolini rechazaba de plano la vertiente anticlerical y antimonárquica contenida en la ideología futurista. Así pues, el acercamiento y la contribución del futurismo al fascismo se limita, desde el punto de vista de la acción histórica, a los orígenes de este último.

Uno de los estudiosos más reputados de la ideología fascista, Renzo De Felice, ha analizado cómo se produce la desilusión de Marinetti y de otros futuristas ante el giro reaccionario emprendido por el fascismo, al comprobar la transformación de los *fasci futuristi*, que nacieron en un terreno o con una perspectiva de «izquierdas», en explícitos movimientos de derechas. Según este autor, los futuristas habrían aportado al primer fascismo «un espíritu nuevo» y, sobre todo, un entusiasmo que podríamos calificar de «moral», que será totalmente ajeno al segundo fascismo, al fascismo de estado.⁶ De este modo, a pesar de los caracteres comunes que el fascismo de los orígenes y el futurismo político compartían, era evidente que ambas corrientes marchaban por caminos diferentes, al menos en lo referente a la perspectiva ideológica: el primero hacia la restauración autoritaria del estado, el segundo hacia la anarquía individualista. Marinetti dará a la luz en 1920 *Al di là del comunismo*, que junto a *Democrazia futurista*, publicada un año antes, serán las obras fundamentales para entender la ideología del futurismo político y sus diferencias, en algunos aspectos profundas, respecto del fascismo.



Pero con la conquista del poder por parte de Mussolini tras la «Marcia su Roma», Marinetti reingresará en las filas del fascismo, aunque su regreso estuviese más motivado por el propósito de continuar con la dirección artística y propagandística del futurismo que por la aceptación ideológica de un régimen estatista y dictatorial. Luciano De Maria afirma, desde un punto de vista muy subjetivo, que fue el nacionalismo extremado de Marinetti, su pasión desahogada por la patria, lo que le ayudó a superar su crisis política anterior y, lo que sería más sorprendente, a retractarse y prácticamente a negar los elementos

2.

2.
Javier Duchement
Quevedo. *Ladridos
de 100 grados*, 2006.
Mixta sobre tabla. 150
x 100 cm.

y principios constitutivos de su ideología política, esencialmente literaria y anarquista, para terminar afirmando a su vez que el fascismo constituía «la realización del programa mínimo futurista». Este mismo autor revela la existencia de puntos de contacto entre la ideología política futurista y la del primer fascismo, sobre todo en las comunes raíces sorelianas del odio a la democracia parlamentaria, la aversión hacia el socialismo y, sobre todo, la exaltación de la violencia con connotaciones ideológicas y morales.⁷

Llegados a este punto en el desarrollo de los acontecimientos, no nos debe sorprender que incluso el juicio de sus contemporáneos acerca de las relaciones entre futurismo y fascismo oscilase entre los que veían una identificación total y, por el contrario, los que señalaban la existencia de una diferenciación nítida entre ambos. El máximo defensor de la identificación fue el propio Marinetti, que, en sus escritos, *Futurismo y fascismo*, de 1924, y *Marinetti e il futurismo*, de 1929, ambos dedicados al «querido y genial amigo Benito Mussolini», reivindicaba para su movimiento la paternidad del fascismo con el objetivo de instaurar el futurismo como el verdadero arte del nuevo estado. A este respecto, Marinetti hace referencia al futurismo ruso, que apoyó la revolución bolchevique y se convirtió en el arte del nuevo régimen, como la realización práctica y real de lo que él soñaba para su programa de renovación y destrucción vanguardista. Un sueño que Marinetti tuvo que abandonar con prontitud ante la comprobación amarga de que la disciplina, el orden y la jerarquía política del nuevo régimen significaban también orden y disciplina artística y literaria. En este sentido, afirmaba rotundamente su apoyo incondicional al fascismo, pues éste contenía el «patriotismo optimista orgulloso

violento y prepotente y guerrero» que los futuristas con anterioridad habían predicado al pueblo italiano.

Desde otra perspectiva más crítica, Piero Gobetti reconocía también la comunión existente entre ambas doctrinas en un artículo que, muy reveladoramente, titulaba «Marinetti el precursor», donde describía la psicología del que denominaba «primer duce», como antecesor del italiano reaccionario de la posguerra. El artículo se publicó en *Il Lavoro* de Génova el 31 de enero de 1924. Unas semanas más tarde, Gobetti continuará su invectiva en *La Rivoluzione liberale* del 26 de febrero: «El arte de Marinetti es en su totalidad una preparación a la “Marcia su Roma”; arte de representante comercial de objetos deportivos, de escuadrista ruidoso, de estudiante subversivo». En palabras del intelectual turinés, Mussolini había llegado al poder porque Marinetti le había facilitado el camino:

(...) fue Marinetti el primero en dar el tipo de un movimiento milanés, en demostrar cómo se crea, cómo se improvisa. Marinetti preparó la élite de la Italia ministerial de hoy: Carli, Settimeli, Bottai, Bolzon, etc.

Benedetto Croce, desde la perspectiva del intelectual liberal, firme detractor del movimiento futurista y abierto opositor al régimen fascista, compartirá también las tesis de Gobetti. Croce defenderá que el origen «ideal» del fascismo se encuentra en el futurismo, pero sobre todo en el aspecto violento del fenómeno vanguardista, desde la determinación y la audacia demostradas a la hora de echarse a la calle a imponer por la fuerza sus ideales y sus creencias cerrándole la boca a críticos y disidentes, a la exaltación de la juventud, tan característica de la ideología marinettiana.

De signo muy distinto va a ser la opi-

nión de Giuseppe Prezzolini, quien en 1923 señalaba ya las diferencias más notables entre futurismo y fascismo. Este intelectual, que junto a Giovanni Papini fundó en Florencia la revista *Leonardo* y fue uno de los grandes

animadores del nacionalismo literario, en un artículo titulado «Futurismo e fascismo» relaciona las divergencias profundas que separaban a ambos, señalando que, frente al fascismo, que

representa la tradición, la jerarquía y la obediencia a la autoridad, el futurismo proclama su destrucción; mientras el fascismo refuerza el papel de la escuela, intro-

duce el latín en todos los campos y entroniza los modelos literarios de De Amicis y Manzoni, el futurismo es el arte del verso libre y de la teoría revolucionaria y asintáctica de «las palabras en libertad»; y, sobre todo, el fascismo es, para el crítico florentino, un esfuerzo político esencialmente italiano, mientras que el futurismo es un movimiento con una fuerte vocación internacional.

Este carácter revolucionario implícito en el movimiento italiano será elogiado incluso por Antonio

3. Gramsci en el artículo «Marinetti il rivoluzionario», publicado en 1921 en *Ordine Nuovo*, antes de que sus juicios sobre el futurismo se hicieran más severos con el acercamiento de Marinetti a la ideología fascista. El logro mayor del futurismo, en palabras del pensador marxista, era el de haber tenido una concepción clara y definida de que su época, la época de la gran industria, «de la gran ciudad obrera, de

la vida intensa y tumultuosa», requería formas nuevas de expresión artística y literaria, cuando los socialistas de entonces no se preocupaban lo más mínimo de estas cuestiones.

En 1929, con el *Partito Nazionale Fascista* (PNF) firmemente instalado en el poder y en pleno auge del programa fascista de adoctrinamiento de intelectuales, Mussolini nombra a Marinetti, el futurista antitradicionalista y antiacadémico por antonomasia, miembro de la recién creada *Reale Accademia d'Italia*, en la sección de letras, culminando así el proceso de adocenamiento y sumisión del movimiento artístico a la escuela política gobernante. Pero a pesar de honores y nombramientos, Marinetti será un marginado —sobre todo desde el punto de vista político— dentro del régimen, un elemento molesto por la práctica insistente de ruidosos procedimientos publicitarios (principalmente realizados en torno a los nuevos artistas futuristas, por lo general de mediocre talento), poco acordes con las orientaciones de la nueva cultura fascista. Además, en este clima de connivencia, el futurismo aspira a convertirse en un fenómeno cultural de masas, por lo que, aunque sigan sobreviviendo algunas manifestaciones excéntricas más cercanas a los orígenes del movimiento que a las nuevas directrices culturales, se procurará, en una actitud totalmente opuesta a los procedimientos fundacionales, no entrar en conflicto con el público, sino más bien buscar su aceptación, en aras del consenso, según la idea (que se revelaría bastante descabellada) de que correspondería al futurismo la creación de la nueva cultura nacional.

Como señala muy acertadamente Renato Poggioli, el apoyo que el fascismo dio inicialmente al futurismo fue más bien «titubeante, platónico y de poca duración», ciertamente mucho menor que el que éste recibió del futurismo

EL APOYO
QUE EL
FASCISMO
DIO INICIAL-
MENTE AL
FUTURISMO
FUE MÁS
BIEN
«TITUBEANTE,
PLATÓNICO
Y DE Poca
DURACIÓN»

3. Fascio Littorio (el símbolo del fascismo italiano). Foto: Wikimedia Commons.

LA
PRESENCIA
DEL
FASCISMO EN
EL CAMPO
DE LAS
LETRAS, [...] SE PODRÍA
DEFINIR
COMO LA
DIALÉCTICA
ENTRE
MODERNIDAD
[...] Y
TRADICIÓN.

«cuando negó su propia herencia transformándose en academia, e infinitamente menos eficaz que el repudio con el que el régimen llegó a mirar más tarde cualquier otro movimiento vanguardista».⁸

De hecho, en la inauguración en Milán en 1926 de la *Prima Mostra del Novecento italiano*, organizada por su amante, Margherita Sarfatti, que reunió a un centenar de artistas opuestos a las revoluciones formales de la vanguardia, el propio Mussolini, como reciente jefe del gobierno, defenderá sin ambages la afirmación estética de la política como arte:

¿Cuál es la relación existente entre la política y el arte? ¿Cuál entre el político y el artista? No hay duda de que la política es un arte. No es, ciertamente, una ciencia. Ni siquiera mero empirismo. Es, por tanto, un arte. Sobre todo porque en la política hay mucho de intuición. La creación 'política' como la artística es una elaboración lenta y una intuición subitánea. En un momento concreto el artista crea con la inspiración, el político con la decisión. Ambos trabajan la materia y el espíritu. Ambos siguen un ideal que les empuja y les trasciende. Para dar sabias leyes a un pueblo hace falta ser también un poco artistas. Entre el político y el artista hay algún otro punto de contacto; cito uno sobre todos: el sentido del perfeccionismo. La insatisfacción tremenda e incluso saludable de las cosas inacabadas, que nunca son como se creían en un principio. La vulgar beatitud de lo conseguido es tan desconocida para el artista como para el político.⁹

La presencia del fascismo en el campo de las letras, y del arte en general, se podría definir como la dialéctica entre modernidad, inflamada de industrialismo, y tradición, basada principalmente en el ruralismo, que, por otra parte, es para la mayoría

de la crítica, el elemento vital de la espiritualidad fascista. En esta perspectiva, pero fuera de la esfera estrictamente gubernamental, surgen dos movimientos que representan aspectos complementarios de la problemática literaria del fascismo: uno, *Strapaese*, que expresa la vertiente rural y provincial, y otro, *Stracittà*, la industrial y urbana. Ahora bien, ambos poseían una identidad común: el fascismo; y su diversidad, su polémica por la hegemonía cultural, estribaba en las interpretaciones contrapuestas a la hora de definir cuáles eran las funciones y los objetivos, en el terreno cultural, del movimiento político.

El mismo año del citado discurso de Mussolini, Massimo Bontempelli, fuera de los mecanismos culturales del régimen y recurriendo al método tradicional de expresión intelectual, la revista, funda, junto con Curzio Malaparte, *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*,¹⁰ una revista trimestral redactada en francés hasta 1927, para pasar a ser nacional más tarde y, por razones de oportunismo político, editada en italiano hasta su desaparición en junio de 1929. El propósito fundamental de Bontempelli y su «novecentismo» consistía en vincular a la victoria del fascismo la necesidad de crear nuevos instrumentos y modos artísticos y de comunicación mediante la ruptura total con el pasado cultural italiano, abriéndose hacia una perspectiva literaria internacionalista. De hecho, aunque la dirección de la revista corrió a cargo de Bontempelli, ya a partir del número 2 se indicaban los nombres de los secretarios de redacción («A Rome, Corrado Alvaro, a Paris, Nino Frank») así como los del comité de redacción, compuesto por escritores extranjeros: Ramón Gómez de la Serna, James Joyce, Georg Kaiser, Pierre McOrlan y, a partir del número 3, el escritor ruso Iija Ehrenburg.

Con la intención de colocarse a la vanguardia cultural del nuevo régimen,

en 900 converge el post-futurismo (el mismo Bontempelli participó más que coqueteó con el movimiento marinettiano con creaciones muy originales) con un activismo cultural revolucionario, que desemboca en el confuso ideario de la corriente *Stracittà*. La «Justification» con la que se abre el primer número de la revista constituye el verdadero manifiesto del novecentismo. Según Bontempelli, tras el proceso de destrucción al que las vanguardias de principios de siglo sometieron a la realidad positivista decimonónica, era necesaria la recomposición de esa realidad objetiva, «la reconstrucción del tiempo y del espacio», en todas sus dimensiones. La tarea de reconstrucción de la realidad tanto externa como individual no estará confiada a la filosofía, sino al arte, que utilizará para este trabajo un único instrumento, la «*immaginazione*». La imaginación, pues, y el deseo de aventura serán los encargados de inventar nuevos mitos, «mitos frescos de los que pueda surgir la nueva atmósfera que necesitamos para respirar», reconstruyendo así un mundo imaginario que «servirá de manera constante para fecundar y enriquecer el mundo real (...) externo del hombre». Por tanto, el objetivo del nuevo hombre, del nuevo artista, será aprender a dominar el mundo, la naturaleza a través de la «magia», entendida ésta no «como el fabulismo de las hadas: nada de milyunanoches», sino como imaginación, sed de aventura, «como un aventurado milagro: riesgo continuo, y esfuerzo continuo plagado de heroísmo y de trampas para escapar a la realidad».

De este modo, Bontempelli levantaba los cimientos de lo que él un año después (en el número 4 de la revista) bautizará como «realismo mágico», que, remontándose a su matriz vanguardista, no se basará en ninguna regla en particular, sino que cada libro, cada página «dictará para sí su propia férrea y única ley, que ya no

se volverá a utilizar». El director de 900 encontraba los antecedentes de esta formulación en la destrucción del positivismo decimonónico realizada por el idealismo y, sobre todo, por los movimientos de vanguardia de principios de siglo (pensando, sin decirlo, en el futurismo), que Bontempelli considera «restos extremos del romanticismo», es decir, de procedencia decimonónica, y no valorados, según las propuestas de la bibliografía moderna, como expresión consciente y genuina de la nueva cultura que nace en el siglo XX.

La última parte de la propuesta renovadora de su artículo pragmático se centraba en el terreno político, tomando una postura clara a favor del fascismo, al que considera la auténtica expresión política del siglo XX:

La práctica (política) ha precedido al arte y al pensamiento puro, como era natural, en la labor de abrir las puertas del siglo XX. Hoy, antes que el arte haya retomado el sentido del mundo exterior y de la magia, la política está encontrando el de la potencia y la contingencia: el sentido que ésta había perdido a lo largo del camino democrático del siglo XIX. Hoy tenemos en Europa dos tumbas de la democracia decimonónica. Una se encuentra en Roma, la otra en Moscú. En Moscú la tumba está vigilada por misteriosas fieras con los pies en la tierra. En Roma por patrullas de halcones, que a fuerza de mirar al sol terminarán por cambiar su curso.

Esta dependencia «oficial» de la teoría artística respecto de la política había sido ya reconocida por Bontempelli en un texto anterior de diciembre de 1925, en el que, entre otras cosas, afirmaba:

El siglo XIX termina en 1915. El siglo XX empieza en 1922. Todo el desorden mental y práctico de 1919 y de 1920

LA POLÍTICA
CULTURAL
FASCISTA [...] SE SERVÍA DE
LOS INTELLECTUALES PARA
ASEGURAR EL
CONSENSO
DE LAS
MASAS AL
RÉGIMEN.

forma parte de la acción violenta que tenía que llevar a cabo la guerra en la labor de cerrar el siglo XIX de manera definitiva e irrevocable. La guerra y los trabajos de 1919-20 redujeron a impalpables cenizas los restos últimos de las últimas degeneraciones del romanticismo. En 1922 comienza una gran era antirromántica.¹²

Este largo artículo de apertura de la revista coincide en gran parte con las palabras del discurso mussoliniano de la exposición milanesa antes comentado. Para Bontempelli, como para Mussolini, la consideración del artista creador de mitos culturales tenía su reflejo en la figura del dictador que, a su vez, era un creador de mitos políticos. De la misma manera, el arte nuevo, nacido de la destrucción del mundo romántico y positivista del siglo XIX, y que tenía como tarea primordial la creación de una nueva realidad, era el modo más adecuado para afirmar el carácter innovador, totalmente distinto respecto del pasado, del fascismo. Como acertadamente apunta Luisa Mangoni, el hecho de que Bontempelli pudiera proponer su novecentismo como la más auténtica interpretación artística del régimen fascista, se basaba en la capacidad del director de *900* de captar la nueva realidad que se imponía en el fascismo respecto de la época de sus orígenes, rurales y antiprogresistas. Bontempelli parecía más consciente que otros de que el fascismo en 1926, para bien o para mal, «expresaba totalmente la condición social italiana de esa época, es decir, la fascistización progresiva de todos los estratos sociales».¹²

En coherencia con estas ideas la operación de renovación cultural de *900* irá dirigida especialmente al plano del *costume*, es decir, al conjunto de los usos y de los gustos que debían caracterizar la vida social y cultural de la nueva realidad italiana. Dentro

de este terreno, Bontempelli juega un papel de auténtico pionero al plantearse conscientemente, desde su situación de hombre de cultura, la importancia del cometido que debía desarrollar el escritor, creador de mitos y de fábulas, dirigidos a una sociedad de masas. Una reflexión original sobre la relación entre literatura, medios de comunicación y público, y la consiguiente función social del artista, que deberá ser considerado como un *mestierante*, realizador de una actividad cultural que responde a una necesidad de la sociedad. Escribía significativamente Bontempelli en su revista en 1928:

Existe una extraña y espontánea correspondencia digna de gran atención (...) entre los ideales que el novecentismo señaló desde el principio en la práctica literaria y las actitudes de la renovada vida italiana. Nosotros hablábamos de voluntaria creación de mitos de la nueva época: ¿y toda Italia no está trabajando ya hoy, quizá, en todos los órdenes, en las cosas más prácticas, en la política y en la industria, en la agricultura y en el *costume*, como si estuviese escribiendo un poema mítico, con la sensación precisa de estar siendo protagonista en el escenario de un teatro, que es el teatro de la historia?

A este respecto, es importante señalar que una gran mayoría de estudiosos del autor lombardo se muestran de acuerdo en reconocer que el interés histórico del razonamiento bontempelliano radica en su capacidad para asumir hasta el final las contradicciones de la política cultural fascista, que se servía de los intelectuales para asegurar el consenso de las masas al régimen no solo concediendo y facilitando a los escritores los canales de expresión idóneos, sino también reconociendo y valorando (y por tanto, alabando) la importancia de su compromiso político con la nueva fase histórica de la revolución italiana.

El tema de la «comercialización» de las ideas (en este caso concreto, político-culturales) como nexo de unión entre el intelectual y la sociedad industrial convierten al novecentismo en la propuesta cultural más avanzada y, sin duda, más acorde con el nuevo modelo de sociedad de consumo surgida tras la guerra. En esta dirección, el movimiento de Bontempelli, que según sus propias palabras era creación y promoción de historia del *costume*, de un «*costume* italianissimo e modernissimo», proponía una serie de temas vinculada a su proyecto de renovación cultural representativa de la situación social y política del país. Entre estos, la reivindicación de la novela como el género literario típicamente novecentista (abonando así el camino al posterior renacimiento de la narrativa italiana), la exaltación del cine como la forma artística genuina del nuevo siglo, basado en la imagen y, por tanto, dirigido a amplios sectores de público, la importancia concedida al teatro de variedades en cuanto espectáculo popular; a la música de jazz, etc. De esta manera, Bontempelli entra en polémica con el concepto de tradición, negándolo absolutamente:

Quisiera saber quién ha sido —hace tres, cinco, diez años— el desgraciado que por primera vez ha puesto en circulación la consigna: ‘es necesario apegarse a la tradición’ (...) Esta gente no sabe que la tradición es la cosa más rara que existe. Más bien, no existe en absoluto: es una fórmula *a posteriori*, es una ficción jurídica con la que la historia literaria lo arregla todo (...) He ahí el secreto, la única manera de ‘apegarnos a la tradición’: pasando de ella...

Esta negación de la tradición explica la admiración de Bontempelli por la vanguardia futurista en su labor de renovación antipositivista, pero este reconocimiento quedaba en vano entusiasmo, pues entraba en contradicción

con la constitución ideológica del fascismo. Por lo tanto, el novecentista Bontempelli expresa la necesidad de superarlo, precisando las diferencias que alejan su movimiento del propugnado por Marinetti. Las disparidades entre ambas corrientes artísticas señaladas por Bontempelli en un artículo de *900* («Analogie», de junio de 1927) se resumían fundamentalmente en el carácter «lírico y ultrasubjetivo», «estilístico», «vanguardista y aristocrático» del futurismo, en contraposición al novecentismo, al que consideraba «antiestilístico, «popular» y con una tendencia especulativa y filosófica que constituía su fundamento mejor.

Pero quizá el aspecto más novedoso (y a la vez contradictorio con el proyecto cultural del nuevo clima político del fascismo) del movimiento literario *Stracittà* lo constituía su «europeísmo», la intención expresa de asimilar los temas y las formas más representativas de la literatura europea e integrarlos en su propuesta cultural, pero con la intención de afirmar y defender el arte italiano del fascismo en Europa, medio de expansión sin el cual la literatura italiana se habría empobrecido irremediablemente. Como señala Mangoni, *900*, escrita en francés, suponía un desafío consciente de renovación estilística, pues, al renunciar a la propia lengua y a su propio estilo, se imponía el requisito de la «traducibilidad» y, por tanto, los escritores italianos se habrían visto obligados a demostrar la capacidad de penetración de una literatura no ya basada en el elegante ejercicio de hilvanar bien una frase, sino en la «magia» de saber construir mitos duraderos tan europeos como italianos.

La revista *900* mantuvo intensos contactos con las letras europeas, que a menudo fueron de gran interés literario. Es el caso de la publicación de un fragmento del *Ulysses* de Joyce, que de este modo se daba a conocer

QUIZÁ EL ASPECTO MÁS NOVEDOSO [...] DEL MOVIMIENTO LITERARIO *STRACITTÀ* LO CONSTITUÍA SU EUROPEÍSMO.

en Italia, además de la presencia significativa en las páginas de la revista de autores como Rilke, Zweig, D.H. Lawrence, Malraux, Cendrars, Max Jacob, Mac Orlan, etc. Por otra parte, es de destacar asimismo la acción desarrollada por un grupo de escritores italianos que, colaborando en la revista, contribuyeron decisivamente a la definición de los objetivos de la misma y que en algún momento de su carrera literaria realizaron obras representativas de la estética bontempelliana del «realismo mágico». Entre otros, se encuentra Alberto Moravia, que llegó a publicar en la revista cuatro relatos, así como Cesare Zavattini, Orio Vergani o Corrado Alvaro, que en libros como *Misteri e avventure* (1930), *Cronaca (o fantasia)* (1934) o *Itinerario italiano* abandona el carácter realista de su narrativa para dar paso a un «mitologismo» lírico y a una supremacía de la imaginación, que lo acercan de manera reveladora a la propuesta literaria bontempelliana.

Pero el intérprete más fidedigno del «realismo mágico» novecentista fue su creador, Massimo Bontempelli, que realizó un verdadero intento de renovación orgánica de la narrativa decimonónica mediante la fragmentación de la novela en varios episodios hasta la consecución de lo que él mismo llamaba «la novela de las novelas». Trató en todo momento de conseguir la plasmación de una forma expresiva adecuada a las necesidades de la sociedad de su momento, esfuerzo que, sin duda, le acerca al futurismo, abandonando el abuso de la descripción de la prosa decimonónica. Su realismo mágico proclamaba la necesidad de una literatura inspirada en la vida corriente de todos los días, pero que, guiada por la imaginación, fuese capaz de traducir esta realidad en mitos con capacidad de comunicación y de transformación sobre la sensibilidad del gran público. La fase literaria de Bontempelli, que inaugura la puesta en práctica de sus teorías, se inicia con obras como *La*

scacchiera davanti allo specchio (1922), *Eva ultima* (1923), y continúa con *Il figlio di due madri* (1928), *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* (1930) y *Gente nel tempo* (1937), casi todas ellas traducidas al español.

Asimismo, es representativa de esta etapa su producción teatral, que a pesar del rechazo de nuestro autor a la estética futurista, es considerada por buena parte de la crítica dentro de la órbita estética del movimiento de vanguardia por la introducción y el protagonismo que Bontempelli dará a las marionetas en las composiciones teatrales de sus años *novecentistas*. Sirvan de ejemplo las marionetas y los títeres que pululan en *Siepe a Nordovest* (1919), el protagonismo absoluto del maniquí en *Nostra Dea* (1925) y los inquietantes muñecos de *Minnie la candida* (1927), éstas dos últimas consideradas por la crítica como lo mejor y más conseguido del teatro bontempelliano. Bontempelli, en concreto, el «homme a double face», como lo inmortalizó su amigo Alberto Savinio en 1919 en el periódico *La vraie Italie*, desarrollará un itinerario absolutamente personal en el que sus robots y maniqués teatrales, aunque inevitablemente se alimenten de la vanguardia futurista, eran una apuesta creativa original con la que nuestro autor contribuyó al desarrollo de su *avventura novecentista*, a su creación de nuevos mitos.

Es el caso de *Nostra Dea*, su obra dramática de mayor éxito (de hecho fue inmediatamente traducida al español por Salvador Vilaregut y representada con muy buena acogida en el madrileño Teatro Fontalba por la compañía de Margarita Xirgu el 3 de diciembre de 1926) que, plagada de reminiscencias de la estética futurista, fue escrita en los años en los que renegó abiertamente del futurismo. Es mucho, pues, lo que *Nostra Dea* debe a la poética futurista, si bien su datación en plenos años



veinte nos lleva a afirmar, siguiendo a Luigi Baldacci, que esta obra es el fruto teatral del novecentismo bontempelliano, ya que éste constituye no solo el tono teatral del lenguaje de *Nostra Dea*, sino la teatralidad misma de la comedia. Teatralidad que, entendida como «artificiale naturalità», Bontempelli coloca en la base de las relaciones humanas de la nueva sociedad italiana, como describe en sus novelas *La vita intensa* y *La vita operosa*, representativas de su ideología novecentista. De todas formas, algún crítico como Gigi Livio, piensa que el novecentismo de Bontempelli no es otra cosa que una recuperación, en

un plano más astuto, del futurismo: y que sus nuevos mitos eran sólo más refinados que los marinettianos.

De igual manera, recordando las palabras de Poggioli acerca de la fobia que el régimen fascista mostrará por cualquier forma de vanguardia que mediante la apertura a la cultura internacional pudiera poner en entredicho las verdaderas esencias provinciales de la cultura italiana, la aventura bontempelliana se reveló muy pronto abocada al fracaso. Y no por desinterés de Bontempelli. Tras el abandono de Malaparte a finales de 1927, pasó a dirigir él solo la empresa cultural

4.

4.
Benito Mussolini en la tribuna de la plaza de Milán en mayo de 1930. Foto: Wikimedia Commons.

hasta su término en 1929, al tiempo que no dudó en comprometerse de lleno en las instituciones culturales del régimen: en 1928 se convirtió en el secretario nacional del Sindicato Fascista de Autores y Escritores, y en octubre de 1930 fue nombrado académico de Italia. Ahora bien, la deriva tradicionalista de la cultura oficial con la exaltación del retorno al orden en aras de un renovado clasicismo, desencadenó el punto de partida de su personal parábola ideológica que lo llevó hasta el año 1938, año que Bontempelli calificó como el más odioso de la historia de Italia, pues culminará con la promulgación de las leyes antisemitas.

Bontempelli, en esa especie de testamento político de la posguerra que es *Dignità dell'uomo* (1946), escribía que en 1938 «había rechazado la propuesta de sustituir en la cátedra de italiano de la Universidad de Florencia a Attilio Momigliano, que había sido expulsado por su condición de judío». Ese mismo año, en el famoso discurso escrito con motivo de la muerte de D'Annunzio, se declara alejado de los

intereses del fascismo, denunciando la «ubbidienza militaresca» que se está imponiendo en la vida nacional. Tras las declaraciones contenidas en este discurso, que venían a corroborar el distanciamiento crítico que, subrepticamente, había ido señalando en otras intervenciones, se le retira el carné del Partito Nazionale Fascista, «por haber demostrado con discursos y escritos no poseer en absoluto las cualidades que constituyen el espíritu tradicionalmente fascista». En un artículo publicado en el *Corriere della Sera* del 23 de julio de 1960, a tan solo dos días de la muerte del escritor, con el título de «Magia di Bontempelli», Eugenio Montale, en un intento de reivindicar la labor de este escritor y desenmascarar la mezquindad cultural del fascismo, recordaba la comunicación telegráfica con la que Achille Starace, secretario del PNF, anunció en 1939 a la jerarquía del partido el decreto de expulsión del intelectual lombardo y su orden de destierro al destino voluntario de Venecia: «Le he retirado el carnet al académico Bontempelli porque no se puede ser más canalla ni más idiota». ❖

Notas

1. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), rep. en W. Benjamin, *Estética y política*, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009, pp. 83-133.

2. Vid. E. Gentile, *Il mito dello Stato Nuovo dall'antigiolittismo al fascismo*, Bari, Laterza, 1982, p. 135.

3. Vid. «L'orgoglio italiano. Manifesto futurista», en M. Drudi Gambillo-T. Fiori (eds.), *Archivi del futurismo*, Roma, De Luca, 1958, vol. I, pp. 32-34.

4. R.S. Dombroski, *L' esistenza ubbidiente. Letterati italiani sotto il fascismo*, Nápoles, Guida, 1984, p. 41.

5. Vid. M. De Micheli, *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista*, Milán, Feltrinelli, 1976, pp. 21-23.

6. Vid. R. De Felice, *Mussolini, il rivoluzionario*, Turín, Einaudi, 1965, pp. 474 y ss.

7. Vid. L. De Maria, «Marinetti, poeta e ideologo», introducción a F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, Milán, Mondadori, 1990, pp. LV-LIX. La influencia de George Sorel en la cultura italiana de principios de siglo fue muy destacada, quizá mayor que en cualquier otro país europeo, incluida Francia.

8. Vid. R. Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, p. 106.

9. B. Mussolini, «Novecento», *Opera omnia*, vol. XXII, Florencia, La Fenice, 1957, p. 82.

10. Para una información detallada sobre todo lo relativo a la vida de la revista y del movimiento literario novecentista, vid. M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, editado por Ruggero Jacobbi, Florencia, Vallecchi, 1974.

11. M. Bontempelli, «Lo stagno dei ranocchi», en *L'avventura novecentista* cit., pp. 121-124. La argumentación se explica porque 1922 había sido el año de la «Marcia su Roma».

12. Vid. L. Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974, pp. 128-129.

y **fascismo** en el **arte español**, antes y después de la **Guerra Civil**: encuentros y desencuentros

Autora
M.^a Isabel Cabrera García
Profesora de Historia del Arte.
Universidad de Granada.
Autora de *Tradicón y vanguardia en el pensamiento artístico español*.

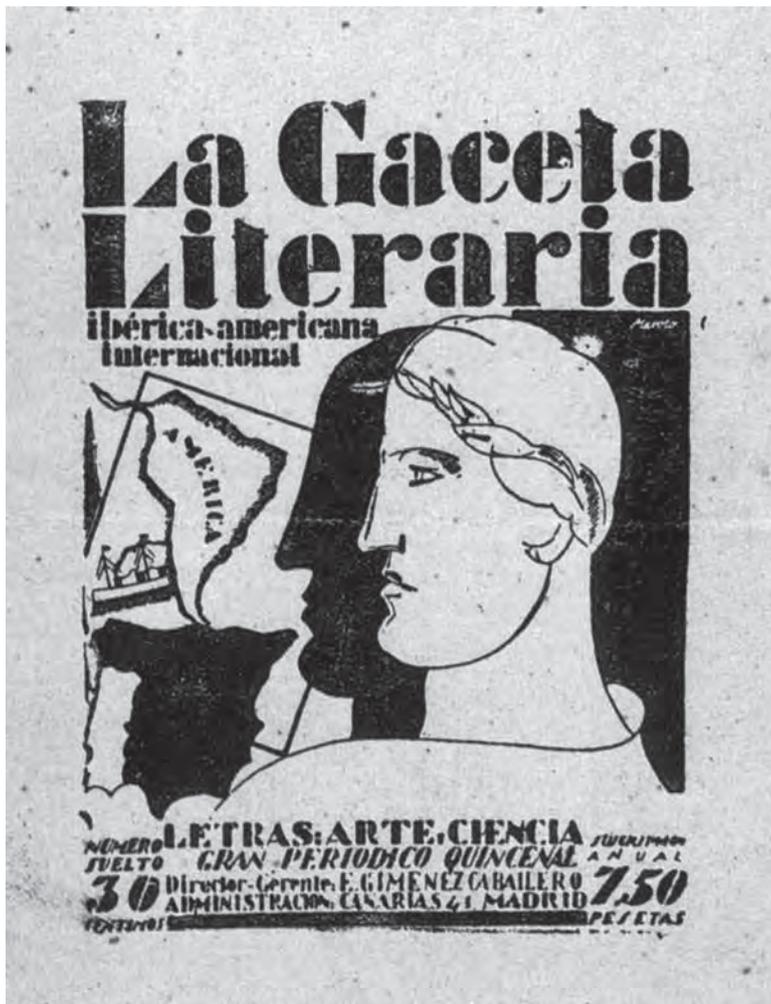
Ha llovido mucho ya desde que a finales de los años setenta, en arquitectura, nombres como los de Carlos Sambricio, Ignasi Solà-Morales, José Quetglás, Antón Capitel, Lluís Doménech o Víctor Pérez Escolano plantearan una revisión de los estudios sobre el franquismo, promoviendo un debate que, desde la arquitectura, perseguía un enfoque más objetivo de aquellos años de la dictadura, lejos de los estudios más ideologizados de los primeros años de la transición, en los que se resaltaba más lo que de ruptura, diáspora y yermo cultural había supuesto. La historiografía artística sobre el franquismo —en constante revisión estos últimos años— pone cada vez más en evidencia ciertas continuidades con los desarrollos culturales anteriores a la guerra civil: con el pensamiento conservador español y europeo, con un sentimiento que se extiende ya antes de la Guerra Civil de que los alardes más experimentales y provocativos de la vanguardia habían pasado ya —a la vista de los terribles sucesos de la primera Guerra Mundial y la durísima posguerra—, pero también con la sintaxis de algunos movimientos de vanguardia como el Surrealismo, el Cubismo y, más aún, con ciertos lenguajes de la vanguardia que vuelven a la figuración en los años veinte y treinta —pensemos en los realismos europeos de entreguerras— y también, en arquitectura, no solo con el Movimiento Moderno, sino con otra línea de «modernidad mesurada» que se esforzaba por crear expresiones arquitectónicas de carácter regional y nacional o que hacía una

nueva lectura del clasicismo y que coexiste con el racionalismo de los años treinta —el «clasicismo moderno o la arquitectura sin vanguardia», en expresión de Manfredo Tafuri—, siendo cuantitativamente incluso mayoritaria en Europa.

Ciertamente la posguerra debe entenderse, a nivel cultural, profundamente relacionada con etapas anteriores, en cuanto que provenía de ellas y no va a generar un arte drásticamente desgajado de la tradición moderna. A priori, además, se había caído en la simplificación de establecer, como premisa previa, que la producción artística representativa de la República había sido la vanguardia, y en arquitectura el racionalismo, y aunque éstas se vieran favorecidas, tuvieran lugar iniciativas interesantes y las ideas del Movimiento Moderno penetraran en esos años, tras una minoría vanguardista la base de la profesión y la estructura docente pertenecía a una formación académica. En el caso de la arquitectura no debemos olvidar, por ejemplo, que en su mayoría los arquitectos estuvieron al margen de los debates de los círculos vanguardistas de los años veinte: pocos son los que participan en eventos de vanguardia (tertulias, manifiestos, exposiciones...), con excepciones como Mercadal o Rafael Bergamín...

Esta revisión historiográfica va rompiendo también con otro tópico que vinculaba «con las ideas del bando republicano a la práctica totalidad de las figuras relevantes o protagonistas

LA
POSGUERRA
DEBE
ENTENDERSE,
A NIVEL
CULTURAL,
PROFUNDA-
MENTE RE-
LACIONADA
CON ETAPAS
ANTERIORES

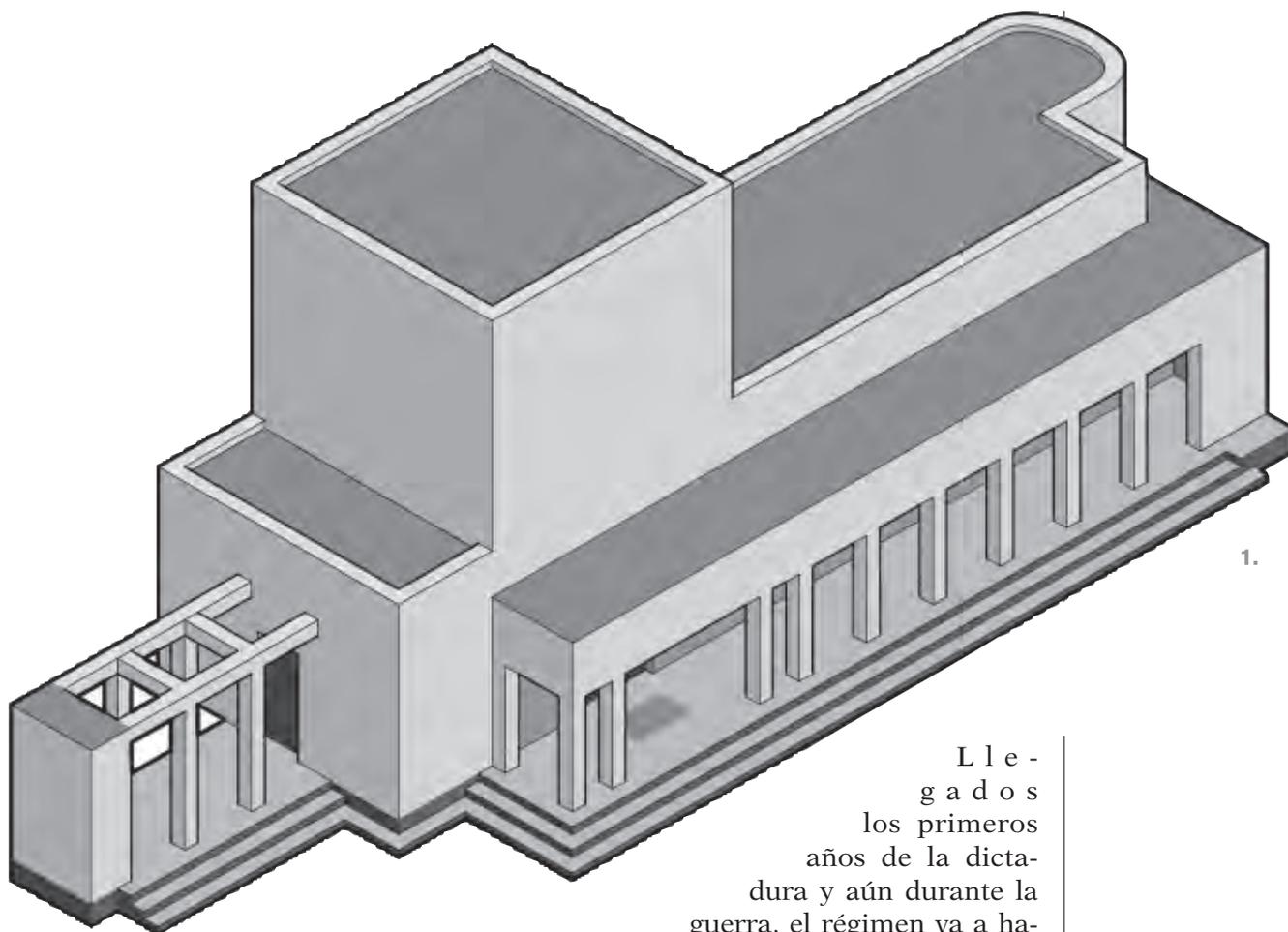


UNA CONSIDERABLE CANTIDAD DE ASPECTOS PROPIOS DE LOS LENGUAJES RENOVADORES [...] CONTINUARON EXISTIENDO DESPUÉS DE LA GUERRA CIVIL.

del arte nuevo en los años treinta», como bien apunta Jaime Brihuega. Y aunque es cierto que una gran mayoría lo estuvieron, también lo es que un considerable número de artistas que participaron activamente en los procesos de renovación prebélicos, como Palencia, Caballero, Dalí, Cossío, Ponce de León, Sáenz de Tejada, Olasagasti, Vázquez Díaz, Cabanas, Euraskin, Adriano del Valle, Pruna...; arquitectos como Aizpurúa, Gutiérrez Soto, Prieto-Moreno, Bigagor, Luis Moya, Muguruza..., además de historiadores del arte, críticos, escritores, músicos..., asumirían la causa de los rebeldes o colaborarían con el régimen franquista, ocupando algunos de ellos puestos decisivos en las instituciones encargadas de gestionar la cultura artística de nuestro país en la inmediata posguerra.

Quizá en parte por ello, constatamos al estudiar la producción artística de los años cuarenta cómo una considerable cantidad de aspectos propios de los lenguajes renovadores de los años veinte y treinta —tanto en la plástica como en arquitectura y urbanismo— continuaron existiendo después de la Guerra Civil, aunque ahora convenientemente reinterpretados por la ideología dominante. Elementos formales del Cubismo, el Expresionismo, de los realismos de entreguerras como la Pintura Metafísica, e incluso del Surrealismo o el Racionalismo arquitectónico... aparecerán infiltrados entre los arquetipos del gusto oficial, aunque ineluctablemente separados del vigor y la intencionalidad que los vio nacer.

Pretendemos aquí trazar una panorámica que nos ayude a comprender estas conexiones, pese a que, como es sabido, la relación entre el fascismo y el pensamiento más conservador español —ya antes de la Guerra Civil y más aún bajo el régimen de Franco— con la vanguardia fue de manifiesto antagonismo y confrontación. A este respecto baste pensar en algunos artículos publicados ya en los años treinta en revistas como *La Gaceta Literaria*: artículos como los de Eugenio Montes «Un chien andalou» n.º 60, 15-VI-1929, p. 393; «El Marqués de Sade y los niños terribles» n.º 95, 1-XII-1930, p. 361; o los de Giménez Caballero «El escándalo de l'Age d'Or en París: Palabras de Salvador Dalí» n.º 96, 15-XII-1930, p. 375; «Valor social del superrealismo: el arte: líder político» n.º 115, 1-X-1931, p. 288; «El comunismo español y madame Eluard» n.º 117, 1-XI-1931, p. 318; «Más orígenes literarios de los sucesos actuales y subversivos de España, relatados sin añadir un solo punto a la cosa, y dando relativa importancia a la mujer visible de Salvador Dalí, y dedicando estas líneas a Dámaso Alonso, su autor E. Giménez Caballero», n.º 106, 15-V-



1.

1931, p. 137, en los que se hace una feroz crítica al surrealismo; o como *Acción Española*: «A Roma, por todo» de Eugenio Montes, n.º 75, mayo, 1935; «El Arte y la Moral», n.º 8, abril, 1932, de Ramiro de Maeztu; «Mistral» del Marqués de Lozoya, 1934 o «El arte judío» de Francisco Pompey, n.º 38, 1933, en el que el autor hace una severa crítica de muchos artistas de la vanguardia parisina por su condición de judíos.... Textos en los que aparecen ya algunas de las tan traídas y llevadas consignas de la retórica falangista que serán la columna vertebral del ideario que recorrer las páginas de la literatura artística del primer franquismo: españolismo, esencialismo, valor del pasado, de la tradición, recelo declarado a la vanguardia, catolicismo, unidad nacional, imperio, latinismo, monarquía, destino universal...

Llegados los primeros años de la dictadura y aún durante la guerra, el régimen va a hacer público el deseo de imponer un programa estético oficial, cimentado sobre el tradicionalismo autóctono y el ideario de los fascismos europeos, programa que, si no se llevará plenamente a efecto, sí dará lugar a un corpus teórico amplio recogido en las publicaciones de la época y en los textos legales. Y una de las premisas básicas será el rechazo, sin paliativos, de la vanguardia, identificada ahora con aquello que más aborrece el régimen, y que ha sido el enemigo vencido: la República, el Comunismo, el peligro rojo antiespañol, y con ella de todas las formas del arte liberal. De esta repulsa —a los llamados «ismos» para la plástica, o el racionalismo en arquitectura—, van a hacerse eco buena parte de los escritos de los primeros años de postguerra que se proponen la definición de una estética «oficial», tildándolos de subversivos, rancios o inútiles y considerando vano su esfuerzo renova-

1. Representación gráfica del pabellón del Rincón de Goya (1926-1928), de Fernando García Mercadal, el primer edificio racionalista de España. Foto: Wikimedia Commons.

dor. Se define así la nueva plástica por oposición a ellos. Incluso las posturas más exaltadas y rotundas no escatiman insultos y descalificaciones hacia ellos y sus representantes. Este fragmento del texto de Samuel Ros titulado «Arte y Política», publicado en *Arriba* en 1939, resulta bastante expresivo:

Fundamentalmente la pintura cubista significa —y éste es su mérito principal— la destrucción y la negación de la misma pintura (...) la pintura cubista es el máximo de los horrores que puedan contemplarse.

Esta consideración no solo es exclusiva de la plástica, también de la arquitectura moderna, representada por el funcionalismo que defendiera el GATEPAC antes de la guerra. Abundan estas posiciones, y así lo expresarán muchos arquitectos, como es el caso de Pedro Muguruza desde la Dirección General de Arquitectura, relacionando arquitectura racional con la izquierda política «enemiga»:

En Arquitectura, el racionalismo y el marxismo vienen a ser la misma cosa. (...) Todos los compañeros sabemos que los mejores representantes de la arquitectura racionalista han sido Gropius, Bruno Taut, Mendelshon, judíos alemanes que, naturalmente, ni podían ofrecer una tradición porque no la tenían, y siendo elementos de inteligencia destacada y de técnica excelente venían a parar a eso, a una perfección exclusiva de la técnica y a ofrecer como única realidad de su trabajo y de su arquitectura un producto mecánico y sin alma...

Este segundo texto pone en evidencia otra constatación que apuntábamos más arriba, la de que muchos de estos artistas antes de la guerra estuvieron en contacto y participaron de algunas de las experiencias de vanguardia que se desarrollaron en Europa y en nuestro país, lo cual va a favorecer la convivencia en los años cuarenta de los

programas más oficialistas y reaccionarios con ciertas posturas de talante más abierto o comprensivo con los lenguajes renovadores de la anteguerra y que, de manera sutil al principio, van a intentar redimir poco a poco a estos movimientos de vanguardia, poniendo en valor algunas de sus conquistas, como se desprende del texto de Muguruza, en el que nuestro arquitecto, condecorador de aquellas experiencias racionalistas, los considera ya en 1940 «elementos de inteligencia destacada y de técnica excelente».¹

Para entender estas pervivencias, debemos poner de relieve cómo el contacto con Europa, la vocación europeísta o internacionalista, es un aspecto fundamental en los desarrollos artístico-culturales que tienen lugar en nuestro país en las décadas anteriores a la Guerra Civil —y aun antes: pensemos en el krausismo, el institucionismo, el positivismo, el discurso de la generación del 98 y, ya en el siglo XX, las generaciones del 14 y del 27— y una aspiración y compromiso mostrado por buena parte de la teoría y la crítica artística que se publica, persiguiendo una puesta al día científica y cultural y dando lugar a encendidos debates. Nuestros artistas van a dirigir la mirada a París, Bruselas, Roma, Berlín, Moscú..., con la intención de conocer las nuevas propuestas renovadoras, —viajes y estancias fuera, publicaciones, ciclos de conferencias..., dan testimonio de ello—. Europa se convirtió en el referente. Más aún, durante la Guerra del 14 muchos expresaron el cosmopolitismo como seña de identidad, su deseo de superar las fronteras, buscando en la creación europea unos modelos que sacaran al arte de los estrechos límites de lo nacional. Pero no olvidemos que, al igual que tiene lugar la puesta al día con los lenguajes más rompedores de la vanguardia, también nuestros intelectuales y artistas van a tomar contacto con otras propuestas renovadoras más moderadas e inclu-

so con círculos más conservadores y reaccionarios como el pensamiento ultraconservador francés o las ideas del fascismo italiano y el nazismo alemán.

Para los jóvenes artistas e intelectuales españoles más internacionalistas, París iba a constituir desde finales del siglo XIX un punto de encuentro fundamental con creadores e ideologías del resto del continente. La ciudad acoge y difunde las más destacadas novedades culturales, y la prensa española da cuenta de la efervescencia de ese panorama a través de secciones dedicadas especialmente a ello. Pero también el contexto francés será muy interesante de cara a entender el compromiso y posicionamiento ideológico de ciertos sectores culturales conservadores y filofascistas españoles, que desarrollarán su actividad teórica y militante sobre todo en los años treinta y más tarde durante la guerra civil y el franquismo. Nuestro país va a tomar contacto, también en París, con determinados ambientes culturales como son los primeros círculos que se inclinan por lo clásico considerándolo otra vía más hacia la renovación artística, hacia lo moderno: el poeta de origen griego Jean Moréas que fundaría l'École Romane (1891) —principal referente en la defensa que se extiende por lo clásico y toma de conciencia en Francia de la tradición helénica—, la pintura de Puvis de Chavannes o Maurice Denis, la escultura de Maillol, ciertas experiencias de Picasso... y por extensión el amplio debate sobre lo latino frente a lo nórdico-anglosajón heredado del siglo XIX. Estas experiencias, y en especial la obra de Moréas, supondrían un significativo cambio; se perciben, en el terreno ideológico, como un antídoto o contrapeso a los problemas que presenta la sociedad del momento, amenazada por la conflictividad social y la revolución, dados los valores de equilibrio, orden, razón, armonía, medida... que defiende y propone dicho movimiento. Al respecto es importante

señalar cómo artistas de los círculos catalán y vasco especialmente, se interesaron desde el punto de vista teórico por esos planteamientos estéticos y además —en lo que a nosotros más nos interesa— por la contaminación de los mismos (orden, clasicismo, mediterraneísmo, latinismo, antirro-manticismo...), en algunos autores, con determinada ideología política conservadora y ultranacionalista. Baste recordar al respecto ciertos contactos: Jean Moréas y Charles Maurras, Emile Bernard con Action Française, Maurice Barrés con algunos pintores españoles, Eugenio d'Ors con Maurras o Barrés, la influencia de Puvis de Chavannes en el pintor Torres García o el Cercle Artistic de Sant Lluç...

En esta línea y en la órbita catalana, el Noucentisme —movimiento surgido de la crisis final del ochocientos y del nacionalismo catalán— se propondrá en la primera década del XX crear un proyecto de modernidad respetuoso con la tradición, una vuelta a la tradición clásica frente al germanismo y al espíritu nórdico, y para ello París e Italia, junto con las experiencias mencionadas más arriba, van a ser referentes muy importantes —recordemos el entusiasmo mostrado por muchos artistas hacia la tradición italiana del renacimiento, en especial el Quattrocento, y los viajes a Italia de los pintores Torres García, Joan Bordás, Aragay, Galí, Obiols, Sunyer, Ráfols...— las estancias de D'Ors —principal teórico del Noucentisme e intelectual muy comprometido después con el proyecto político franquista— en París y su contacto con Maurras y el pensamiento tradicionalista francés.²

Otro ejemplo del interés que despiertan en el mundo de la cultura y en nuestros artistas estos círculos intelectuales, en las primeras décadas del XX, sería la creación en la segunda década del siglo, en Bilbao, de la Escuela Romana del Pirineo: su promotor iba a ser el poeta

EL NOUCENTISME SE PROPONDRÁ EN LA PRIMERA DÉCADA DEL XX CREAR UN PROYECTO DE MODERNIDAD RESPETUOSO CON LA TRADICIÓN.

ES
DEMASIADO
SIMPLE
HABLAR DE
UNA DIVISIÓN
MANIQUEA
ENTRE IN-
TELECTUA-
LES DE
IZQUIERDA Y
DERECHA

y diplomático Ramón de Basterra e iba a ser creada a semejanza de la *École Romane* francesa de Jean Moreas. La integraban un grupo de autores que apostarían por una estética clasicista e italianizante, antirromántica, como reacción frente a la crisis de la cultura occidental (no en vano Basterra se consideraba discípulo de Spengler) y como símbolo de identidad cultural, que reivindicaban una España unitaria, heredera de Roma, católica e imperial, con una misión que cumplir en Europa. Es clara pues, la influencia de Charles Maurras y Maurice Barrés en este ideario, sobre todo en el «nacionalismo exaltado que comparten», de la misma manera que existe una clara proximidad con algunas ideas de Eugenio d'Ors. Y por supuesto es evidente que muchas de estas ideas están en la base de determinada crítica y literatura artística reaccionaria que recorrerá los años treinta y cuarenta en nuestro país —miembros importantes de Falange Española y luego teóricos de una pretendida estética franquista, como Sánchez Mazas o Murlane Michelena, iban a formar parte de esta escuela.

Los contactos con Europa se intensificarán en el período de entreguerras, años ciertamente complejos, de fuertes convulsiones, de cambios rápidos, de incertidumbre y dudas, de crisis de los valores espirituales y materiales, que ven nacer los grandes regímenes totalitarios, la Alemania de Hitler (1933-1945), la Rusia de Stalin (1930-1953), la Italia de Mussolini (1922-1945) o la España de Franco (1939-1975). Una crisis de esta magnitud inevitablemente se extenderá a la cultura tiñéndola de un hondo pesimismo. La conciencia de crisis asoma en la filosofía, en literatura; y por supuesto en el arte hace mella el desencanto, la desorientación, la provocación, la reacción, como se traduce en las actividades de Dadá —en Alemania abiertamente comprometido con la política. Es una época de con-

frontación ideológica, de compromiso con ideologías radicales —comunismo y fascismo—, dada la desconfianza y desencanto provocadas por la democracia y el sistema capitalista, que para no pocos eran los responsables de la guerra y los graves problemas económicos de la posguerra. Esta militancia va a llegar a comprometer la independencia y la conciencia crítica de muchos intelectuales y artistas. Se carga por tanto el discurso estético por toda Europa, en estas décadas, de contenidos políticos e ideológicos, produciéndose una polarización ideológica cada vez mayor —izquierda-derecha—. No obstante, es preciso señalar que es demasiado simple hablar de una división maniquea entre intelectuales de izquierda y derecha, pues la indeterminación y ambigüedad será un hecho en muchos de ellos, produciéndose cambios y giros radicales en sus trayectorias. La línea divisoria será muy difícil de trazar a veces, dados los cambios ideológicos experimentados por autores significativos del período.

Resultaba lógico que ante los sucesos descritos los intelectuales y los artistas sintieran la necesidad de buscar un compromiso con la realidad, de implicarse en los acontecimientos que se estaban viviendo y por supuesto, ni que decir tiene, que el binomio arte-política empezara a generalizarse en el discurso artístico europeo de finales de los años veinte y en los treinta, muchas veces acompañado de otro gran debate, que se extiende a propósito de la necesidad de adoptar el realismo como lenguaje artístico más acorde con los tiempos que la vanguardia. Este es el contexto en el que se debe entender también lo que ocurrirá en España por las mismas fechas.

Nuestro país se había mantenido al corriente de lo que ocurría fuera y permeable a estos decisivos acontecimientos. También se habían dado a conocer los lenguajes de la vanguardia, siendo

más receptivo a estos movimientos en los años que siguen a la Primera Guerra Mundial, e intensificando el contacto con el continente a través de artistas e intelectuales concretos y especialmente a través de las revistas (Barradas, Gleizes, Picabia, Marie Laurencin, Artur Cravan, el matrimonio Delaunay, Wladyslaw Jahl, Norah Borges, los Paszkiewicz..., llegarían a nuestro país huyendo de la guerra; su actividad y colaboración —pensemos en su presencia en revistas del ultraísmo³— supondrá un estímulo de primera mano para nuestros círculos de vanguardia). Una puesta al día que también le hará participar igualmente del debate entre vanguardia y arte comprometido, dados los acontecimientos políticos, sociales, ideológicos vividos en estas fechas.

Recordemos asimismo cómo en Europa, finalizada la Primera Guerra Mundial, se había intensificado la proliferación de movimientos de vanguardia, minoritarios, que proponían discursos más radicales —como Dadá—, caracterizados por un fuerte experimentalismo, que pretendían romper con las estéticas hasta entonces vigentes arremetiendo de esta manera contra unos acontecimientos que aborrecían: la guerra y sus consecuencias. Pero se extiende a finales de los años veinte una revisión de los lenguajes más atrevidos y elitistas. Muchos artistas volvieron a una cierta figuración, proponiendo construir sobre valores universales y buscando lo verdadero, después del panorama de incertidumbre y caos que había traído la contienda desafiando todos los valores sobre los que se sostenía Occidente. No en vano se publica en 1926 la obra de Jean Cocteau *Le Rappel à l'ordre*, «la llamada al orden», a la calma y la pacificación, intentando reconstruir el mundo sobre bases más sólidas y duraderas, por lo que se hacía necesario para muchos la vuelta al pasado, al arte de la Antigüedad. Contribuyen a ello también, al filo de

los años veinte, la publicación en París de obras como la edición reducida de *Valori Plastici* en francés, el volumen *Le Néoclassicisme dans l'art contemporain* de Mario Broglio, el libro de Severini *Del cubismo al clasicismo* en 1921, o la revista *900. Cahiers d'Italie et d'Europe*, en 1926, así como las experiencias de creadores italianos que coinciden trabajando en París entre 1928 y 1933: Tozzi, De Chirico, Savinio, Campigli, de Pisis, Severini... Esta vuelta al orden ya se había esbozado en plena guerra, en 1915 por ejemplo con la *Metafísica*, o incluso antes, a partir de ciertas experiencias de De Chirico, Picasso, Derain, Apollinaire, madurando más adelante con la labor de *Valori Plastici*, difundiéndose por Alemania bajo el nombre de Realismo Mágico e influyendo en la corriente de la *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad, expresión que se debe a Gustav Hartlaub, director de la Kunsthalle de Mannheim, quien alrededor de esta idea de creación de una nueva realidad organizó en el verano de 1925, en el Palacio de Arte de Mannheim, una exposición bajo el nombre de Nueva Objetividad y teorizada a comienzos de los años veinte por Franz Roh en su libro *Post Expresionismo. Realismo Mágico. Problemas de la nueva pintura europea*, traducida al castellano por Federico Vela en 1927, que se dio a conocer en *Revista de Occidente*, como también se dieron a conocer las obras de Grosz, Dix... a través de la prensa y de las exposiciones.

Se plantean muchos creadores, por tanto, una orientación hacia la realidad, una toma de contacto con el mundo, y al respecto es muy importante también tener en cuenta el debate sobre el realismo social que tuvo lugar en Rusia y el resto de Europa en la década de los años veinte y los treinta, así como las experiencias del «preciosismo» norteamericano, el muralismo mexicano o, a finales de los años veinte, la «figuración lírica»,

SE EXTIENDE A FINALES DE LOS AÑOS VEINTE UNA REVISIÓN DE LOS LENGUAJES MÁS ATREVIDOS Y ELITISTAS.

AL COMIENZO
DE LA
DÉCADA
DE LOS
VEINTE LAS
REVISTAS DEL
ULTRAÍSMO
EMPEZARÁN A
INTRODUCIR
EN SUS
PÁGINAS IN-
FORMACIÓN
SOBRE EL
«RETORNO AL
ORDEN»

representada por un grupo de artistas españoles en París —Bores, Cossío, Viñes, Palencia..., algunos de ellos activos durante el primer franquismo—, difundida por la revista *Cahiers d'Art*, tendencia que influirá de manera importante en los artistas más jóvenes de nuestro país. En España, de hecho, al comienzo de la década de los veinte las revistas del ultraísmo empezarán a introducir en sus páginas información sobre el «retorno al orden»: *Reflector*, *Ultra*, *Tableros*, *Horizonte*... —en los escritos de Guillermo de Torre, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Bergamín, Juan Chabás...—, favoreciendo que el radicalismo vanguardista mostrado por las experiencias plásticas próximas al ultraísmo se sosegaran, y mezclándose ahora con elementos del «retorno al orden» o con lenguajes procedentes de artistas de las primeras vanguardias que conferían ahora a su obra una dimensión más clásica, como Picasso. Tengamos en cuenta, al respecto, lo que iba a representar la Exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos de 1925 (ESAI), de consolidación y normalización de las experiencias renovadoras en nuestro país, antes marginales y más episódicas, de acercamiento de los lenguajes de vanguardia al público, pero de una vanguardia medida que iba a ser la que se impusiera mayoritariamente en los años que preceden a la Guerra Civil junto a ciertas experiencias surrealistas y abstractas. Así, tanto para los artistas más jóvenes como para los más veteranos, el acercamiento al vanguardismo tendría en ella un modelo, trayectoria que muchos continuarán después de la guerra. Y por supuesto no debemos olvidar los últimos estereotipos del Noucentismo catalán en los años veinte: la significativa estancia en Italia de Joseph Obiols (que pintara su *Mediterrània* en 1930), Carles Riba o Joseph Aragay (quien publica su libro *El nacionalismo de l'art* en 1920 o sus poemas *Italia*), tomando contacto con la Pintura Metafísica y el naciente Novecento italiano.

Desde comienzos del XX existía igualmente una línea de renovación de la arquitectura más moderada o clásica que, proponiéndose transformar y reconducir el historicismo del XIX, impondría poco a poco una mayor simplicidad y mayor racionalidad como máximas, en las dos primeras décadas del siglo. Así pues, en la Europa de los años veinte y treinta, cuando nuestros arquitectos viajan, descubren distintas líneas por las que la arquitectura discurría: junto al Estilo Internacional persistían otros esfuerzos por crear expresiones arquitectónicas de carácter regional y nacional —que prácticamente siempre y casi en todas partes fueron cuantitativamente mayoritarias— y el «clasicismo moderno o la arquitectura sin vanguardia» de los Behrens, Bonatz Tessenow... Inclusive en países tan determinantes en la renovación de los lenguajes arquitectónicos en la Europa de entreguerras como Alemania y durante la república de Weimar, en la que también se desarrollan propuestas de una «modernidad medida».

En este marco no debemos olvidar Italia, un importante referente para nuestros arquitectos, ya que viajarán allí en estas décadas y además se convertirá en punto de referencia imprescindible, después de la contienda española, a finales de los años cuarenta, cuando para romper con el monolitismo oficial aparezcan nuevas propuestas renovadoras que pretenden legitimar el racionalismo de posguerra —recordemos el interés de arquitectos como Cabrero o cómo participan en nuestro país en los debates más importantes arquitectos italianos como Ponti, Sartoris, Zevi...—. Italia presenta en los años veinte y treinta un panorama más heterogéneo, una discusión multifacética sobre arquitectura y arte, ya que conviven —como es sabido— las experiencias de los artistas del Novecento —arquitectura que se caracteriza por un neoclasicismo que remite a raíces romanas y a la arquitectura

italiana de comienzos del XIX, buscando los elementos de una identidad italiana—, junto a las experiencias racionalistas del Movimiento Italiano per l'Architettura Rationale (MIAR) o la actividad del Grupo7, que propugnaban una síntesis entre tradición clásica y renovación maquinista que más tarde denominarían arquitectura «racional», y que entendían como la expresión más auténtica de los principios revolucionarios fascistas. Basta ojear revistas de arquitectura tan significativas de la inmediata posguerra española como *Reconstrucción* o *Revista Nacional de Arquitectura*, para constatar la presencia de las actuaciones llevadas a cabo en Italia.

Así pues, será esa línea de una «vanguardia medida» la que centrará el interés de muchos de nuestros artistas y con la que algunos continuarán tras la Guerra Civil, atendiendo a lo que sucede no solo en París sino también en Alemania y en especial en Italia. De hecho, la relación intelectual y artística entre España e Italia y el fenómeno del retorno al orden son aspectos esenciales para explicar el cambio ideológico que van a experimentar algunos de nuestros intelectuales y creadores en un camino que les conducirá al fascismo cultural y a ser los impulsores de estos desarrollos en nuestro país en las décadas de los años veinte y treinta. En París precisamente encontraremos a artistas españoles como Sunyer, Pruna, Casanovas, Junoy, Palencia, Cossío y a un intelectual como Eugenio d'Ors, de los que son conocidos sus contactos con los artistas y publicaciones del retorno al orden. Son al respecto importantes los escritos de D'Ors: *Cézanne*, Madrid, 1923; *Nuevas glosas*, Madrid, 1922; «Bodegones asépticos» en *Revista de Occidente* XI-1923; «Mi salón de otoño» Madrid, *Revista de Occidente*; 1924 o los que publicara en la revista *La Gaceta Literaria*, favoreciendo con ellos el relanzamiento del Noucentismo. Junoy, por ejemplo,

en *Conferences de combat (1919-1923)*, publicada en Barcelona en 1923, afirmaba «... son hoy en día unos cuantos en Cataluña los que, informados de los principales precedentes, circunstancias, concordancias y posibilidades, creen sinceramente —sin gestos aparatosos fuera de medida, pero también sin timideces y modestias inadecuadas— que Cataluña puede aspirar y pretender ser un nuevo foco de clasicismo, renovado y renovador, digno continuador de otros clasicismos que han honrado la historia».

En España el terreno está abonado para que el retorno al orden tenga eco en los sectores culturalmente más conservadores —aunque no exclusivamente en ellos, por supuesto—, en los que se hará una interpretación interesada de sus ideas, buen argumento para defender un arte figurativo y tradicional garantizando a la vez su modernidad. Máxime teniendo en cuenta que coincide también la penetración de este ideario con un momento de descrédito y rechazo a la vanguardia por creer que es algo inactual y superada, del que se hará eco una conocida encuesta de *La Gaceta Literaria*. No olvidemos tampoco que la labor del grupo de *Valori Plastici* se va a ver continuada en Italia por el grupo milanés Il Novecento, grupo que, en 1923, en torno a la crítica Margherita Sarfatti, surge con la intención de amalgamar tradición nacional y modernidad bajo el signo de la «italianità,» propugnando un retorno al clasicismo y creando un estilo monumental muy adecuado a los fines políticos del fascismo.

En nuestro país las páginas, por ejemplo, de una revista muy representativa de estos años como es *La Gaceta Literaria*, darán buena cuenta del fenómeno del retorno al orden, textos como «Del cubismo al surrealismo» (1927), «Comprensión del arte moderno» (1929) o «El realismo de la pintura nueva» (1929), de Sebastia Gasch;

SERÁ ESA LÍNEA DE UNA «VANGUARDIA MEDIDA» LA QUE CENTRARÁ EL INTERÉS DE MUCHOS DE NUESTROS ARTISTAS.

ESPECIAL-
MENTE SIG-
NIFICATIVA
ES LA PER-
SONALIDAD
Y LA OBRA
DE EUGENIO
D'ORS, PUES
PRESENTA
CLAROS
VÍNCULOS
CON EL
FENÓMENO
EUROPEO DE
«RETORNO AL
ORDEN»

«La actitud crítica en la pintura del Siglo XX» (1928), de Ernesto Pestaña Nobrega; y en especial los de Eugenio D'Ors: «Giorgio de Chirico y la inteligencia sarcástica» (1930), «Crisis de Pablo Picasso» (1930), «Mario Tozzi» (1931) o «Italia vuelve» (1930), mezclándose con ellos no pocas noticias sobre el turbulento escenario estético y político italiano.

Hemos de subrayar igualmente el intercambio de artistas, los viajes y estancias de españoles en Italia y a la inversa, arquitectos como Anasagasti, Mercadal, Sert... que se interesan por el debate sobre lo mediterráneo y la arquitectura popular; pintores y escultores como Gregorio Prieto, Souto, Obiols, Giner, Cruz Collado... que muestran su proximidad a un Sironi, Carrà o al Novecento y sus postulados; o el protagonismo de determinados temas, tal como se desprende del interés suscitado por la pintura mural y por los artistas del Quattrocento. Sirva como ejemplo un artículo del pintor Benjamín Palencia —influido ya por estos modelos italianos en sus bodegones en los años veinte y que mantendría esta herencia en los años cuarenta contribuyendo a transmitirla a la Segunda Escuela de Vallecas—, que viajó en 1930 por Italia y en la revista *Cruz y Raya* publicó un artículo titulado «Giotto, raíz viva de la pintura», ejemplaridad de la Italia histórica —Giotto, Masaccio, Botticelli, Brunelleschi—, que funciona también para los Torres García, Junoy, Aragay, Obiols, Ráfols... desde la segunda década del siglo.

Pero como decíamos, en la apreciación del fenómeno del «retorno al orden» —y otras tendencias que apuestan por el clasicismo—, en nuestro país lo que nos interesa, además de constituir otro itinerario, el de una vanguardia mesurada en la que harán escala muchos de nuestros artistas, es la «relectura interesada» que pudieron hacer de él aquellos intelectuales y artistas más

conservadores, apoyándose en sus propuestas estéticas para defender una vuelta a la figuración y a los valores de la tradición. Y era lógico, pues hay una serie de principios estéticos, recogidos en la amplia producción teórica de De Chirico, Broglio, Carrà, Savini, Severini..., tales como el valor concedido a lo espiritual, el orden, la disciplina, la medida, la geometría, el clasicismo, la importancia del oficio y de los valores técnicos, el interés suscitado por el seiscientos y el setecientos y por la pintura mural, así como la misma producción y actividades de los pintores del Novecento, que difícilmente podía sustraerse al interés de ese sector intelectual.

En esta línea podemos señalar a autores como Eugenio d'Ors, Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas, Ernesto Giménez Caballero, Gustavo Maeztu..., que visitaron Italia y tuvieron contactos importantes con el fascismo y sus responsables, lo cual les permitió conocer y valorar su producción cultural de primera mano. Son autores que trabajarían como críticos de arte en la prensa especializada tanto en las décadas anteriores a la Guerra Civil como después, durante los primeros años del franquismo, ocupando para el régimen puestos importantes en su administración. Especialmente significativa es la personalidad y la obra de Eugenio d'Ors, pues presenta claros vínculos con el fenómeno europeo de «retorno al orden» de los años veinte, e incluso con el Novecento italiano y los aledaños del fascismo, que será utilizado en defensa de sus ideas. Tampoco podemos olvidar sus vínculos ideológicos y afectivos con el nacionalismo y autoritarismo francés, con las ideas maurrasianas y la vocación por lo clásico. En Italia la influencia y reconocimiento de Eugenio d'Ors sería notorio. Sería además el encargado de organizar la exhibición mostrada por la España franquista en la Bienal de Venecia del 38, a invitación de Musso-



2.

lini. Y entre los artistas atraídos por este horizonte mencionaremos como ejemplo, en primer lugar, a Juan Cabanas, que visitó Roma en compañía de Olasagasti y Flores de Kaperotxipi en 1926 y que entre 1928 y 1929 trabajó allí tomando contacto con Novecento y a través de Sánchez Mazas con el fascismo, ocupando durante la guerra la Dirección del Departamento de Propaganda del Estado. Genaro Lahuerta es otro pintor que también viajará por Italia con Pedro Sánchez entre 1935-1936, entablando amistad con Margarita Sarfatti, Severini, Sironi, Supervielle o Arturo Tosi, convirtiéndose después en figura oficial del régimen franquista (en 1940 ilustró con Pedro Sánchez *Romances de la Falange* de Duyos). Alfonso Ponce de León, militante en la anteguerra de Falange Española —que realizara el emblema del SEU, carteles y dibujos para *Arriba*, aunque murió fusilado durante la guerra— también se aproximaría a la Pintura Metafísica, al Realismo Mágico y al Surrealismo. Por su parte, Pedro Pruna, quien desde 1921 en París conectará con el Picasso neo-clásico y con De Chirico, también luchó en el bando franquista, figuró en

la Bienal de Venecia del 38 y colaboraría en tareas de propaganda en *Vértice*. Todos ellos se movieron activamente en los ambientes vanguardistas de preguerra (revistas, tertulias, las exposiciones de la SAI...).

Sería lógico por tanto que, a través de estos críticos y artistas, tras la Guerra Civil la sintaxis y el ideario plástico de la Italia de entreguerras —el entorno de la revista *Valori Plastici* y el posterior grupo Novecento— perviviera y se convirtiera en punto de referencia imprescindible de un buen número de artistas e intelectuales españoles en los años cuarenta (artistas como Juan Antonio Morales, Juan Cabanas, Miguel Villá, Carlos Chevilly, Luis Castellanos, Palencia, Gregorio del Olmo, Carlos Pascual de Lara, Cristino Mallo...), puesto que la atención y colaboración con Italia perduró tras la guerra, basada en el intercambio de artículos, trabajos y publicaciones de los intelectuales y escritores de ambos países y alentada por las campañas de propaganda política y cultural arbitradas por el fascismo italiano hasta que fueron abortadas por el final de la Segunda Guerra Mundial. «El clasicismo novecentista italiano venció a la escuela de París», apunta Francisco Calvo Serraller. Es frecuente encontrar en la producción teórica de aquellos años pasajes que defienden una estética de corte clásico-mediterránea, como evidencian estas líneas de Rafael Sánchez Mazas: «No olvidéis que nuestra pintura mediterránea es una pintura cara al sol, cara al mar azul por donde nos vinieron las ideas solares de Jonia y de la magna Grecia...»,⁴ y se organizan exposiciones que permiten dar a conocer mejor la obra de los Carrà, De Chirico, Campigli, Casorati, De Pisis, Guttuso, Maffai, Marini, Sironi..., como la Exposición de Arte italiano Contemporáneo Italiano celebrada en Madrid en 1948.

Pero también otra poética se abre cami-

ALGUNOS
ARTISTAS
AFECTOS AL
FASCISMO
O QUE CO-
LABORA-
RÁN EN LA
GUERRA CON
EL BANDO
NACIONAL, SE
ACERCARÁN
AL SURREA-
LISMO

2.

Yugo y flechas.
Emblema en metal
de Falange Española
(años 40). Foto:
Wikimedia Commons.

no en España en torno a 1924 y 1925, el Surrealismo. A finales de la década de los veinte, artistas como Moreno Villa, Massanet, Planells, González Bernal y, por supuesto, Lorca, empezarán a desarrollar diversas orientaciones surrealistas, y antes que ellos Dalí —siendo mayor su presencia durante la República alrededor de distintos focos: Cataluña, Madrid, Zaragoza, Canarias—, y dando lugar también a una importante actividad teórica y crítica a favor y en contra —recordemos las conferencias dadas por Aragón y Max Jacob en 1925 en la Residencia de Estudiantes o la publicación en *Revista de Occidente* del manifiesto surrealista de Breton...—. Este movimiento encontrará una fuerte oposición y duras críticas en determinados sectores intelectuales; tal sería el caso de algunos autores



3.



filofascistas como Giménez Caballero, Eugenio Montes o Samuel Ros, que mencionábamos al comienzo de este artículo. También algunos artistas afectos al fascismo o que colaborarán en la guerra con el bando nacional, se acercarán al Surrealismo y mantendrán elementos visuales de dicha poética tras la contienda.

Especialmente significativa al respecto es la trayectoria y obra de José Caballero, pintor muy activo entre los círculos vanguardistas de anteguerra, que en los treinta se aproximaría al Surrealismo, siendo evidente en su obra la influencia de De Chirico y Dalí y que colaboraría con García Lorca en escenografías y figurines para *La Barraca*, trabajando ya desde la guerra en la propaganda oficial franquista y siendo muy significativas las imágenes que publicara en *Vértice* y en *Laureados de España*, que llevaron a algunos autores a hablar de «surrealismo falangista». De inspiración surreal es también la obra de Nicolás LeKuona, que falleciera en combate dentro de las filas del bando nacional; la de Juan Cabanas, Ponce de León o el controvertido Dalí... Y será también a través de la recuperación

del Surrealismo como, a finales de los 40, se vaya incorporando nuestro país poco a poco a los lenguajes de la vanguardia internacional. Ya una iniciativa como la del Postismo, en enero del 45 en su manifiesto, declara su deuda con el Surrealismo; se suceden las publicaciones, como las monografías dedicadas a Miró por Juan Eduardo Cirlot o Alexandre Cirici Pellicer en el 49, destacando ante todo un proyecto como el del grupo catalán Dau al Set...

Junto al «retorno al orden» y al Surrealismo muchos jóvenes acabarían creando un arte ecléctico, a base de mezclar citas diversas también de Cubismo o Expresionismo, en parte por la supervivencia de artistas que ya experimentaron antes con estas propuestas por sus contactos con la Escuela de París y Picasso, cuya figura se recuperará pronto tras la guerra.

En arquitectura sucede algo parecido, pese a haberse visto truncada abruptamente en el 36 la corriente racionalista (que tendría sus escalas más significativas en el GATEPAC o en la actividad del grupo de Madrid), dada su asimilación con la República al considerarla el franquismo uno de sus símbolos —por lo que las críticas al Movimiento Moderno, como veíamos, serían duras y hasta insultantes. Y aunque el régimen favoreciera, por su exacerbado nacionalismo, un monumentalismo de estado, próximo a las formulas de los fascismos europeos y a formas ligadas a modelos de la tradición constructiva española (el estilo imperial de los Austrias como el neohereriano, el neoclásico, la arquitectura popular, la tradición mediterránea...), no obstante, tras esta parafernalia oficial, subyacen elementos del funcionalismo —unas veces menos y otras más enmascarado bajo una hojarasca historicista o populista—, a lo que no renuncian arquitectos que estuvieron en contacto antes de la guerra con estas experiencias, como Muguruza,

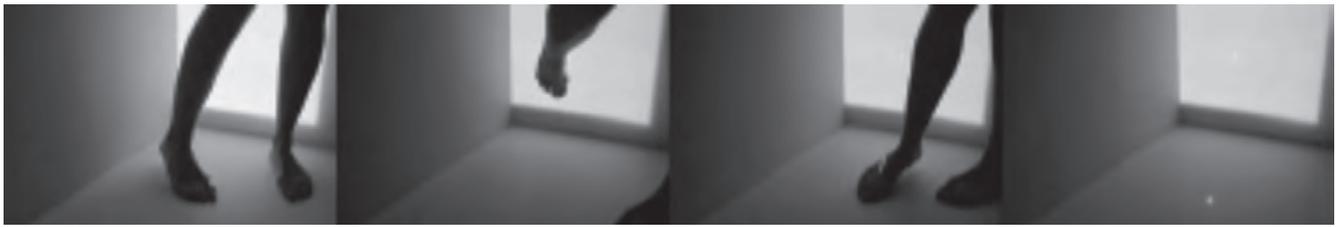


4.

Gutiérrez Soto, Bidagor, Luis Moya, Prieto-Moreno..., algunos tan comprometidos con el régimen que dirigieron instituciones tan representativas como la Dirección General de Arquitectura. Ejemplos claros de estas pervivencias serán la actividad y algunos proyectos de la Dirección General de Regiones Devastadas o el Instituto Nacional de Colonización para la reconstrucción y la creación de nueva planta de poblados agrícolas (Seseña, Titulcia, Nudes, Montarrón...), que son experiencias de riguroso planeamiento, lenguaje elemental, trazado claro..., y que recogen antiguas propuestas de la República. Trayectoria esta última que en su momento permitirá enlazar, vía arquitectos como De la Sota, Fernández del Amo, Coderch, Sostres —próximos a experiencias nórdicas o alemanas de

3. Salvador Dali en 1939.
Foto: Carl Van Vechten,
Wikimedia Commons.

4.
Retrato de Picasso
(1912), óleo sobre
lienzo, Juan Gris. Foto:
Wikimedia Commons.



5.

años 20—, con el proceso de debate y renovación que, ya a finales de los años cuarenta y a lo largo de los cincuenta, llevará a la puesta al día y al desarrollo del Organicismo en nuestro país.

Más palmaria aún es esta evidencia en la reconstrucción de la Ciudad Universitaria de Madrid, cuya primera fase se inaugurará en 1943, que seguirá en su estilo las pautas funcionales que tuvieron los proyectos iniciales de antes de la guerra. Se pone en

evidencia por lo tanto, a decir de Antón Capitel, que «la arquitectura moderna no fue vencida en la guerra civil», «sólo su apariencia fue por algún tiempo suspendida», o camuflada,⁵ convicción que lleva a Carlos Sambricio a concluir que la misma Dirección General de Arquitectura adoptó paralelamente dos tipos de soluciones, una en términos de propaganda, y la otra en relación con una auténtica línea racionalista esbozada en los años de la República. ❖

5.

Arancha Ruiz Nuño.
Vano 2, 2009.
Fotografía.

Notas

1.

M.^a Isabel Cabrera García, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 1998; M.^a I. Cabrera García, J. Castillo Ruiz, I. Henares Cuéllar, G. Pérez Zalduondo (eds), *Dos décadas de cultura artística en el franquismo*. Granada. Proyecto Sur Ediciones, 2001; M.^a I. Cabrera García, «Crítica de arte, ideología y compromiso antes de la Guerra Civil», en *La crítica de arte en España (1830-1936)*. Granada, Universidad de Granada, 2008, p. 289; Catálogo de

Exposición *Arte para después de una guerra*, Consejería de Educación y Cultura, Madrid, 1993; Catálogo de Exposición *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*. Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

2.

Pedro Carlos González Cuevas, *Historia de las derechas españolas: de la Ilustración a nuestros días*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2000; *La tradición bloqueada: tres ideas políticas en España: el primer Ramiro de Maeztu, Charles Maurras y Carl Schmitt*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

3.

Juan Manuel Bonet, *El Ultraísmo y las artes plásticas*. Catálogo de Exposición IVAM Julio González, Valencia, Generalitat Valenciana, Consejería de Cultura, 1996; Eugenio Carmona, «El "Arte Nuevo" y el "retorno al orden". 1918-1926» en Catálogo de Exposición *La Exposición de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 45-58.

4.

Conferencia dada en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1940 y luego publicada en *Escorial*, n.º 24, octubre 1942.

5.

Antón Capitel, «Madrid, los años 40: Ante una moderna arquitectura», en *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*, p. 9; Carlos Sambricio...» ¡Que coman República! Introducción a un estudio sobre la Reconstrucción en la España de la Postguerra», en *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*. Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977, p. 24; Ignasi de Solà-Morales «La arquitectura de la vivienda en los años de la autarquía (1939-1953)» *Arquitectura*, n.º 199, 1976, p. 25.



El otro cultural

dossier **FASCISMO Y VANGUARDIA**

en el **fascismo:**

¿cómo huir de un

fenómeno problemático?

Autor

John London

Profesor de Teatro.

Goldsmiths

(Universidad

de Londres).

Editor de *Theatre*

under the Nazis.

Hablar del *otro* todavía no ha pasado de moda dentro de los discursos intelectuales a pesar de la ambigüedad del término. El *otro* es una entidad desconocida, a lo mejor desconocible, y, por lo tanto, mal representada, olvidada, o menospreciada. Desde tal perspectiva, el *otro* en el fascismo parece constituir el arquetipo de estas categorías: el *otro* es un fenómeno que los fascistas deben destruir o del cual deben huir. Según la definición oficial de la doctrina fascista en la *Enciclopedia italiana* de 1932, el fascismo «es una concepción histórica, en la cual el hombre no es lo que es sino en función del proceso espiritual en que participa, en el grupo familiar y social, en la nación y en la historia». El fascismo está «contra todas las abstracciones individualistas». Es decir, que no hay lugar para una persona o un pueblo si no forma parte del conjunto, luego definido como «el estado»: el *otro*, concebido como entidad fuera del estado, aquí no puede haber. Enzo Collotti, un conocido analista del tema, incluye entre las facetas esenciales del fascismo «la exclusión de cada *otro*, de cada diversidad».¹

Esta uniformidad implica, por supuesto, una cultura de masas —teatro y música al aire libre, desfiles enormes y deporte colectivo— que reconocemos como característica de los regímenes fascistas. Pero también se vincula a una determinada visión estética del pasado y del presente de la nación. El concepto de una minoría cultural o un arte para minorías se convierte en algo altamente

sospechoso, hasta condenable. A decir del ideólogo radical del nazismo, Alfred Rosenberg, en una conferencia que llevaba el significativo título de «La cultura alemana como garante de la unidad alemana», Beethoven, Händel y Schubert no compusieron su música «para las pequeñas castas de las grandes figuras de ciudades cosmopolitas», sino para «cientos y millones de alemanes». Rosenberg parece haber olvidado la presencia y popularidad británicas de Händel, pero la ideología aquí es clara. Además, la relación entre artista y público es recíproca: la universalidad del arte resulta de su identidad nacional. Lo dice un manifiesto italiano de la época: «El arte es universal en cuanto nacional. El arte italiano fue y es grande y universal exactamente porque es italiano».² Volvemos a ver aquí la manera en que se excluye implícitamente cualquier *otro* no nacional.

La exclusión implícita se subraya en versiones fascistas de la historia nacional. De este modo, en Italia se construye una noción de *romanità* según la cual existe una tradición ininterrumpida de pensamiento italiano desde la época romana hasta el presente. Asimismo, los nazis utilizan la *Germania* de Tácito para destacar las raíces germanas de los alemanes y su pureza racial. Uno de los elementos más fascistas del franquismo es precisamente el abuso de la antigüedad, sobre todo en la arqueología, para definir la nación española.³

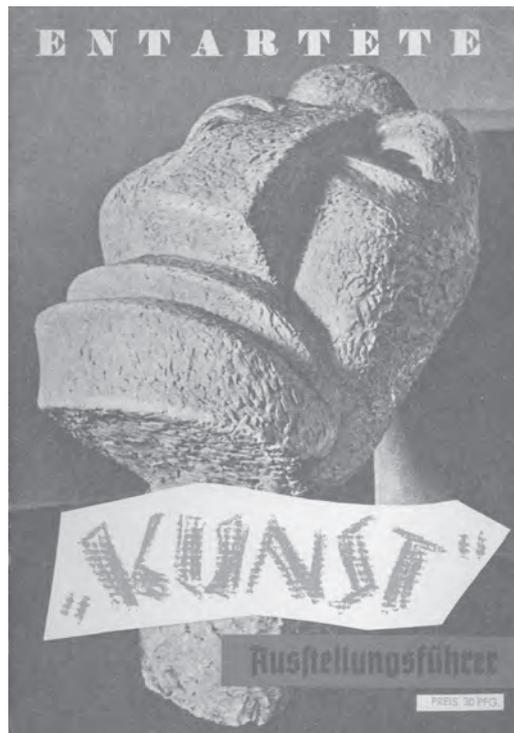
La exclusión explícita del *otro* se realiza a través de la prohibición y la

**EL OTRO
ES UN
FENÓMENO
QUE LOS
FASCISTAS
DEBEN
DESTRUIR
O DEL CUAL
DEBEN HUIR.**

NO SE
TRATA DE
CONDENAR
AL OTRO,
SINO DE
NEGAR
LA MERA
DIVERSIDAD
QUE
PERMITIRÍA
SU
PRESENCIA.

censura. Quemar libros, prohibir películas, expulsar a actores judíos del sindicato que les daba trabajo, o encarcelar artistas significa no admitir una presencia del *otro* en la cultura nacional. En la Alemania nazi esta actitud resulta patente en dos extraños episodios adicionales, contradictorios entre ellos. El primero consistió en la prohibición de la crítica de bellas artes, sobre todo en la prensa: a partir de finales de noviembre de 1936, en vez de juzgar artistas, autores o músicos, había que escribir un «informe» o «reportaje» sobre el fenómeno artístico en cuestión (*Kunstbericht*). La intención oficial era obvia: aniquilar la posibilidad de un debate público sobre el arte. No se trata de condenar al *otro*, sino de negar la mera diversidad que permitiría su presencia. La cultura nazi debe parecer tan triunfal, tan libre del *otro*, que no puede admitir ningún contexto dentro del cual se pudiera cuestionar su valor.

Y, sin embargo, al año siguiente se monta una exposición que, lejos de disimular al *otro*, lo divulga públicamente: es la famosa exposición de arte degenerado (*Entartete Kunst*), una muestra de arte de vanguardia, con múltiples ejemplos expresionistas, a veces de artistas judíos (fig. 1). Acompañada por explicaciones racistas y antimodernistas que destacan las deformaciones plásticas, los cuadros y las esculturas están allí para recibir la condena o la burla del espectador. No nos debe llevar a confusión el hecho de que



1.

Relaciones internacionales contra el *otro*

Desde una perspectiva internacional, la ideología fascista realiza un juego delicado. Lejos de esconder la condena del *otro*, tiende a hacer alarde de ella, precisamente para un público extranjero, para *otro* público. ¿Qué es el nacionalismo fascista sino la demostración abierta de identidad y poder? Cuando los miembros de la SA nazi

2.

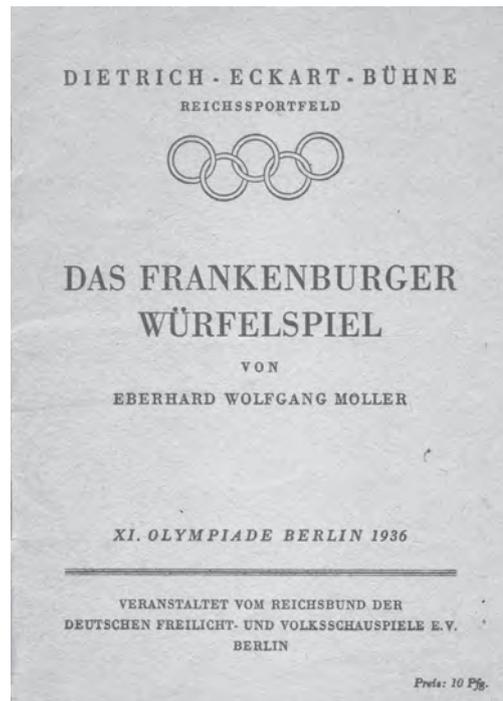


El **otro cultural** en el **fascismo**:
¿cómo huir de un **fenómeno**
problemático?

(las «tropas de asalto») boicotean las tiendas judías en Berlín en abril de 1933, anuncian el hecho con carteles escritos en alemán e inglés (fig. 2). Es una imagen extraña, ya que el mensaje se traduce así: «¡Alemanes! ¡Defendeos contra la propaganda judía de atrocidad! ¡Comprad solo en tiendas alemanas!» ¿Por qué dirigirse a los alemanes en inglés? La respuesta debe hallarse en el orgullo que produce el boicoteo y la dimensión internacional del racismo.

Un ejemplo más sutil y artístico de lo que podríamos llamar esta «ideología doble» —celebrar la política respecto al *otro* delante de otro *otro*— es el montaje de la obra teatral de Eberhard Wolfgang Möller, *Das Frankenburger Würfelspiel* (*El juego de dados de Frankenburgo*) como parte del programa cultural de los Juegos Olímpicos de 1936. Se trata de un episodio de la Guerra de Treinta Años: las imposiciones de la Contrarreforma resultaron en la persecución y masacre de protestantes del sur de Alemania. En esta obra, el nacionalismo nazi llega a tal punto que la verdadera historia violenta se convierte en un mito inventado: la masacre histórica no tiene lugar, ya que una persona simbólica vestida de armadura negra —las alusiones al presente son obvias— los salva. Pero lo más significativo es que la obra se representó en un teatro al aire libre donde cabían más de veinte mil espectadores, y la intención era conmemorar la distorsión de la historia delante de públicos internacionales: el programa incluye resúmenes de la trama en inglés, francés, italiano y castellano (fig. 3).

Es importante notar también que la actitud fascista en cuanto al *otro* cultural se percibe muy claramente en ciertos círculos ajenos a los regímenes fascistas. El director del Museum of Modern Art de Nueva York, Alfred H. Barr, Jr, escribió unos artículos



3.

lacerantes sobre el cine y el arte bajo el nazismo, en los cuales describía la censura y el racismo oficiales. Asimismo, el *Times* de Londres contenía reportajes sobre la política cultural de la Alemania nazi. La cantidad de exiliados culturales garantizaba una conciencia contemporánea de la destrucción o de la manipulación de la cultura en el Tercer Reich: pensemos en Thomas Mann, Bertolt Brecht o Carl Zuckmayer. Tendemos a olvidar estos testigos de la época al querer subrayar los aspectos más extremistas de la política cultural fascista, pero deberíamos reconocer que mucho de aquello se conocía ya en el extranjero.⁴

La comprensión extranjera del *otro* cultural del fascismo se corresponde con una percepción de la persecución más general del *otro*. Existe una rica documentación contemporánea en inglés sobre la violencia durante los primeros años del gobierno de Mussolini, de igual manera que ya se podía leer en francés en 1934 un reportaje detallado sobre los horrores del campo de concentración llamado Dachau. En

1. La guía a la exposición de *Entartete Kunst* (arte degenerado), 1937. Fuente: Fritz Kaiser (ed.), *Entartete Kunst: Ausstellungsführer*, Berlín, Verlag für Kultur- und Wirtschaftswerbung, 1937. (Propiedad de John London).
2. Secuaces de la SA nazi, durante el boicoteo de tiendas judías, el 1 de abril de 1933, en Berlín. Fuente: Foto encontrada en Berlín. (Propiedad de John London).
3. El programa de mano de la obra teatral de Eberhard Wolfgang Möller, *Das Frankenburger Würfelspiel* (*El juego de dados de Frankenburgo*), montada como parte de la oferta cultural de los Juegos Olímpicos de 1936. Fuente: colección particular de John London.

LA FALTA DE VERGÜENZA EN DECLARAR SU NACIONALISMO EXCLUSIVISTA SOLO CONSTITUYE UNA PARTE DE LA IDEOLOGÍA FASCISTA.

1936, el obispo de Durham escribió que nada era comparable a la persecución de los judíos en Alemania en aquellos momentos.⁵

La unidad de los pueblos con/sin el otro

Sin embargo, la falta de vergüenza en declarar su nacionalismo exclusivista solo constituye una parte de la ideología fascista. Cualquier admiración recíproca parecía contradecir los criterios estrictos de la estética fascista. El *otro* llegaba a ser un amigo conocible, con objetivos afines. O, por lo menos, así era para algunos representantes del fascismo. De esta manera hay que considerar la exposición de *Aeropittura* futurista en Hamburgo y Berlín en 1934. Implicó la colaboración de la embajada italiana, Goebbels y Göring. Pero antes de clasificar este evento como mera encarnación cultural de una alianza política —una hermandad de poderes fascistas—, cabe ser preciso en cuanto a la definición del *otro* aquí expuesto. Para varios miembros del partido nazi, este género de vanguardia extranjera seguía estando en la categoría del *otro* menospreciable: al principio de la estancia berlinesa de la exposición, apareció en el diario nazi, el *Völkischer Beobachter*, un artículo que criticaba el futurismo por su destrucción de valores humanos y por su anarquismo.⁶

La actitud hacia el *otro* constituye, por lo tanto, no necesariamente un elemento de ideología compartida, sino un punto de desacuerdo. En 1935 tuvo lugar una exposición de arte polaco en Berlín. De nuevo se trata de una colaboración oficial, en este caso entre entidades gubernamentales en Polonia y Alemania, sin duda un resultado del pacto de no agresión entre los dos países del año anterior. Pero, si analizamos los cuadros expuestos, vemos que no todos encajan con una estética

nazi. Entre los retratos de campesinos, las pinturas religiosas y los paisajes románticos se encuentran cuadros como *Toilette* (Aseo) de Bolesław Cybis (fig. 4). La desnudez y la postura de la mujer pueden considerarse provocadoras: baste mirar hasta dónde llega la sábana. Su pelo corto es francamente moderno y sus ojos comunican matices de posible locura. Además, la imagen de los edificios, arriba a la derecha, es tan esquemática que tiene un aspecto casi abstracto (¿es una ventana o un cuadro pseudocubista?). En resumen, la imagen podría considerarse «degenerada», pero se expone el mismo año en que Hitler condena el arte modernista y se prohíbe *Kunst der Nation*, una revista que promovía el expresionismo como arte nazi. Se promueve al *otro* extranjero mientras se prohíben versiones indígenas del *otro*.

Esta índole de paradojas se intensifica durante la segunda guerra mundial a pesar de la radicalización en esta misma época —el totalitarismo desarrollado— de los regímenes de Hitler y Mussolini. Se observan estas paradojas en los momentos más relevantes de unificación cultural a lo largo de los años 1939-1945: se trata de los encuentros de intelectuales europeos en Alemania, sobre todo los congresos de escritores que tuvieron lugar en Weimar en octubre de 1941, marzo de 1942 y octubre de 1942. Hay que destacar también la visita a Alemania de artistas franceses a finales de 1941 y de estrellas del cine francés en marzo de 1942. El objetivo principal de estos encuentros es promocionar la unidad de Europa. Aunque la unidad se realiza, desde luego, bajo el control nazi, la idea no deja de ser atrayente para muchos intelectuales no alemanes. Al primer congreso de Weimar asisten representantes de Italia, Francia, Finlandia, Rumania, Hungría, Bélgica, Bulgaria, Dinamarca, los Países Bajos, Croacia, Noruega, Suecia, Suiza y España. Se toma la decisión de fundar una Aso-

El **otro cultural** en el **fascismo**:
¿cómo huir de un **fenómeno**
problemático?

ciación Europea de Escritores. En el segundo congreso, el vicepresidente de esta Asociación, el escritor italiano Giovanni Papini (el alemán Hans Carossa es el presidente), declara la ideología:

Es necesario que cada nación haga oír en este momento su voz originaria y auténtica. Todos nosotros queremos que de esta guerra salga, con la victoria, la unidad del continente. Pero no se podrá llegar a la verdadera unidad de Europa si no preparamos desde ahora la unidad espiritual entre nuestros pueblos.⁷

El *otro* durante estos encuentros queda como simple entidad retórica —el enemigo bolchevique—, pero hay indicaciones de que la unidad no existía sin el desacuerdo, o la falta de unidad en cuanto a los propósitos del proyecto. Después del tercer congreso, ni siquiera un funcionario italiano se llevó una impresión positiva, describiendo el evento como una «reunión folklórica y etnográfica» (Mariana, pp. 261-263). Además, lo absurdo de esta unidad se manifiesta a otros niveles. Estas visitas no incluyen, ni de manera oral, la persecución nazi ni los campos de concentración. El día antes del primer congreso de Weimar se ejecutó a cincuenta rehenes franceses en la región de Nantes, como represalia contra el asesinato de un oficial alemán.

A lo largo de los *encuentros* europeos, estos dos mundos distintos *se encuentran* muy raramente. Pero hay por lo menos una excepción elocuente. La delegación de escritores más numerosa del primer congreso fue la francesa. Antes de llegar a Weimar, realizaron algunos de los franceses una gira por Alemania, financiada por las autoridades nazis. Un día, mientras viajaban en tren, oyeron frases francesas fuera; se asomaron a la ventanilla, para descubrir a algunos franceses que habían hecho una pausa en su trabajo para dejar pasar el tren. Todos tenían la cara ojerosa y estaban sin afeitarse. Lle-



4.

vaban capotes gastados, pintados con las letras KG (*Kriegsgefangene*, es decir «prisionero de guerra»). Los escritores, vestidos con ropa elegante, entablaron conversación con los prisioneros, pero no supieron qué responderles cuando éstos les preguntaron qué hacían en el tren; los escritores sintieron una enorme vergüenza.⁸ El *otro* no estaba tan lejos y amenazaba con contaminar la pureza de la alianza franco-alemana.

Visiones elogiosas del *otro*

Cuando no hay un debate sobre valores estéticos —un debate que tiene lugar en el caso que hemos visto de la exposición futurista, por ejemplo— ¿existe un espacio fascista para la promoción abierta del *otro* de forma escrita? Lo sorprendente es la presencia de pu-

4.
Bolestaw Cybis, *Aseo*.
Uno de los cuadros de la exposición de arte polaca montada en Berlín en 1935.
Fuente: *Polnische Kunst: Ausstellung*, Berlín, sin editorial, 1935. (Propiedad de John London.)

LO SORPREN-
DENTE ES LA
PRESENCIA
DE PUBLI-
CACIONES
FASCISTAS
QUE
ENSALZAN
A AUTORES
EXTRANJE-
ROS QUE, A
VECES, POCO
TIENEN QUE
VER CON EL
FASCISMO.

blicaciones fascistas que ensalzan a autores extranjeros que, a veces, poco tienen que ver con el fascismo.

Un *Breviario fascista* de 1928 incluye citas de Aristóteles, Goethe, Mozart, Carlyle, Shakespeare, Madame de Staël y Aldous Huxley. La revista florentina *Solaria*, tolerada por el régimen fascista durante diez años (1926-1936), presentó a autores extranjeros como Hemingway, Zweig, Kafka y Mandelstam. En 1939 se editó un libro fascinante en Alemania, que se titulaba *Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker (La literatura actual de los pueblos europeos)*. Aunque en el prólogo a este volumen colectivo de diferentes autores se percibe cierta actitud antibolchevique y antinorteamericana, el autor responsable, Kurt Wais, desarrolla un argumento eurófilo, pseudoherderiano, según el cual la literatura encarna las características del pueblo de cada nación, y la traducción de esta literatura es de suma importancia. El capítulo sobre la literatura italiana contiene tres páginas sobre Italo Svevo y dos sobre Eugenio Montale, a pesar del origen judío del primero y de la oposición al fascismo del segundo.⁹

Más interesante aún es el artículo sobre la literatura española. Son de esperar los comentarios halagüeños sobre Eugenio d'Ors y Ernesto Giménez Caballero, escritores de clara afiliación fascista, pero el capítulo abarca respetuosamente una gama de autores que incluye a Benjamín Jarnés, Rafael Alberti y Antonio Machado. El autor de estas páginas, Edmund Schramm, también dedica unas frases detalladas a Federico García Lorca, que resultan asombrosas si pensamos en el contexto de esta publicación. Según Schramm, Lorca «es quizá el poeta de mayor espontaneidad e inspiración más original» (p. 356). Como ejemplo de «los inicios literariamente más significativos de un tipo verdaderamente nuevo de drama», se cita *Bodas de sangre*.

Schramm resume la trama de la obra y luego explica que, aunque parece este material apto para una tragedia rural y realista, Lorca lo convierte en otra cosa: los personajes no están individualizados, y el ambiente podría encontrarse en cualquier lugar de Andalucía, pero no está concebido de una manera realista y está «captado por medios líricos» (p. 352). La concisión extrema del diálogo y el uso del verso y de la música distinguen la pieza como una obra que siempre tiene un efecto dramático. También se elogian los intentos por parte de La Barraca de hacer asequibles al pueblo las obras del Siglo de Oro (p. 350).

Merece la pena ponderar estos comentarios sobre el poeta granadino, que demuestran cierta perspicacia analítica, porque no salieron a luz en una publicación ilegal o clandestina. De hecho, la sección sobre el teatro lorquiano volvió a publicarse en la revista de teatro más importante del Tercer Reich. En la Italia fascista ya se había hablado positivamente de Lorca y La Barraca. En 1932, Giménez Caballero comparó este proyecto de la Segunda República con los *Carri di Tespi* del gobierno de Mussolini.¹⁰ Pero el enigma del análisis literario de Schramm es más obvio si consideramos el país y la fecha de su publicación: la Alemania de 1939. Schramm no menciona en ningún lugar el asesinato de Lorca, y tampoco se editó ningún texto de Lorca ni se montó ninguna obra suya durante el nazismo. Sin embargo, hay que subrayar estos elogios del *otro*, de un autor que pronto se convertiría en la víctima internacional por excelencia del fascismo.

En el homenaje al poeta en el pabellón español de la Exposición Internacional de 1937 también se habló de su vínculo con el pueblo, pero el mensaje fue contundente: «Ya no puede haber poesía en el mundo mientras el cadáver del poeta no sea vengado». Entretanto, en uno

El **otro cultural** en el **fascismo**:
¿cómo huir de un **fenómeno**
problemático?

de los regímenes que había apoyado a los asesinos del poeta se celebraban su literatura y su compañía teatral. Las únicas traducciones alemanas de Lorca se publicaron en Suiza durante la existencia del gobierno nazi, del mismo modo que *Bodas de sangre* se estrenó en alemán en Zúrich en 1944.¹¹ No obstante, los comentarios de Schramm constituyen un elemento significativo de la presencia alemana de Lorca en esta época.

Cuando un joven Pier Paolo Pasolini volvió de un encuentro de intelectuales en Weimar en 1942 —el año en que se editó una traducción italiana de *Bodas de sangre*—, no se quejaba, como un compatriota suyo mencionado anteriormente, del nivel cultural del evento. Los «jóvenes europeos» con quienes había hablado le aseguraban que en la vieja Europa «la inteligencia» y «la libertad» estaban todavía bien vivas. Como prueba de ello, Pasolini describía sus charlas con estudiantes españoles sobre figuras como Picasso, Antonio Machado, Calderón y, sobre todo, García Lorca.¹² El *otro* volvía a aparecer como referencia cultural de calidad.

La transformación posterior del *otro*

Durante la segunda guerra mundial, Stefan Zweig llamó al nacionalismo «esa peste suprema que ha envenenado la flor de nuestra cultura europea».¹³ Es fácil contradecir esta idea si seleccionamos algunos ejemplos de la cultura existente bajo el fascismo italiano y el nazismo. Por supuesto, se podría argüir que se trata de fenómenos aislados, a lo mejor manipulados precisamente para dar la impresión de cierto liberalismo (lo que es más un ejemplo del uso propagandístico del *otro*): unos cuadros interesantes, unas revistas minoritarias, o unos libros de poca divulgación. El apoyo oficial a

las vanguardias artísticas suele surgir al principio de los regímenes fascistas; nunca se consiguieron editar más de 700 ejemplares de un número de *Solaria*; las conversaciones de Pasolini en Weimar fueron casi privadas; los comentarios de Schramm sobre Lorca constituyen una excepción.

Más problemática, sin embargo, es la presencia de un autor como Shakespeare en la cartelera nazi: es el dramaturgo que más se monta, con la excepción de Schiller, en el Tercer Reich. En algunas temporadas teatrales —1935-1936, 1937-1938 y 1939-1940— hubo más producciones de obras shakespearianas que de obras shillerianas. Por consiguiente, la retórica del presidente de la Cámara de Teatro, Ludwig Körner, tenía cierto fundamento cuando declaró, durante la guerra, que los británicos eran hostiles a los alemanes a causa de la atención de éstos al dramaturgo inglés más importante: «Por eso nos odian, porque defendemos a Shakespeare contra ellos».¹⁴ Si aquí se trata de veneno, es un veneno nacional compuesto de ingredientes extranjeros y aplicado en el contexto de un conflicto internacional.

La receta cultural para neutralizar el veneno del nacionalismo después de la derrota del nazismo consistió en una buena dosis de cultura democrática y saludable. Por lo tanto, en la zona británica de la Alemania ocupada se establecen listas de libros aptos para traducciones o reimpressiones en alemán. Pero, entre los autores promocionados, se encuentran escritores como Harold Nicolson, Vita Sackville-West, Wyndham Lewis y Henry Williamson, que, o tuvieron asociaciones con Oswald Mosley (el líder de los fascistas británicos), o simpatizaron directamente con el nazismo. Además, la mayoría de los autores recomendados —C. S. Forester, Robert Graves, Evelyn Waugh y Somerset Maugham, por ejemplo— se conocían bien en el Tercer Reich

UNO DE LOS
ARTISTAS ALLÍ
EXPUESTOS
ES RENATO
GUTTUSO,
QUE EN LA
POSTGUERRA
SE
CONVIRTIÓ
EN
PROMOTOR
DE UN
ARTE DE
IZQUIERDAS.



5.

a causa del esfuerzo de un periódico como la *Kölnische Zeitung*. La medicina no era nueva.¹⁵

En la Baviera de la postguerra, donde las autoridades militares eran norteamericanas, se recomiendan obras para el futuro repertorio teatral. Entre los dramaturgos no alemanes están Calderón, Ibsen, Shaw, Gogol y Molière, todos ellos autores promocionados en los escenarios del Tercer Reich. Shakespeare ocupa un lugar destacado entre las recomendaciones. En una sección titulada «La búsqueda de la felicidad», hay una lista de comedias «para mostrar el estilo de vida libre y afable en países democráticos, la benevolencia, el encanto, el sentido de humor, y la capacidad de tomar el pelo a alguien y de que alguien te tome el pelo sin que nadie se haga agresivo».¹⁶ Entre los textos recomendados se encuentra *Noche de reyes*, la obra shakespeariana que tuvo más montajes durante el nazismo. El vencedor —el otro más radical al ser militar— daba al Estado postfascista un producto cultural ya popular en el régimen fascista.

Esta ignorancia cultural se aproxima al olvido histórico cuando expertos extranjeros intentan rescatar el arte italiano de su reciente pasado nefasto. De este modo, una exposición de arte italiano del siglo XX, montada al final de los años cuarenta en Nueva York, critica el aislamiento de la Italia fascista, pero incluye y elogia obras de muchos artistas —Giorgio de Chirico, Antonio Donghi y Pericle Fazzini, por ejemplo— creadas durante el fascismo. El codirector de la exposición es Alfred H. Barr, Jr, tan lúcido por otra parte en su análisis de la cultura nazi. Uno de los artistas allí expuestos es Renato Guttuso, que en la postguerra se convirtió en promotor de un arte de izquierdas. Se seleccionan algunas obras suyas —junto a otras de artistas como Gabriele Mucchi y Giovanni Omiccioli— para un libro de arte italiano comprometido, publicado en la Alemania Oriental (y comunista) de los años cincuenta (fig. 5).¹⁷ No parece importar el hecho de que estos artistas tuvieran obras en la exposición del premio Bérgamo de 1942, una muestra oficial de pintura italiana, ni que una obra de Guttuso ganara el segundo premio de ese mismo año.

Las asociaciones del pasado se ignoran o se perdonan, y los estilos no se analizan dentro de un contexto político. ¿Hasta dónde puede llegar esta confusión? No hay mejor ejemplo que una escultura realizada en 1953 por Richard Scheibe en Berlín Occidental. Se encuentra en un patio del edificio que era el ministerio de la *Wehrmacht* (fuerzas armadas) nazi y se trata de un monumento para conmemorar a los miembros del ejército alemán que fueron fusilados allí; eran quienes habían organizado un atentado contra Hitler en julio de 1944, entre ellos el coronel que había llevado la pequeña bomba al *Führerhauptquartier*, Claus Graf Schenk von Stauffenberg. La escultura es un hombre, de pie, firme, que tiene un aspecto ario y fuerte. Se parece al

estilo de escultura oficial —masculina, fea y realista— de la época nazi. Y con razón: Richard Scheibe fue uno de los escultores más apreciados por los nazis. Quince días antes del atentado contra Hitler, Scheibe recibió la Goethe-Medaille (medalla Goethe), uno de los máximos honores concedidos a artistas y escritores. Hitler admiraba mucho a Scheibe; en 1938 compró una pieza suya.

Algunos autores extranjeros se han convertido en un *otro* alternativo a pesar de su fama durante el nazismo; artistas italianos se han transformado en un *otro* aunque expusieran obras durante el fascismo; y un escultor contemporáneo privilegiado por los nazis ha llegado a tener la categoría de *otro* por asociación con las víctimas de Hitler. Las identidades se mezclan y se confunden, desde los asesinados por el fascismo (Lorca), hasta los más aceptados por dicho tipo de regímenes (Scheibe). Todos son antifascistas, todos constituyen el *otro*.

Esta descripción de la postguerra cultural no pretende ser una provocación; se limita a abordar una actitud predominante cincuenta años después de la muerte militar del fascismo en Europa. Según un sondeo publicado en 1995, el 79% de los jóvenes entrevistados consideraban el 8 de mayo de 1945 —la fecha admitida como el final de la segunda guerra mundial— como un día de «liberación».¹⁸ El círculo se ha cerrado: ahora el nazismo es algo tan distante que los alemanes son todos víctimas de Hitler, y dicha ideología es tan inconcebible que se ha convertido en el *otro*.

En estas circunstancias, es posible llegar a una única conclusión. Mantener la categoría del *otro* cultural y crear las autodefiniciones (y hasta algunas definiciones posteriores del fascismo) que destacan la exclusión del *otro* resulta sumamente peligroso y equivale a desconocer lo que fue el fascismo imperante. ❖

5.
Renato Guttuso, *Arriba, para la conquista de la tierra*. Fuente:
Marian Brandys y otros,
Sieben grafische Zyklen italienischer Künstler,
Dresde, VEB Verlag der
Kunst, 1955. (Propiedad
de John London).

Notas

1.

Benito Mussolini, «Fascismo: dottrina», en Giovanni Gentile (ed.), *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. 14, Roma, Treves/Istituto Giovanni Treccani/Tumminelli/Istituto della Enciclopedia Italiana, 1932, pp. 847-851 (pp. 847-848); Enzo Collotti, *Fascismo, fascismi*, Florencia, Sansoni, 1989, p. 165.

2.

Alfred Rosenberg, «Deutsche Kultur als Garant deutscher Einheit», *Bausteine zum deutschen Nationaltheater*, 2, n.º 10, septiembre-octubre 1934, pp. 261-268 (p. 267); Luigi Chiarini, *Fascismo e letteratura*, Roma, Istituto Nazionale Fascista di Cultura, 1936, p. 20.

3.

Romke Visser, «Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità», *Journal of Contemporary History*, 27, 1992, pp. 5-22; Allan A. Lund, *Germanenideologie im Nationalsozialismus: zur Rezeption der «Germania» des Tacitus im «Dritten Reich»*, Heidelberg, Universitätsverlag C. Winter, 1995; Fernando Wulff Alonso y Manuel Álvarez Martí-Aguilar (eds.), *Antigüedad y franquismo (1936-1975)*, Málaga, Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2003. Para el contexto cultural de estas definiciones fascistas del pasado, véase John London, «The Uncertainty of Fascist Aesthetics: Political Ideology and Historical Reality», *Renaissance and Modern Studies*, 42,

1999, pp. 49-63.

4.

Véase, por ejemplo, «Nazi Help for Artists: Picture-Buying by Instalments», *The Times*, 5 de junio de 1934, p. 13. Lamentablemente, solo uno de los artículos de Barr se publicó durante la existencia del régimen hitleriano; véase la edición francesa de sus escritos: Alfred H. Barr, *Hitler et les neuf muses*, ed. y trad. de Patrice Cotensin, París, L'Échoppe, 2005. Para el reconocimiento en el extranjero de los aspectos extremistas, véase, por ejemplo, Erika Mann, *School for Barbarians*, introd. de Thomas Mann, Nueva York, Modern Age Books, 1938.

5.

Giacomo Matteotti, *The Fascisti Exposed: A Year of Fascist Domination*, trad. de E. W. Dickes, Londres, Independent Labour Party Publication Department, 1924; Guillaume Ducher, *Les camps tragiques*, París, Éditions Cartouche, 2005 (publicado por primera vez en *Lectures pour tous*, marzo de 1934); *El obispo de Durham*, cit. en Keith Robbins, *Past and Present: British Images of Germany in the First Half of the Twentieth Century and their Historical Legacy*, Gotinga, Wallstein, 1999, p. 45.

6.

Peter Demetz, *Worte in Freiheit: der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avant-*

garde (1912-1934), Múnich, Piper, 1990, pp. 146-151, 377-391.

7.

Cit. en Rosellina Mariani, «I convegni di Weimar», *Storia Contemporanea*, 7, junio 1976, pp. 255-264 (p. 258).

8.

Gerhard Heller, *Un Allemand à Paris: 1940-1944*, París, Éditions du Seuil, 1981, pp. 84-85.

9.

Donatello D'Orazio, *Breviario fascista*, Trieste, Parnaso, 1928, pp. 27, 53, 62, 79, 86, 103, 110, 129; Kurt Wais (ed.), *Die Gegenwartsdichtung der europäischen Völker*, Berlín, Junker und Dünhaupt, 1939.

10.

Edmund Schramm, «Spanisches Theater der Gegenwart», *Die Bühne*, 5 de mayo de 1939, pp. 218-21 (p. 220); Silvio D'Amico, «Lope de Vega e il teatro di masse», *Scenario*, 4 (1935), pp. 526-528; Ernesto Giménez Caballero, «El fascismo y España», *La Gaceta Literaria*, 121, 15 de enero de 1932, pp. 7-8.

11.

Las palabras de 1937 son de Jean Cassou en el folleto sin paginar titulado *Exposition Internationale 1937: Pavillon de l'Espagne: Hommage à Federico García Lorca: poète fusillé à Grenade*, París, sin editorial, 1937. Sobre las primeras traducciones alemanas de Lorca, realizadas por el antinazi judío Enrique Beck, véase Ernst Rudin (ed.), *Übersetzung und Rezeption García Lorcás im deutschen Sprachraum*, Kassel, Reichenberger, 1997.

12.

«Cultura italiana e cultura europea a Weimar», en Mario Ricci (ed.), *Pier Paolo Pasolini e «Il setaccio» (1942-1943)*, Bolonia, Cappelli, 1977, pp. 68-71. Para la traducción italiana de *Bodas de sangre*, véase Federico García Lorca, *Nozze di sangue*, ed. y trad. de Elio Vittorini, Milán, Valentino Bompiani, 1942.

13.

Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*, Londres/Estocolmo,

Hamish Hamilton/Bermann Fischer, 1941, p. 4.

14.

Ludwig Körner, «'Sprich eine Lüge und bleib dabei!': die Times wird interviewt», *Die Bühne*, 25 de julio de 1940, pp. 194-202 (p. 199). Sobre los montajes de Shakespeare en el Tercer Reich, véase Thomas Eicher, Barbara Panse y Henning Rischbieter, *Theater im «Dritten Reich»: Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, Seelze-Velber, Kallmeyer, 2000, pp. 297-316.

15.

Rhys W. Williams, «'The Selections of the Committee are not in Accord with the Requirements of Germany': Contemporary English Literature and the Selected Book Scheme in the British Zone of Germany (1945-1950)», en Alan Bance (ed.), *The Cultural Legacy of the British Occupation in Germany*, Stuttgart, Hans-Dieter Heinz, Akademischer Verlag, 1997, pp. 110-138.

16.

Christiane Wilke, *Das Theater der großen Erwartungen: Wiederaufbau des Theaters 1945-1948 am Beispiel des Bayerischen Staatstheaters*, Fráncfort, Lang, 1992, pp. 313-318.

17.

James Thrall Soby y Alfred H. Barr, Jr., *Twentieth-Century Italian Art*, Nueva York, The Museum of Modern Art, 1949; Marian Brandys y otros, *Sieben grafische Zyklen italienischer Künstler*, Dresde, VEB Verlag der Kunst, 1955.

18.

Bill Niven, *Facing the Nazi Past: United Germany and the Legacy of the Third Reich*, Londres, Routledge, 2002, p. 114.

Agradezco a Ramón Espejo sus consejos sobre este artículo.

Presentación. **Sultana Wahnón**

DOSSIER PAUL CELAN

Denis Thouard. Celan para los filósofos
Robert Caner. Rimas y paisajes: Paul Celan describe Berlín en diciembre de 1967.
Jorge Pérez de Tudela Velasco. Altura de Celan. Con sendas observaciones sobre el tiempo y la liberación.
Julián Jiménez Heffernan. Edén, o alrededores. Nota sobre Celan y la poesía inglesa.
Javier Alcoriza. Singer, Celan, Sachs. Sobre la supervivencia de la literatura.
Ana Gorriá. Voces en el umbral del ser humano: *Reja de lenguaje* y *Esperando a Godot*.

LA ANTORCHA AL OÍDO

José Luis Villacañas La teoría de la tragedia en Schiller



Iris Zavala. La labor de civilizar en la cultura contemporánea.
Eva Navarro. La televisión en la literatura
Jesús Nebreda. Parece que los tiempos han cambiado pero permanecen los dioses. Los cien años de Simone de Beauvoir.

LECTURAS

José García Leal. El debate sobre la visión en el pensamiento francés del último siglo.
Francisco Cobo. Catolicismo y anticatolicismo en la antesala de la Guerra Civil.
Oscar Barroso. Cuando el pasado se convierte en memoria y el futuro en deseo. Pensando la historia y Europa desde las subjetividades.

Presentación. **La idea cosmopolita**

DOSSIER LA IDEA COSMOPOLITA

Pedro Cerezo Galán. El litigio Kant-Herder por el rostro del hombre
Javier Muguerza. El puesto del hombre en la cosmópolis
Juan Antonio Estrada. El papel de las religiones ante los conflictos de la globalización
Antonio Martí Monterde. *Weltliteratur, Weltbürgertum*: un debate diferido
Ottmar Ette. Hacia una poética del movimiento: literaturas sin residencia fija

LA ANTORCHA AL OÍDO

Jenaro Talens. La homogeneización educativa y la nueva cultura de la ignorancia. O los malentendidos de Bolonia



José Luis Martínez-Dueñas. La literatura europea y el imperio otomano
Antonio Gómez L-Quñones. Políticas de lo sublime en Burke, Kant y Lyotard
María Ángele Grande. Centenario del nacimiento de Eugène Ionesco (1909-1994)

LECTURAS

Ricardo Senabre. Vida y poesía de Gerardo Diego
Ignacio Henares Cuéllar. La soledad del genio y la modernidad artística
Pedro J. Arroyal Espigares. Descubrir el universo gráfico
María Victoria Utrera. Libertad y experiencia religiosa en Dostoiévski
Gabriel Cabello Padial. El mapa y el cristal. Dos versiones de la narrativa moderna sobre el arte.

Presentación. **Walter Benjamin**

DOSSIER WALTER BENJAMIN

José M. González García. Paseos benjaminianos por los ángeles de Berlín
José Manuel Cuesta Abad. Demoliciones. Sobre el concepto de crítica en Walter Benjamin
Fosca Mariani Zini. Sin sí mismo: los cuentos tristes de W. Benjamin.
Volker Rühle. Trascendencia inmanente. La dimensión mesiánica de la experiencia histórica en Walter Benjamin.
José Luis López de Lizaga. Reforma, revolución, terror. Sobre la «violencia divina» de Walter Benjamin.
Francisco José Sánchez Montalbán. Itinerarios fotográficos en Walter Benjamin.

LA ANTORCHA AL OÍDO

Jorge Belinsky. Horror vacui, horror loci: Claude Lefort y los psicoanalistas.



Joan Antón Mellón. Las ideas-fuerza de la Nueva Derecha Europea (ND) y su continuidad/discontinuidad con el Fascismo Clásico (1919-1945).
Cristina Álvarez de Morales Mercado. Harold Bloom y el Romanticismo europeo.
Francisco Javier Díez de Revenga. Mundo exterior y mundo interior en la poesía internacionalista de Miguel Hernández.

LECTURAS

María Isabel López Martínez. Coetzee, crítico literario
Francisco A. Muñoz. Conflictos, paz y violencia
Azucena González Blanco. La imagen de la mujer en el Arte Moderno como Crítica de la Razón
José Manuel Ruiz Martínez. La entronización del simulacro: génesis, auge y paradojas de la cultura de masas.

Presentación. **Actualidad de la tragedia**

DOSSIER ACTUALIDAD DE LA TRAGEDIA

Christoph Menke. La actualidad de la tragedia. Una aclaración estética.
Rafael Argullol. El discípulo de los dioses. Hölderlin y Sófocles.
Jordi Ibáñez. El tiempo, las lágrimas, la justicia, la tragedia, y además la teoría.
Francisco Linares Alés. Presencia de la tragedia en la obra de María Zambrano: una aproximación.
José Luis del Barco. La irremisible tragedia de Fernando Pessoa.

LA ANTORCHA AL OÍDO

Abraham Mansbach. Micropolítica: sobre el significado político de la vida cotidiana.
Wenceslao Carlos Lozano. Traducir en Coppel.
Oscar Caeiro. Creación en la literatura.
José Antonio Hita. Centenario de la muerte



de Lev Nikoláevich Tolstói (1828-1910). Lew Tolstói en busca de la verdad.

LECTURAS

Francisco Abad. La lengua española dentro y fuera de España.
Carmen Becerra. Gonzalo Torrente Ballester, teórico y crítico de teatro.
Juan Varo Zafrá. El beso de Víctor Hugo.
José Miguel Gómez Acosta. El estruendo de Londres. Imagen de la metrópoli del siglo XIX.
José Luis Martínez Dueñas. La piedra angular de Europa.

Edita:

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo

Hospital Real. Cuesta del Hospicio, s/n 18071 Granada



UGR Universidad de Granada



El **realismo socialista:** la **literatura búlgara** durante la **etapa comunista**

Autora
**Diliana Ivanova
Kovácheva**

Investigadora Juan
de la Cierva. Uni-
versidad
de Granada.
Autora de
Dimítar Dímov:
Escritos sobre
España

*Yo no merecía el olvido de mi patria.
Era el sol quien ardía en las gotas de tinta,
como en racimos
de grosella polvorienta.*

BORÍS PASTERNAK

Entre septiembre de 1944 y noviembre de 1989, Bulgaria estuvo integrada en la órbita soviética, adoptando una variante totalitaria que, con sus diferentes mecanismos, controló y sometió a la sociedad. Hoy sabemos que este período fue un cruel y fallido experimento, derrumbado por su ineficaz política social y económica, y corroído por un sistema policíaco represivo que privó a los ciudadanos de los más elementales derechos y libertades.

Para situarnos brevemente en el contexto, debemos recordar algunos hechos históricos, como la participación de Bulgaria en la Segunda Guerra Mundial. Este país conservó su neutralidad en el conflicto hasta el 1 de marzo de 1941, cuando se adhirió oficialmente a las Potencias del Eje. En septiembre de 1944 los movimientos partisanos búlgaros, animados por las victorias y avances del ejército soviético en Stalingrado, así como por los éxitos de las tropas de Tito en Yugoslavia, vieron la posibilidad de un alzamiento. Por todo ello, el 5 de septiembre de 1944 la URSS declaró la guerra a Bulgaria y solo cuatro días después el gobierno búlgaro capituló, y el poder fue tomado por el denominado Frente de la Patria, estableciéndose así el primer gobierno «democrático», tutelado por la URSS. De este modo, el Partido Comunista de

Bulgaria (en adelante PCB) se convirtió en la única fuerza política organizada y se ocupó de todas las esferas del poder, recibiendo instrucciones directas de Moscú. La forma de gobierno se fue modelando paulatinamente hasta mediados de 1948, cuando el PCB se mostró ya ceñido al modelo promovido por Stalin.

En lo cultural, y concretamente en lo referido a la creación literaria, hasta 1948 se dio un período de relativo pluralismo en el que coexistieron editoriales privadas y cooperativas, aunque una tras otra fueron cayendo bajo la férula de los nuevos dictados. En una atmósfera de creciente monopolio ideológico, los escritores, y en general todos los artistas debían comportarse como agentes de gran responsabilidad social, como «ingenieros del alma humana».

La producción literaria fue sometida a un riguroso examen valorativo en todos los países de la órbita soviética; mientras unas obras podían merecer la indiferencia o ser tenidas por vacuas e inexpresivas, otras fueron aplaudidas por su clara y definida estética comunista, por sus enfoques «objetivos», por sus temas de contenido socio-político y contagioso entusiasmo obrero. Finalmente estaban las obras «problemáticas», las acogidas con animadversión ideológica, acusadas de subjetivismo, idealismo, formalismo, arte decadente y faltas de contenido social.

En esta sofocante atmósfera coactiva, en la que el talento se asfixiaba, mu-

BULGARIA
ESTUVO
INTEGRADA
EN LA ÓRBITA
SOVIÉTICA,
ADOPTANDO
UNA VARIANTE
TOTALITARIA
QUE,
CON SUS
DIFERENTES
MECANISMOS,
CONTROLÓ Y
SOMETIÓ A LA
SOCIEDAD.

chos escritores se resignaron a dejar la literatura o a tomar el camino del exilio; otros se prestaron a cumplir las demandas y dictámenes políticos por convicción, miedo o simplemente por servilismo; los más *atrevidos*, los que por no renunciar a una cierta libertad y dignidad osaron quedarse en su país, fueron imanes de la represión, del apartamiento, de la condena al ostracismo e incluso asesinados. En este último grupo se encuentra una larga lista de escritores, sobre todo en la URSS, como Nikolái Gumiliov, Anna Ajmátova, Osip Mandelshtám, Isaac Bábel, Mijaíl Bulgákov, Andréi Platónov y los dos Premio Nobel de Literatura, Borís Pasternak (1958) y Aleksandr Solzhenitsyn (1970), que declinaron la invitación para recoger el Premio por miedo a las represalias.

Un ejemplo de reciente actualidad por haber recibido el Premio Nobel de Literatura 2009, víctima también del acoso de la dictadura en estos países, fue la escritora rumano-alemana Herta Müller, cuya narrativa, poemas y ensayos abordan precisamente la difícil supervivencia y la falta de libertad bajo la férrea dictadura de Nicolae Ceaușescu. Otro gran pensador vivo, el búlgaro Tzvetán Todorov, Premio Príncipe de Asturias de las Ciencias sociales 2008, que se definió a sí mismo como «hombre desplazado», se vio obligado en 1963 a abandonar su Sofía natal, huyendo del totalitarismo y refugiándose en París. En el prólogo de su obra *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, muy recientemente publicada en España, Todorov alude a ello:

Conocí el mal durante la primera parte de mi vida, cuando vivía en un país sometido al régimen estalinista. (...) Jamás fui una víctima directa del régimen, puesto que mi reacción no fue —como tampoco la de muchos de mis compatriotas— la de protestar o entrar en conflicto, sino la de adquirir dos



personalidades: una pública y sumisa, la otra privada, que no se manifestaba más que en mi mente. Sin embargo, aunque en otro sentido de la palabra, no dejaba yo de ser víctima de la misma manera que lo era cualquier otro habitante de mi país: mi personalidad privada no era, como yo imaginaba, el puro fruto de mi voluntad, puesto que se formaba como reacción frente a lo que me rodeaba.¹

La sociedad búlgara de la segunda mitad de los años cuarenta va siendo sometida paulatinamente al control del Comité Central del PCB. Para ello, el Partido designó una Sección denominada *Agitación y Propaganda* (en adelante AGIT-PROP), dedicada a la «limpieza ideológica», que velaba con celo obsesivo por el cumplimiento de las consignas dictadas por el Politburó, y que afectaba a la ciencia, la educación, el arte, la cultura, la prensa y enseguida también a la radio y la televisión. Esta maquinaria adoptó miméticamente las prácticas soviéticas y persiguió disciplinar férreamente los medios informativos, canalizó y guió los procesos en toda manifestación cultural y vigiló y sancionó todo aquello que a su juicio desbordaba los límites de la «práctica normal».

En 1945 esta Sección publicó el catálogo, o mejor mandamiento con-

1.

1.
Acrónimo del Partido Comunista Búlgaro.
Foto: lostbulgaria.com



2.

minatorio, titulado «Qué leer», cuyo contenido enumeraba tanto obras de literatura como estudios científicos que se subdividían en tres apartados. El primero recogía títulos que «Deben ser leídos»; obviamente, esta lista la ocupaban obras de escritores, periodistas, filósofos y críticos literarios soviéticos y búlgaros con mensajes claros y bien definidos de los postulados comunistas, tales como Mijaíl Shólohov, Andréi Guliashki, Giorgi Karáslavov o Stoián Karólev. El segundo integraba otros escritos que «Pueden ser leídos... a pesar de que...»; entre éstos de *dudosa recomendación* estaban los del naturalista alemán G. Hauptmann, el novelista y dramaturgo H. Sudermann, H. Ibsen, A. Mickiewicz, A. Blok, N. Gógol, I. Turguéniev, G. Byron, Cervantes,

Sófocles, Eurípides, Esquilo, etc. En el tercero y último apartado estaban los escritos que «No deben ser leídos», los categóricamente rechazados, como algunas obras de los búlgaros Ch. Mutáfov, F. Popova-Mutáfova, T. Traiánov, St. Mijailovski, K. Hristov y de los foráneos F. Nietzsche, F.R. Chateaubriand, H. Metterling, A. Schopenhauer, K. May, P. Istrati y G. D'Annunzio, entre muchos otros. He aquí una significativa cita tomada del preámbulo del documento:

Existen algunos libros señalados e incluso autores, que no responden del todo a las exigencias, pero que pueden permanecer en las bibliotecas, aunque velando a quién se dan, y si serán concebidos de la forma correcta por sus lectores.²

Práctica habitual de la AGIT-PROP era asegurar que los responsables de las editoriales concertasen con los representantes de la sección las correcciones necesarias para neutralizar cualquier recelo ideológico. El crítico búlgaro Albert Benbasat ha descrito así estas prácticas:

La censura ideológica era un filtro informativo, de fuera hacia dentro y de dentro hacia fuera; pero era, además, un complejo sistema institucional con su propia jerarquía y rigurosa subordinación, de partido y administrativa. La censura era una coyuntura versátil, flexible en relación con la permeabilidad. En determinados momentos el filtro podía convertirse en un tamiz penetrable, y en otros en una pared de cemento.³

En julio de 1950, para trabajar a la par que esta sección del Partido, se puso en marcha otro aparato censor de carácter administrativo, la *Dirección General de las editoriales, la industria poligráfica y el comercio con obras impresas*, comúnmente denominada GLAVLIT. Su control sobre las ya estatalizadas imprentas se plasmó en la elaboración de nuevas listas de libros incriminados, y se hizo visible a través de una nueva figura llamada *politredáctor*, homóloga —pero no tan malsonante en búlgaro— a la de censor. Estos listados tenían las siguientes subdivisiones: *fascista, religiosa, decadente, oportunista, reaccionaria y de dudoso valor*, en definitiva, todo escrito que no se ajustara al decreto n.º 12 del Consejo de Ministros que vetaba las «(...) publicaciones (...) cuyo contenido va en contra de la URSS y los pueblos amantes de la libertad».

Muchos escritores, aunque no se identificaban con la ideología comunista, optaron por afiliarse a la Unión de Escritores Búlgaros (en adelante UEB) para intentar mantener su dedicación literaria con las menores trabas posi-

bles; la afiliación constituía el mejor modo de legitimación y cierta garantía de que sus obras fueran publicadas. Sin embargo, las pautas que debían seguir los escritores se aplicaban a todos por igual: «(...) *subrayar amplia y convincentemente la superioridad del método del realismo socialista*».⁴ No obstante, llama la atención cómo, a pesar de tantos escollos y trabas en el proceso creativo, entre 1945 y 1965 el género de la novela histórica, aunque aherrojado por el realismo socialista, tuvo notable apogeo en Bulgaria.

Nuestra atención se va a centrar en estas páginas en el novelista y dramaturgo búlgaro Dimítar Tódorov Dímov, considerado hoy un clásico de la literatura del siglo XX en su país, por haber sido víctima de uno de los casos más relevantes de manipulación ideológica, que ha quedado en la memoria colectiva de este pueblo con la denominación de «*Caso Tabaco*». Su narrativa destacaba en medio de muchas obras monotemáticas y mediocres, y esto le convirtió en objetivo de los adeptos al servilismo *jdánovista*, ávidos por subir puestos en la escala del favoritismo practicado por el Partido y en mostrar una postura aduladora ante su líder, Valko Chervénkov, propulsor en Bulgaria del «culto a la personalidad».

Dímov nació el 25 de junio de 1909 en Lóvech, ciudad situada en el centro-norte de Bulgaria, a medio camino entre la actual capital, Sofía, y la capital búlgara medieval, Veliko Tárnovo. Su padre, Totio Dímov, oficial del ejército, fue muerto en la Segunda Guerra Balcánica. Su madre, Vesa Harizánova, fue una mujer culta, de compleja psicología, naturaleza sentimental y notable y multifacético talento creativo; componía versos, era buena pintora y amante de la música clásica, lo que la define como una mujer poco corriente para su tiempo. Vesa admiraba los desgarradores dramas de Henrik Ibsen, en los que veía escrutada de forma

NUESTRA
ATENCIÓN
SE VA A
CENTRAR
EN ESTAS
PÁGINAS
EN EL
NOVELISTA Y
DRAMATURGO
BÚLGARO
DIMÍTAR
TÓDOROV
DÍMOV

2. Los líderes políticos presiden todas las manifestaciones culturales. Aquí, imágenes de G. Dimitrov, Stalin y V. Chervénkov, Sofía 1950. Foto: lostbulgaria.com.

SU SEGUNDA NOVELA, ALMAS CONDENADAS, FUE PUBLICADA EN 1945, YA EN LOS LÍMITES CRO- NOLÓGICOS DE LA ETAPA COMUNISTA, PERO ANTERIOR A LAS IMPO- SICIONES RADICALES.

magistral la condición psíquica de la mujer. Entre sus escritores predilectos estaban los poetas y dramaturgos búlgaros P. Iávorov, P. P. Slavéikov, D. Boiadzhiev, N. Líliev y D. Debeliánov; y de los rusos, los poetas A.S. Pushkin, M. Lérmontov, N. Negrásov y otros clásicos como L. Tolstói, N. Turguiénev y M. Gorki. También frecuentaba la lectura de la obra de Nietzsche. En 1918 Vesa Harizánova contrajo de nuevo matrimonio con el también oficial Rusi Guiénev, estableciéndose con él en Sofía. Guiénev era un joven búlgaro formado en el selecto cuerpo de cadetes de la Escuela de Artillería de Constantino, en San Petersburgo. A partir de 1922, en que fue licenciado de la armada debido a una reducción de la plantilla de oficiales tras la Gran Guerra, su ocupación principal se desarrolló en la esfera del negocio del tabaco, de gran tradición en Bulgaria, en cuyo oficio se acabó consagrando como uno de los mejores expertos del país, circunstancia que más tarde sería aprovechada por Dímov al disponer de una información privilegiada para su novela *Tabaco* (1951).

Además de la indeleble huella dejada por la madre, y quizás como consecuencia de ello, jugaron un importante papel en la formación de su personalidad las diversas aficiones que, ya desde su niñez, desarrolló Dímov. Pese a no ser un estudiante impecable, desde muy temprana edad mostró gran interés por asuntos tan diferentes como la literatura, las ciencias naturales, la pintura y, más tarde, la filosofía, la física y muy particularmente la química. Estas aficiones propiciaron su distanciamiento de las actividades propias de los chicos de su edad y le condujeron a una paulatina introversión, interesándose precozmente por los problemas más trascendentales que inquietan al ser humano. Su interés por la filosofía se prolongaría a lo largo de toda su vida, siendo de los primeros artículos que escriba, con diecisiete años, nada menos

que reflexiones filosóficas sobre Freud y Bergson, de actualidad en Bulgaria como en el resto de Europa en los años veinte y treinta del pasado siglo. Con diecinueve años, en el otoño de 1928, Dímov se matriculó en la Facultad de Veterinaria de la Universidad de Sofía y finalizó su Licenciatura en 1934.

Publicó su primera novela *Teniente Benz* en 1939, con la que se dio a conocer, y gracias a la cual la comunidad de escritores y críticos del momento descubrió en él a un escritor prometededor que planteaba su narrativa con nuevos enfoques y problemas, y que poseía la habilidad de resolver la trama de un modo original. Dímov abordó el atormentado amor del teniente alemán Benz hacia la joven aristócrata búlgara Elena Petrásheva, todo ello supeditado a la teoría freudiana de la dualidad de la naturaleza humana que surge de dos instintos opuestos, de dos fuerzas contrarias ubicadas en el inconsciente: una que tiende hacia la vida y, la otra, hacia la muerte, el *Eros* y el *Thánatos*, el ser humano como *nudo* en el que confluyen y se entrelazan el instinto de la vida, el de la atracción sexual y el instinto destructivo, que nos arrastra hacia la muerte.

Su segunda novela, *Almas condenadas*, fue publicada en 1945, ya en los límites cronológicos de la etapa comunista, pero anterior a las imposiciones radicales. Esta era una novela contextualizada principalmente en el Madrid de la Guerra Civil Española y en un paraje ficticio, también localizado en España, denominado Peña Ronda. La trama se podría resumir de una forma abstracta como un peculiar *cante jondo*, expresión que para Dímov, gran admirador de Lorca, resumía un sentimiento estético extremado, que tiene como protagonistas al jesuita Padre Heredia, aferrado a su dogma, y a la aristócrata inglesa Fany Horn. Los sentimientos y vidas de ambos personajes están subordinados a los trágicos años que

vive el pueblo español. La novela vio la luz pocos meses después del regreso de Dímov del Instituto Ramón y Cajal de Madrid, donde había sido becado en 1943 por la Universidad de Sofía, gracias a la ayuda de la Legación española en Bulgaria. Aun sin haber sido espectador directo de la Guerra Civil, Dímov tendría privilegiada información sobre los enfrentamientos fratricidas aportada por su mejor amigo español, el escritor madrileño Juan Eduardo Zúñiga.

Almas condenadas fue tolerada por la crítica y catapultó a su autor a lo más alto de la literatura búlgara, porque en ella se reconocía la lucha contra la ideología fascista, aunque no faltaron opiniones de recelo por tratar temas ajenos a la realidad social del propio país. Precisamente esto hizo que se encendieran las luces de alarma de algunos de los emergentes censores del nuevo régimen. A comienzos de los años cincuenta las interferencias del Partido en la vida cultural búlgara se intensificaron, y muchos escritores se vieron obligados a idear sus propias estrategias para no abandonar sus principios del todo y, a la vez, cumplir con las exigencias impuestas.

En este ambiente de hostilidad creciente, Dímov editó, en 1951, su extensa novela *Tabaco*, la tercera y última de su producción, una obra excepcional en el panorama literario búlgaro, que, precisamente por ello, pronto fue objeto de un minucioso análisis por los guardianes del sistema. El crítico literario Liuben Gueorguiev ha definido muy certeramente el valor y la rotundidad de la obra:

Con la novela *Tabaco*, Dimítar Dímov había adelantado el desarrollo de nuestra concepción estético-crítica. En un momento en que predominaban las consignas y los dogmas, y cuando sólo en contadas ocasiones se notaba un cierto reblandecimiento de las

duras capas de hielo de las teorías, este escritor intrépido osó destruir las barreras sociológicas cuya firmeza a priori parecía inquebrantable.⁵

La novela, ambientada en el período de entreguerras europeo, aborda temas de carácter social y psicológico en dos líneas argumentales: por un lado, describe la rápida e inevitable degradación moral sufrida por tres generaciones de productores de tabaco, que ejemplifican los errores de la burguesía búlgara como clase social; por otro, presenta esa degradación moral sobre el fondo de los acontecimientos históricos. Durante estos años el ala *fascistoide* de la burguesía búlgara pretendió acabar con cualquier manifestación de carácter izquierdista. Pocos momentos hay en la historia de Bulgaria tan significativos como éste para analizar el comportamiento social de dos clases antagónicas, pero, más allá de la mera descripción de la lucha de clases, Dímov dirige su enfoque hacia el interior del individuo, personificando en él la carga ideológica de la clase social a la que pertenece y la forma en que ésta influye en su comportamiento.

La primera edición de *Tabaco* se agotó en pocos días, pues en palabras del crítico literario Krastio Kuiumdzhiev⁶: «Тютюн беше шлагерът на деня» («*Tabaco* fue la novela-hito en aquellos días»), y precisamente esta general aceptación por parte de los lectores motivó en cierto modo que la crítica, recelosa, se afanase en un exhaustivo análisis de la obra. Antes de darse a la imprenta, el texto había pasado por las manos del crítico Pantelei Zárev, especie de revisor nombrado por el régimen para la ocasión, quien dio su visto bueno a la publicación con pequeñas, casi insignificantes, correcciones. Nada más editarse la obra, y antes de recibir el beneplácito oficial de la UEB, Dímov hizo llegar un ejemplar a Valko Chervénkov, Presidente del

DÍMOV EDITÓ,
EN 1951, SU
EXTENSA
NOVELA
TABACO, LA
TERCERA Y
ÚLTIMA DE SU
PRODUCCIÓN,
UNA OBRA
EXCEPCIO-
NAL EN EL
PANORAMA
LITERARIO
BÚLGARO

LA OBRA FUE
NOMINADA AL
PRESTIGIO-
SO PREMIO
DIMITROV,
MÁXIMO
GALARDÓN
EN LA
REPÚBLICA
POPULAR DE
BULGARIA

Consejo de Ministros del PCB, quien también mostró su conformidad y visto bueno respecto a la novela mediante el siguiente telegrama que se guarda en el archivo de la casa-museo «Dimítar Dímov» de Sofía con el número de inventario 4059:

Estimado camarada Dímov,
Os felicito por el Nuevo año. Mis deseos son de salud y muchas fuerzas para un fructífero trabajo, para sus futuros éxitos.

De todo corazón os felicito por «Tabaco». Gracias por enviármelo. Ya lo estoy acabando, lo leo con profunda satisfacción, lo leo con la gran alegría que siento por nuestra literatura, por Usted y por su acierto, camarada Dímov.

Un apretón de manos fraternal.

1.1.1952 Vuestro V. Chervénkov

El envío a la autoridades de los primeros ejemplares de toda publicación relevante era una práctica habitual en la URSS en la época de Stalin, que obviamente solía imitarse en los países de su órbita, como Bulgaria. Se trataba, por un lado, de halagar al jefe político del Partido único, pero por otro se pretendía, tras la previsible valoración positiva, que sirviera de respaldo, y aun de conjuro, frente a los posibles problemas que pudieran venir después. Dímov no difundió esta iniciativa ni hizo pública la favorable acogida de Chervénkov, convencido, quizás, de que su novela sería bien acogida sin las interferencias que provocaría el respaldo de las autoridades. En el peor supuesto quizás pensara que su novela por sí sola podía afrontar las posibles críticas adversas y alcanzar la buena recepción oficial sin intermediarios. Dímov, ya miembro de la UEB, demuestra en su novela su concepción marxista, pero además de la tendencia estrictamente teórica o ideológica eligió ampliar esta estructura haciéndola multidimensional, acentuadamente analítica en lo personal y particularmente abstraída en el estudio de los personajes, enfoque

quizás influido por su profesión de anatomista. Su escalpelo literario se hundió en las entrañas de lo íntimo, lo extrajo de la masa social, lo expuso y analizó en sus recónditos entresijos. Pero «(...) en la sociedad totalitaria no se discute con los que piensan de otra forma, sino que se les priva de su trabajo, se los encierra en el asilo, se les echa en prisión o en un campo; en el mejor de los casos se los manda al exilio» (Todorov, 2010, p.198). A pesar de que Dímov no se subordinó a las condiciones impuestas, intentó moverse por un terreno de ambigüedad que le permitiera escribir según su conciencia y, a la vez, poder mantener la necesaria connivencia con el régimen.

Meses después de la publicación de *Tabaco*, el 21 de enero de 1952, durante la reunión del Presídium de la UEB, la obra fue nominada al prestigioso Premio Dimitrov, máximo galardón en la República Popular de Bulgaria, homólogo del Premio Stalin en la URSS, que distinguía las aportaciones excepcionales de ciudadanos búlgaros en el campo de las ciencias, las artes y la cultura en general. En una posterior reunión, del 27 del mismo mes, fueron debatidas las características de cada una de las seis novelas nominadas. Para ello se constituyó una comisión, compuesta por los escritores y críticos literarios Stoían Karólev, Andréi Guliascki, Pável Vézhinov y Pantelei Zárev, encargada de preparar los informes de las obras y emitir una opinión marcada por los postulados emanados del V Congreso del Partido, enfocados a poner de relieve los heroicos esfuerzos de la clase obrera en la construcción del socialismo en Bulgaria y las colosales transformaciones llevadas a cabo en el ámbito rural. La comisión emitió su voto favorable y unánime a la novela *En el mundo existe Moscú*, de Veselín Andréev. Cuando se pasó a valorar la novela de Dímov, Pável Vézhinov señaló que *Tabaco* carecía de las cualidades necesarias para ser

distinguida con el Premio. Esta fue solo la chispa inicial de un proceso de tintes inquisitoriales que se prolongó durante dos años. Como le pasó a Peter Kien, el particular personaje de *Auto de fe* de su compatriota Elías Canetti, Dímov fue condenado a arder en la hoguera de sus propios libros.

La novela *Tabaco* fue sometida a duras acusaciones y propuesta para una discusión general en la que participarían representantes del AGIT-PROP, miembros de la UEB y un reducido número de intelectuales no pertenecientes a estas organizaciones oficiales. Las reuniones para dicha discusión tuvieron lugar los días 8, 11 y 13 de febrero de 1952 en la sede principal de la UEB.⁷ Durante estas sesiones, ni los detractores más radicales de Dímov se atrevieron a negar el indudable talento del escritor, subrayando la fuerza plástica de sus descripciones, la capacidad de su narrativa para mantener la atención de principio a fin, su maestría en la caracterización de los personajes y la habilidad para revelar sus estados psicológicos. La mayoría de los lectores y críticos admitieron y reconocieron el valor de la novela como un importante acontecimiento en las letras búlgaras. Sin embargo, los censores más sectarios del régimen la atacaron sin ambages, lo que acabaría convirtiendo con el tiempo a *Tabaco* en un símbolo nacional, en la literatura búlgara, del enfrentamiento entre la libertad del creador y las imposiciones del sistema totalitario.

Las acusaciones que recibió Dímov se centraron preferentemente en la excesiva atención que, según decían, prestaba en la obra a los representantes de la burguesía, sin haber puesto el énfasis necesario en los personajes «positivos», es decir, en los representantes de la clase obrera, que quedaban «relegados a la periferia argumental» y que no eran «lo suficientemente convincentes y rotundos en sus retratos ideológicos»,



que «palidecen en su fuerza personal». Se le recriminó un método erróneo y una deficiente configuración de los perfiles sociales de los personajes, cuya conducta había de ser explícitamente presentada y adecuada a su pertenencia social. La novela, por el contrario, se orientaba más al ámbito de la vida privada e íntima de las personas, a su mundo interior, lo que desviaba la atención del lector hacia centros de interés incompatibles con lo que se esperaba de un escritor al servicio de los intereses nacionales. Se resaltaba que Dímov era víctima de una concepción idealista del hombre, de una postura revolucionaria imprecisa y falta de ímpetu, evidentes influencias freudianas y un marcado trasfondo biológico. Este enfoque ideológicamente encorsetado

3.

3.
Primera edición de la novela *Tabaco*, 1951.
Foto: lostbulgaria.com.

DÍMOV TUVO
LA OPORTUNIDAD DE
DEFENDER
SU NOVELA Y
SUPO APROVECHARLA.

con «rasgos de literatura decadente» fue atacado por Pável Vézhinov, Emil Petrov, Pantelei Zárev y, sobre todo, por Maksím Naímovich, de quien fueron las reprobaciones más duras:

La concepción ideológica y filosófica básicas de *Tabaco* es depravada desde su raíz... Lo partidario en la novela brilla por su ausencia. Se habla de la lucha antifascista y existen personajes comunistas, pero todos ellos aparecen viciados e incluso humillados. Una verdadera creación partidaria tendría que haber reflejado una valoración más resaltada de los comunistas, es decir, de los personajes positivos... Esta novela no es partidaria sino que queda fuera de la línea en la que se desarrolla nuestra literatura... Para un escritor de tanto talento como Dimítar Dímov, esto es un fracaso. En mi opinión Dímov tiene un grave problema.⁸

Pantelei Zárev, el mismo que fuera encargado de revisar la obra antes de ser publicada, se tornó intransigente en su crítica: «Dímov está prisionero de la concepción freudiana, burguesa y reaccionaria en su enfoque sobre la personalidad humana (...) El autor, por encima de todo, queda cautivo del método antirrealista de la literatura burguesa».

Kolio Dimitrov, profesor universitario compañero de Dímov en la Facultad de veterinaria, fue invitado al debate y trató de defender a Dímov frente a la descalificadora crítica de Maksím Naímovich, al que acusó de emitir valoraciones irresponsables. Dimitrov pidió a los asistentes consenso para atemperar los juicios tan extremados como el de Naímovich, quien consideraba depravada desde su raíz la concepción ideológica y filosófica de *Tabaco*, así como que el personaje femenino, Varvara, encarnaba un modelo de mujer sexualmente histérica. Dimitrov replicó las acusaciones de «biologismo» y «erotismo» en los per-

sonajes femeninos dimovianos, Irina y Varvara, poniendo de ejemplo a Axinia, personaje femenino del *Don apacible*, de Mijaíl Shólojov, una de las grandes obras de la literatura soviética que mereció el Premio Stalin en 1941. Y es que, en efecto, los rasgos de erotismo de este personaje, cuya voluptuosidad y sensualidad son manifiestas, responden al modelo *biologista* tan criticado por los censores de Dímov, y además —añadió Dimitrov:

Hace poco leí la novela soviética «Aguas profundas», que trata sobre dos partisanos que conviven en el bosque, se enamoran e incluso tienen un hijo, describiendo el autor la imagen del propio nacimiento (...) ¿No es esto el llamado biologismo? Yo creo que este es el biologismo al cien por cien, mientras que vosotros le atribuíis a Varvara biologismo, histeria sexual, cuando en ningún sitio se habla ni siquiera de un beso a lo largo de toda la novela. ¿Qué diremos entonces de estas novelas cumbres a las que he hecho referencia? Estoy seguro que, si analizaran ustedes aquí esta obra de Shólojov, crucificarían a su autor.⁹

Como todo escritor tenía reconocido el derecho a su propia defensa, Dímov tuvo la oportunidad de defender su novela y supo aprovecharla.¹⁰ En un alarde de audacia, y para justificar su necesaria fidelidad al realismo socialista, recurrió como fuente de autoridad nada menos que a Lenin, líder máximo de la revolución soviética, quien había dicho sobre la literatura de partido:

La labor literaria es la que menos se debe someter a una uniformidad mecánica, a una homogeneización (...) en la creación artística es absolutamente necesario que se asegure una libertad de la iniciativa personal, de las preferencias individuales, una libertad en el pensamiento y en la fantasía, en la forma y el contenido.¹¹



Dímov argumentó que no podía haber una literatura sin ideología de partido, pero también que todo escritor que había asumido el desarrollo histórico, cuando era leal a su pueblo y cuando servía a sus ideales socialistas, debía quedar real y completamente libre en su creación. Solo entonces el partidismo en la literatura no limitaría al autor, sino que supondría la libertad en la creación; ideas que Dímov extrajo de los principios marxistas sobre el partidismo en el arte.¹²

Dímov logró encauzar su exposición de la forma más eficaz posible en el seno de la UEB, rodeado, como estaba, de recalcitrantes defensores de la ortodoxia marxista. El enfoque de Dímov para defender su novela se entiende porque contaba, como sabemos, con un as en la manga: el reconocimiento previo a su novela, en el telegrama citado, por parte de Chervénkov, máximo dirigente del Partido y de la Sección

AGIT-PROP del Comité Central. Y, en efecto, al hacerse pública la opinión que Chervénkov había emitido por escrito sobre la obra, la cascada de críticas cesó e incluso experimentó un viraje total, lo que nos da idea de los vaivenes que podían experimentar los censores del régimen en función de las circunstancias coyunturales. Ya no se cuestionaba la moral del escritor, sino que se produjo una avalancha de alabanzas y aprobaciones sobre la novela, que trataba de minimizar los aspectos tan duramente fustigados hasta entonces. Hasta tal punto cambió todo que la obra acabó recibiendo el Premio Dimitrov 1951, Primer Grado. Pese a todo, Chervénkov aprovechó su felicitación para matizar su opinión sobre la novela y «aconsejar» la corrección de todos aquellos «puntos flacos» que se habían puesto de manifiesto en las críticas, tales como la escasa rotundidad y claridad en la descripción de la clase obrera y la poca importancia

4.

4.
Estudiantes en la Universidad de Sofía bajo el letrero «Gloria a Stalin», 1950. Foto lostbulgaria.com.

EL PROCESO
DEL QUE
DÍMOV FUE
VÍCTIMA HA
QUEDADO EN
LA MEMORIA
DE GENERA-
CIONES DE
BÚLGAROS



concedida a las degradaciones y vicios propios de la burguesía.

La realidad fue que Dímov se vio forzado a rectificar la novela de forma brutal, viéndose obligado a unos cambios que la incrementaron en casi doscientas cincuenta páginas, un doloroso esfuerzo de adaptación que le supuso una crisis personal de la que tenemos documentado testimonio de la mano de Neli Dospevska, entonces mujer de Dímov.¹³ El escritor se vio sometido, pues, a un difícil y cruel esfuerzo: obligado a reinventar su obra original, a manipular y poner en su boca cosas que realmente no quería decir. Es fácil de imaginar la impotencia que debió de sentir Dímov, quien defendía y valoraba su libertad como Don Quijote, al que tanto admiraba, le hiciera ver a Sancho en el capítulo LVIII de la inmortal novela, al referirse a ella como «... uno de los más preciados dones que a los hombres dieron los cielos».

Su obra, al desviarse de los patrones ideológicos totalitarios, estaba más en sintonía con las corrientes estéticas europeo-occidentales, opinión

5. que compartían la mayoría de sus críticos, incluido Pantelei Zárev, quien, a pesar de haber sido en su día uno de los detractores de la novela *Tabaco*, acabaría años después juzgando su prosa como «exquisita y elegante», con una riqueza que superaba la literatura búlgara tradicional por los aportes de la «poética filosófica occidental» y la «armónica fusión de lo intelectual y lo artístico».¹⁴

El proceso del que Dímov fue víctima ha quedado en la memoria de generaciones de búlgaros y supuso toda una conmoción en la vida literaria y cultural del país. Sin embargo, este episodio ayudó a suavizar las imposiciones del realismo socialista en Bulgaria, unos cambios que permitieron hablar de «deshielo en la literatura búlgara». Además, fueron determinantes en este sentido los cambios positivos que se produjeron en la Unión Soviética a partir de 1954, tras la muerte de Stalin, con su inevitable repercusión en los países satélites. La novela *Tabaco*, aunque en su versión censurada y corregida, ha sido la obra más traducida del autor búlgaro. Fue traducida al español en 1966, pero editada en

5. El realismo socialista en la escultura. Foto: Diliana Ivanova.

6. Busto de Dimov en el Parque de la Libertad (hoy Parque del zar Boris III) de Sofía.

Bulgaria, dándose la circunstancia de que Dímov no pudo tener entre sus manos esta publicación por su repentino fallecimiento en Bucarest el 1 de abril de ese mismo año. Se trata de una traducción, realizada por Juanita Línkova con la colaboración de Jesús Sabourín,¹⁵ de la segunda edición de la obra, la del año 1954, es decir, la primera después de las correcciones de la censura. El texto original, el anterior a la censura, si exceptuamos aquella primera edición de 1951, no ha visto la luz hasta su publicación en búlgaro en 1992.¹⁶

La literatura dimoviana tiene interés universal porque trata temas que inciden directamente sobre el hombre y sus problemas existenciales, y trascienden a un espacio determinado. El marco concreto en que el autor sitúa en cada momento a sus personajes no impide que éstos estén dotados de la dimensión necesaria para que sus manifestaciones aparezcan ante el lector con la adecuada extrapolación. El no entenderlo así en

épocas de limitaciones políticas, como la comunista, ha llevado a interpretaciones erróneas. En la actualidad, con Bulgaria integrada en la Unión Europea y cuando sus círculos literarios y culturales ya están liberados del sectarismo que frenó e incluso ahogó la creación artística en el periodo totalitario, es necesario que

la obra de Dímov sea analizada y valorada en unos términos más objetivos, y que se sitúe a este autor en el lugar que merece dentro de los grandes narradores contemporáneos europeos. A ello contribuirá sin duda que su obra haya sido traducida ya a más de treinta idiomas. ❖



6.

Notas

1. Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, Madrid, Siglo XXI, 2010, p. 9.

2. *Да се чете*, Издание на АГИТ-ПРОП, Шумен, 1945, стр. 6 (AA. VV., *Se puede leer*, Ed. De AGIT-PROP, Shumen, 1945, p. 6).

3. Алберт Бенбасат, en А. Вачева, Й. Ефтимов, Г. Чобанов (edd.), *Култура и критика*, vol. 4: *Идеологията: начин на употреба*, Варна, 2005, стр. 2 (Albert Benbasat, «La ideología: modos de aplicación» en *Cultura y crítica*, Varna, LiterNet, 2005, p. 2).

4. Владимир Мигев, *Българските писатели в политическият жи-*

вот в България (1944-1970г.), София, ИК «КОТА», 2001, стр. 16 (Vladimir Miguev, *Los escritores búlgaros y la vida política en Bulgaria 1944-1970*, IK «Kota», Sofia 2001, p. 16).

5. Любен Георгиев, Димитър Димов, *Живот и творчество*, София, Народна просвета, 1985, стр. 29 (Liuben Georguiev, *Dimitar Dimov, Vida y obra*, Sofia, Instrucción popular, 1985, p. 29).

6. Кръстьо Куюнджиев, *Димитър Димов. Монография*, София, Български писател, 1987, стр. 191 (Krstio Kouimdziev, *Dimitar Dimov. Monografía*, Sofia, Escritor búlgaro, 1987, p. 191).

7. Para este debate remitimos a Алберт Бенбасат, Анна Свиткова,

Случаят «Тютюн», 1951-1952, София, Университетско издателство «Климент Охридски», 1992 (Albert Benbasat, Anna Svitkova, *El Caso «Tabaco», 1951-1952*, Sofia, Editorial Universitaria «Clemente de Ójrid», 1992).

8. *Cf. El Caso «Tabaco»*, p. 35.

9. *Ibid.* pp. 52-53.

10. Archivo Casa Museo Dimitar Dimov en Sofia, n.º 3871.

11. Владимир Ильич Ленин, *О партийной организации и о партийной литературе*, Москва, Новая Жизнь, 1905 (Vladimir Ilich Lenin, *Sobre la organización del partido y la literatura de partido*, Moscú, Vida nueva, 1905).

12. *El Caso «Tabaco»*, p. 101.

13. *Ibid.* p. 311.

14. Зарев, П., *Преобразена литература*, София 1969, стр. 231 (P. Zárev, *Metamorfosis literaria*, Sofia, 1969, p. 231).

15. Dimitar Dimov, *Tabaco*, Editorial de Libros en Lenguas Extranjeras, Sofia, 1966.

16. Димов, Д., *Тютюн*, КК Труд, София 1992, 616 стр. (Dimov, *Tabaco*, Ed. Trud, Sofia, 1992).



Boz, el primer Dickens

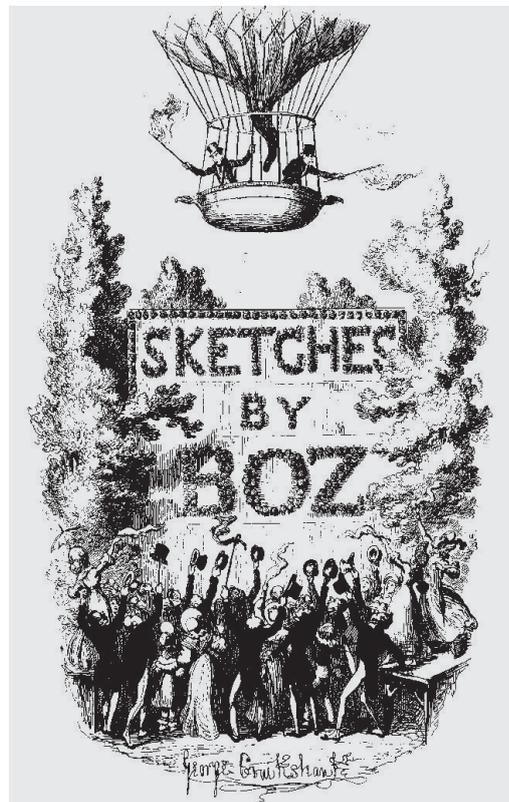
Autor
Miguel A. Martínez-Cabezas
 Profesor de
 lengua y literatura
 inglesas.
 Universidad
 de Granada.
 Editor de *Escenas
 de la vida de Lon-
 dres*, de Charles
 Dickens.

En 1837 un crítico del influyente *Quarterly Review*, el abogado Abraham Hayward, se refería al que consideraba excesivamente prolífico autor de los *Esbozos de Boz*, *Los papeles de Pickwick* y el recién comenzado *Oliver Twist* sentenciando: «Ha subido como un cohete y caerá como la varilla». La predicción no pudo ir más descaminada, pero el ascenso meteórico de la popularidad de Charles Dickens con *Pickwick* condicionaría la atención de la crítica hasta el punto de dejar de lado la producción miscelánea previa publicada en periódicos y revistas

entre 1833 y 1836, revisada para su edición conjunta en los *Sketches by Boz, Illustrative of Every-day Life and Every-day People* (1836) (fig. 1), incluyendo «Siete esbozos de nuestra parroquia», veinticinco «Escenas», doce «Personajes» y doce «Cuentos», junto a una serie de ilustraciones del afamado George Cruikshank. El mismo Dickens fue en parte responsable del posterior menosprecio de los *Esbozos*, ya que en el prefacio de la edición definitiva de 1850 (texto que habitualmente ha prologado las ediciones posteriores) se refería en tono de disculpa a su juventud —tanto cuando aparecieron por primera vez como cuando se reunieron conjuntamente—, si bien los volvía a editar como sus primeros intentos de paternidad literaria, «consciente de que a menudo son extremadamente imperfectos y apresurados, y de que llevan las señales evidentes de la precipitación y la inexperiencia»,¹ en particular los Cuentos.

En España las primeras traducciones de Dickens datan de finales de la década de 1840, seleccionando sobre todo los libros navideños; pero la relevancia del autor en nuestro país, a juzgar por la prensa de la época,² parece haberse producido a partir de *Oliver Twist* (1837-1839) —con su imitación española *Oliverio*— y sobre todo desde mediados de siglo con las traducciones publicadas en forma de folletín: *Recuerdos de juventud*, en *La España* (desde 20-III-1852); *David Copperfield*, en *La España* (desde 11-VI-1852); *La campana de difuntos*,

1.



en *La Época* (desde 22-IX-1862); *Las aventuras de Pickwick*, en *La Nación* (desde 7-III-1868); *Los tiempos difíciles*, en *La Época* (desde 4-II-1876); o *La niña Dorritt*, en *La Época* (desde 10-XI-1885). En cuanto a los *Esbozos*, habría que esperar más de un siglo para tener solo una traducción de cinco de los doce Cuentos en *Cuentos de Boz* (trad. R. Llatas, Madrid, Austral, 1947) antes de la edición reciente de las veinticinco *Escenas en Escenas de la vida de Londres* (ed. M.A. Martínez-Cabeza, Madrid, Abada, 2009).

El propósito de estas páginas es reevaluar los primeros escritos de creación del joven Charles Dickens considerando su función desencadenante en la carrera literaria del autor. Resulta más que pertinente, tanto por el interés académico renovado con la publicación de la obra periodística completa y una nueva biografía documentada exhaustivamente por Michael Slater, como por la popularidad del personaje, transformado recientemente en protagonista de novelas como *La soledad de Charles Dickens*, de Dan Simmons (Barcelona, Roca, 2009) o *El último Dickens*, de Mathew Perry (Madrid, Alfaguara, 2009), ello sin contar las reediciones y estudios que se multiplicarán anticipando el bicentenario de su nacimiento.

El paso del Boz editor y ensayista al Dickens autor puede circunscribirse en el tiempo desde la publicación de los primeros *Esbozos* a finales de 1833 y comienzos de 1834 hasta el momento en que las entregas de *Pickwick* dejan de ser meros episodios, y la obra comienza a obedecer a una planificación que le confiere unidad como novela, lo que podemos situar en el número XIII (capítulos 34-36) de marzo de 1837. Dicha transformación requirió un intenso período de aprendizaje, en el que Dickens demostró una enorme capacidad de trabajo y —por qué no decirlo— una indiscutible visión

comercial, pero también su maestría para transformar la vida londinense en material literario original y una conciencia de su responsabilidad como autor editando incansablemente lo ya escrito a la vez que seguía produciendo nuevas obras.

La efervescencia política con que se inició la década de 1830 en Gran Bretaña, con la vuelta de los *Whigs* y el radicalismo después de casi medio siglo de gobiernos *Tories*, las reformas parlamentarias y los cambios en la Ley de Pobres, centró la atención del país en Westminster y llevó a su apogeo al periodismo parlamentario. En ese momento Dickens, con dieciocho años y tras dos en el despacho de un abogado, formaba parte de la maquinaria periodística como reportero parlamentario del *Mirror of Parliament* y el *True Sun*. Cuatro o cinco años antes, casi recién salido de la fábrica de betún de Warren, ya había rondado por un diario llamado *The British Press*, donde seguramente colaboraría con noticias breves «a penique por línea» sobre accidentes, incendios o informes policiales que escapaban a los periodistas profesionales.³ La oportunidad había surgido a través de su padre, John Dickens, que había entrado en la sección parlamentaria del periódico después de su jubilación de la Pagaduría de la Armada y de una estancia en la cárcel para deudores de Marshalsea. Aunque no destacara como periodista, fue un taquígrafo sobresaliente con el sistema Gurney, el mismo que aprendió el joven Dickens y que evocaba nostálgicamente en el semiautobiográfico *David Copperfield* (1840-1850) con sus puntos, círculos y «patas de mosca».

Cuando empezó como taquígrafo independiente, Dickens carecía de la precisión necesaria para lograr un puesto en la Galería de periodistas del Parlamento, así que buscó otro destino menos exigente en los tribunales

EL
PROPÓSITO
DE ESTAS
PÁGINAS ES
REVALUAR
LOS
PRIMEROS
ESCRITOS DE
CREACIÓN
DEL JOVEN
CHARLES
DICKENS

1.
Edición original de los
Esbozos de Charles
Dickens (1836).

TANTO LA
DESCON-
FIANZA HACIA
EL SISTEMA
LEGAL COMO
LA CONSIDE-
RACIÓN DE LA
CAPACIDAD
HUMANA
PARA LO MÁS
ELEVADO Y
LO MÁS RUIN
SERÁN TEMA
RECURRENTE
DE LA
NARRATIVA
DICKENSIANA

eclesiásticos y del Almirantazgo del Colegio de Abogados y Doctores en Leyes, conocido popularmente como los Doctors' Commons. La experiencia se convertiría en un esbozo del mismo título en el que se invita al lector a curiosear en el lugar donde se conceden licencias de matrimonio, se registran testamentos y se administra justicia en causas menores. Pese a su conocimiento profesional del lugar y de las prácticas totalmente obsoletas que allí tienen lugar, el escritor adopta el punto de vista de un visitante que presencia la solemnidad de los procedimientos y también las argucias legales que convierten en víctima a cualquier ciudadano. La observación distanciada da paso a la reflexión sobre los registros archivados en estos tribunales, «algunos de ellos pruebas silenciosas pero notables de la grandeza de corazón y nobleza de alma; otros de las peores pasiones de la naturaleza humana». ⁴ Tanto la desconfianza hacia el sistema legal como la consideración de la capacidad humana para lo más elevado y lo más ruin serán tema recurrente de la narrativa dickensiana y casi un sello en los *Papeles de Pickwick*, en particular la trama relativa al pleito de «Bardell contra Pickwick», elaborada a partir del caso Norton-Melbourne —en el que el Primer Ministro se había visto envuelto en un caso de adulterio fabricado por los abogados.

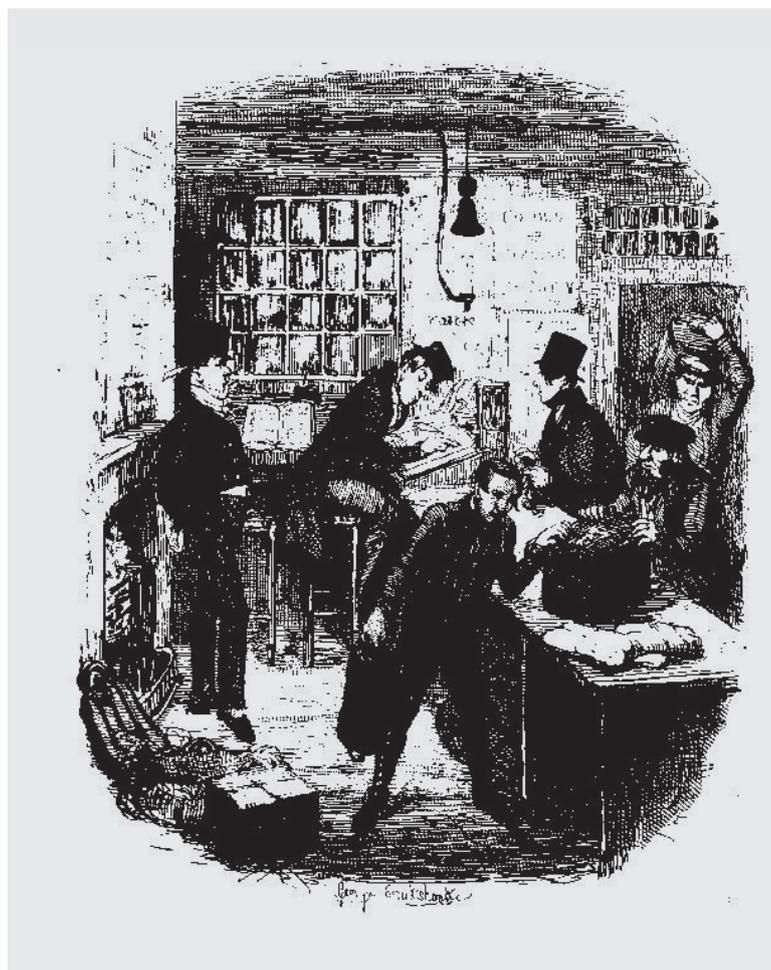
De las declaraciones y sentencias relativas a las disputas parroquiales, Dickens pasará a los asuntos más trascendentes del Parlamento, primero en la vieja Cámara instalada en la Capilla de San Estéfano; y después del incendio de 1834, en las instalaciones provisionales que se describen en «Un esbozo parlamentario». Aquí Dickens tendría una experiencia valiosísima transcribiendo los discursos de los políticos de todas clases, lo que enriquecería su uso de la lengua y le permitiría realizar las parodias

del estilo florido de los servidores públicos que leemos en los *Esbozos*. Dickens compartía la postura política del *True Sun* en contra de las ejecuciones públicas, el trabajo infantil, la vieja Ley de Pobres, o contra la campaña por el respeto estricto del domingo; y a favor de la supresión de la esclavitud y las reformas laborales en las fábricas. Sin embargo, su vinculación a este periódico y al *Mirror of Parliament* estaba limitada a las sesiones parlamentarias, por lo que empezó a considerar otra dedicación con ingresos más regulares. Precisamente en el verano de 1833, habiendo terminado el período de sesiones y también su noviazgo con la hija del banquero Beadnell, llegó el momento de dedicarse al material que había ido recogiendo para una serie de artículos que se titularían «Nuestra parroquia» y de ponerse manos a la obra con la idea que había tenido para una novela, quizás *Oliver Twist*. Su primera publicación original será, sin embargo, un relato humorístico sobre un soltero misántropo que visita a unos familiares que tratarán de convencerlo para que nombre a su insoportable hijo como heredero: «Cena en Poplar Walk» (retitulado «El señor Minns y su primo» para los *Esbozos*), que apareció anónimamente en la revista *The Monthly Magazine*.

De nuevo gracias a la intervención de su padre y de su tío John Barrow, Dickens comienza a trabajar para el *Morning Chronicle*, esta vez como parte de la plantilla y con un salario de cinco guineas semanales. El *Chronicle* era un diario prestigioso de orientación liberal en permanente competencia con *The Times*, y en su redacción Dickens pasará de la función casi invisible de reproducir los discursos parlamentarios a consolidar una reconocida identidad periodística. Uno de sus primeros encargos serios fue ir a Edinburgo a cubrir la cena de despedida de Lord Grey, Primer Ministro y principal artífice de

la Ley de Reforma del sistema electoral, cuya crónica adelanta la ironía que caracterizará a los *Esbozos* al hacer notar que se colocó a los alumnos de la escuela para ciegos en la parte más iluminada de la carpa mientras que la orquesta tocaba en la oscuridad, «aparentemente muy contentos de haber sido despachados de una escena en la que tenían escaso interés y con la que sus rostros pensativos y agobiados contrastaban penosamente». ⁵ Además, las penalidades de viajar precipitadamente a las horas más intempestivas por asuntos de trabajo quedarán recogidas en «Los coches antiguos», para cuya ilustración Cruikshank muestra al joven Dickens en el despacho de billetes recogiendo un gran paquete (fig. 2). Los artículos de Dickens en el *Chronicle* se van alternando con los primeros cuentos —sin firmar ni remunerar— de la *Monthly Magazine* («La señora de Joseph Porter», «Horatio Sparkins», «El bautizo en Bloomsbury» y «La casa de huéspedes I»), pero a partir del quinto cuento el autor aparece con el pseudónimo «Boz», y con la misma firma publica la primera «Escena» en el *Chronicle*, «Los ómnibus», en septiembre de 1834.

Dickens iba a recibir dos chelines semanales por sus *Esbozos* quincenales además de su sueldo de periodista, lo cual da una idea del considerable valor inicial de estos escritos para el periódico. Las primeras cinco escenas urbanas ya señalan a un autor original, que sin embargo en aquel momento no se consideraba «literario», puesto que la publicación de «sketches» en revistas era vista como un tipo menor de periodismo. De ahí que adoptara un pseudónimo para distinguir su faceta creativa de la labor periodística más seria. «Boz» procedía del apodo infantil con que Charles llamaba a su hermano Augustus, «Moses», sacado de la novela de Oliver Goldsmith *El vicario de Wakefield* (1766). Más adelante los *Esbozos* publicados en la revista



2.

Bell's Life in London irán firmados por «Tibbs» para evitar hacerle la competencia a sus artículos del *Chronicle*. Había, no obstante, una broma para los lectores más atentos, puesto que Tibbs había sido el apellido de un personaje de «La casa de huéspedes» caracterizado por empezar a contar una y otra vez la historia de cuando estuvo en el ejército sin terminarla jamás; o quizás Dickens se veía como Beau Tibbs, el personaje de los ensayos de Goldsmith que iba con un cuaderno tomando notas delante de todo el mundo en *El ciudadano del mundo* (1760) y que, como él, «cuando el mundo se ríe de mí, yo me río del mundo y así quedamos en paz» (Carta 55).

Del conjunto de *Esbozos*, los Cuentos representan el extremo más ima-

2.

The Early Coaches
(ilustración de George Cruikshank para los *Esbozos*).

EL MÉRITO
DE LOS
ESBOZOS SE
ENCUENTRA
EN LA
RIQUEZA
DESCRIPTIVA
Y NARRATIVA
CON QUE SE
REPRESENTA
LA VIDA
CORRIENTE

ginativo, mientras que las Escenas combinan la práctica periodística del momento con la tradición ensayística del siglo XVIII y principios del XIX. Entre ambos extremos se sitúa la serie de Nuestra Parroquia, pensada como una sucesión de escenas sociales independientes que comparten escenario, y la de Personajes, que va desde las primeras estampas navideñas hasta algunos relatos satíricos. El mérito de los *Esbozos* se encuentra en la riqueza descriptiva y narrativa con que se representa la vida corriente, la viveza de las escenas y sobre todo el ingenio del narrador para mantenerse entre la sátira y el sentimentalismo, haciendo partícipe al lector de su punto de vista. El Londres de los *Esbozos* es el de los aprendices, los tenderos y oficinistas, de los periódicos, los juzgados y las casas de empeño, de las crónicas parlamentarias y las cenas benéficas, de las excursiones por el Támesis, los teatros y el circo, de los viejos coches de punto y los nuevos ómnibus. No obstante, dado su carácter misceláneo, resulta pertinente distinguir entre las Escenas y los Cuentos, sobre todo en la cuestión fundamental de su realismo.

En relación con los ensayos, la crítica ha señalado que carecen de las elaboraciones filosóficas, las analogías y alusiones eruditas y las citas literarias que caracterizan a Addison, Steele, Goldsmith y hasta a Lamb o Washington Irving; pero también cómo sumergen al lector en el mundo lleno de objetos y sujetos que va desde la clase media —que Charles habría observado en los Beadnell—, pasando por su propia familia arruinada y desclasada, hasta los barrios más pobres, la fábrica de betún en la que había trabajado de niño y las prisiones.⁶ Ensayistas como Charles Lamb, Leigh Hunt y Washington Irving habían escrito con espíritu romántico sobre los rincones pintorescos de la ciudad; Pierce Egan en su popular *Life in*

London (1820) había llevado a los lectores por los locales nocturnos de una forma estilizada; pero son las dotes de observación y atención al detalle lo que permite a Boz reflejar las escenas de la vida diaria londinense y los hábitos de las clases menos favorecidas con asombrosa fidelidad. El contrapunto al lujoso resplandor de las licorerías en los barrios miserables, donde florecen mantenidas con los ínfimos ingresos de todos los que no los gastan en sus familias, es impensable en ninguno de los autores citados.

En cuanto a los Cuentos, lo que más destaca es su carácter dramático. Aparte del proverbial histrionismo de Charles Dickens y su actividad como crítico teatral, su afición le llevó a considerar el dedicarse a los escenarios, aunque, como no contaba con los contactos que tenía en el periodismo, optó por los periódicos.⁷ Los teatros eran una de las diversiones más populares en el Londres pre-victoriano y como tales aparecen varias veces en las Escenas, si bien la pasión de los actores aficionados a los que explotan los empresarios teatrales fue objeto de una de las sátiras más subidas de tono en «Los teatros privados», marcando un alejamiento inequívoco del escritor de una práctica —pagar por actuar—, que posiblemente habría experimentado no hacía demasiado tiempo. Pero es en los Cuentos y los esbozos escritos a modo de cuento donde encontramos la parodia de las farsas y comedias de la época. De hecho, uno de ellos, «El duelo», fue llevado a los escenarios por el propio Dickens con el título *El extraño caballero* sin requerir apenas cambios porque su composición había seguido los patrones teatrales del momento.⁸ «El duelo» se volvió a elaborar para uno de los primeros números de *Pickwick* y se basa en una situación habitual en los repertorios: la confusión entre un caballero retado a duelo y otro que se

ve abocado a enfrentarse en el mismo. No obstante, la doble confusión entre un duelista y otro y entre el duelo y una boda hacen perder los nervios al protagonista cuando es vigilado por el limpiabotas tuerto en una divertida escena que capta la ilustración de Cruikshank (fig. 3).

En un segundo cuento que Dickens también consideró apto para la escena, «Sentimiento», estamos ante la típica comedia romántica en la que los amantes son ayudados involuntariamente por aquel que pretende a toda costa mantenerlos alejados. Pero con independencia de las intenciones de Dickens sobre las dramatizaciones, las tramas de los Cuentos siguen a menudo patrones teatrales reconocibles: los amoríos entre inquilinos de las casas de huéspedes o la confusión sobre el caballero responsable de una propuesta de matrimonio en «Un pasaje en la vida del señor Watkins Tottle». Pese al subtítulo de los *Esbozos*, los Cuentos reflejan poco la «vida diaria» y la «gente corriente», y mucho el tipo de representaciones teatrales más populares en el primer tercio del siglo XIX. Lo que sí comparten es un mismo tipo de narrador, que además de describir conduce al lector como un guía algo displicente que dirige la atención hacia las claves de las historias y acentúa las impresiones y efectos que generan. El lector siempre sabe más que los personajes, pero su conocimiento se queda corto ante las exageraciones en que desembocan las farsas, aunque, como en «La casa de huéspedes», la última palabra la tiene siempre el narrador, con su característica seriedad impostada:

Nos detendríamos aquí de buena gana pero hemos asumido una dolorosa tarea que debemos cumplir. El señor y la señora Tibbs se han separado por mutuo acuerdo. La señora Gowler sigue existiendo, la señora Bloss nos ha dejado para siempre...⁹



En el extremo opuesto a los *Esbozos* humorísticos y satíricos encontramos los de temática social y tono sombrío, entre los que destacan «Una visita a Newgate» y «El velo negro». Los dos tratan el tema de las cárceles y la pena de muerte, el primero con el realismo de las escenas y el segundo con la fantasía de los cuentos, pero ambos revelan una madurez narrativa y descriptiva, una unidad de propósito, nivel de caracterización y tono verdaderamente literarios. Los escribió después de una visita a la prisión de Newgate y fueron desarrollados con una extensión considerablemente mayor que el resto de ensayos y cuentos para añadirse como parte del material inédito que se incluiría en la «primera serie» conjunta de los *Esbozos* publicada por John Macrone en dos volúmenes

3.

3.
The Winglebury Duel
(ilustración de George
Cruikshank para los
Esbozos).

a principios de febrero de 1836. En «Una visita a Newgate» Dickens evita la crítica social explícita de esbozos anteriores como «Las licorerías» o «El coche de los detenidos» y se centra más en las acciones que han llevado a los reclusos a acabar en prisión que en las condiciones carcelarias. No obstante, su preocupación por dichas condiciones aparece indirectamente en una nota a pie de página añadida en la siguiente reedición indicando que las regulaciones de las prisiones habían cambiado para mejor desde la primera publicación del ensayo. Dickens recurre al melodrama que explotará después en las novelas mezclando la descripción con impresiones de los sentidos, recuerdos y pensamientos del personaje cercanos al monólogo interior:

¡Quedan siete horas! Recorre los estrechos límites de su celda con pasos rápidos, frías gotas de sudor le caen por la frente y todos sus músculos se estremecen de agonía. ¡Siete horas! Se deja llevar sufridamente al asiento, toma mecánicamente la Biblia que le ponen en la mano e intenta leer y escuchar. No; sus pensamientos vagan (...) ¡Callad! ¿Qué sonido es ese? Se pone de pie de un salto. No pueden ser ya las dos. ¡Escuchad! Han sonado dos cuartos, el tercero, el cuarto. ¡Lo son! Quedan seis horas. ¡Que no le hablen de arrepentimiento! ¡Seis horas de arrepentimiento por ocho veces seis años de culpa y pecado! Se cubre la cara con las manos y se deja caer en el banco.¹⁰

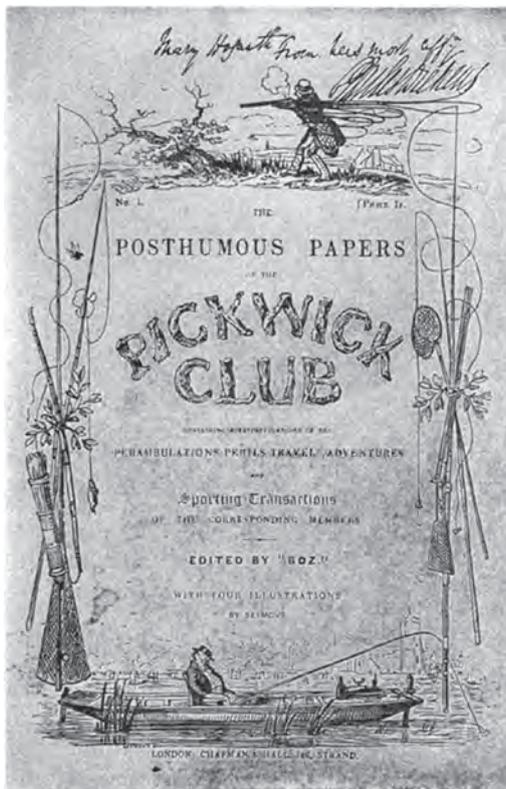
Quedaba pendiente, no obstante, profundizar en la caracterización e hilar una trama para tener un capítulo de novela, aunque tal como está podría haber sido uno de los relatos intercalados en *Pickwick* o una escena de las presenciadas por el señor Pickwick en la cárcel de Fleet. La evolución del escritor queda patente comparando este ensayo con la versión perfeccionada de

la última noche de Fagin en Newgate (*Oliver Twist*, cap. 52) o los capítulos dedicados a Marshalsea al comienzo de *Little Dorritt* (1855-1857).

Publicado inmediatamente después de «Una visita a Newgate», «El velo negro» sí que desarrolla una trama que demuestra una planificación en cuanto a equilibrio entre narración y descripción, caracterización y punto de vista —si bien el tono melodramático resulta muy exagerado. El misterio comienza cuando una mujer completamente angustiada y con el rostro oculto bajo un velo negro acude una noche a la consulta de un cirujano para requerir sus servicios en un caso de vida o muerte, pero advirtiéndole que la intervención habrá de tener lugar a la mañana siguiente pese a que en ese momento resultará inútil. El cirujano se estremece cuando la ve aparecer:

Se trataba de una mujer de singular estatura, vestida de riguroso luto y que estaba tan cerca de la puerta que su cara casi tocaba con el cristal. La parte superior de su figura se hallaba cuidadosamente envuelta en un chal negro, como para ocultarse; y llevaba la cara cubierta con un velo negro y espeso. Estaba en pie y erguida; su figura se mostraba en toda su altura, y aunque el cirujano sintió que unos ojos bajo el velo se fijaban en él, ella no se movía para nada ni mostraba darse la menor cuenta de que él la estaba observando...¹¹

El suspense se consigue alineando al lector con el punto de vista restringido del cirujano, primero observando a la enigmática dama, después haciendo conjeturas sobre el posible crimen y su víctima, y finalmente cuando escucha el ruido de un carruaje, la puerta, la conversación amortiguada y los pasos como de dos o tres hombres arrastrando un cuerpo escaleras arriba, hasta el clímax en que se descubre que es el cadáver del hijo de la dama



4.

del velo, ahorcado por delincuente. Las puras descripciones de los *Esbozos* se modulan en este cuento para crear escenas en donde se desarrolla el drama: la consulta del cirujano, Walworth, la casa, el dormitorio, y todas ellas contribuyen a establecer el tono sombrío, la soledad y la desolación que acentúan el misterio. Sin duda el recurrir a imágenes de lluvia, niebla, humedad y agua estancada para crear la atmósfera de la historia resulta algo rudimentario; en las grandes novelas las descripciones trascenderán los escenarios y personajes para revelar las instituciones, los sistemas sociales y la naturaleza humana. Sin embargo, la misma diferencia de extensión crea unas necesidades diferentes en cuanto al desarrollo de las escenas y los escenarios, como Dickens descubriría de inmediato al tener que escribir treinta y dos páginas para cada número mensual de *Pickwick*.

Entre diciembre de 1833 y diciembre de 1836 Dickens escribió un total de

sesenta esbozos. Con escasas excepciones como las citadas antes, la gran mayoría fue apareciendo en diarios y revistas de circulación variable. Sin embargo, al considerar el éxito de *Pickwick* se pasa por alto que Boz había alcanzado una popularidad más que notable debido a que muchos de los ensayos se reimprimían con permiso o sin él en distintas publicaciones. No solo pasaban del *Morning Chronicle* a la cabecera hermana vespertina, el *Evening Chronicle*, y viceversa, sino que de aquí y de *Bell's* saltaron al *Observer* o la *London Weekly Magazine*. Treinta esbozos fueron reproducidos por el diario *The Odd Fellow* hasta que se les amenazó con acciones legales; y sin regulación transatlántica de derechos de autor, los esbozos cruzaron inmediatamente el Atlántico para reimprimirse en el neoyorquino *The Albion* o el *Philadelphia Saturday Courier*.¹² Tal distribución duplicaría el número de lectores antes de que los escritos aparecieran reunidos en las dos series que editó Macrone con Dickens todavía bajo pseudónimo. Prueba de la reputación alcanzada por el autor es que *Los papeles de Pickwick*, que ya sí aparecen como obra de Charles Dickens, están «editados por Boz».

La acogida que tuvo la primera edición de los *Esbozos* en dos volúmenes no pudo ser más alentadora. George Hogarth en el *Morning Chronicle* se refería al autor como «agudo observador de las personas y las costumbres con un fuerte sentido de lo ridículo y la virtud de plantear bajo la luz más divertida los caprichos y absurdos de la naturaleza humana».¹³ Aunque, siendo suegro de Dickens, podía parecer que su juicio era parcial, los elogios de la prensa fueron generalizados. Para el *Sun*, no se habían publicado ese año dos volúmenes más divertidos; el *Atheneum* elogiaba su admirable verdad, mientras otros periódicos como *The Literary Gazette* ensalzaban su humor y sentimiento sumados al

PRUEBA DE LA REPUTACIÓN ALCANZADA POR EL AUTOR ES QUE LOS PAPELES DE PICKWICK, QUE YA SÍ APARECEN COMO OBRA DE CHARLES DICKENS, ESTÁN «EDITADOS POR BOZ».

4.

Papeles póstumos del Club Pickwick. Foto: Wikimedia Commons.

EL SUNDAY
TIMES
PONDERABA
QUE LA
REEDICIÓN
DE LOS
ESBOZOS SE
ACOMPAÑARA
CON LAS
GENIALES
ILUSTRA-
CIONES DE
CRUIKSHANK

conocimiento genuino de los temas de la vida corriente. El *Sunday Times* ponderaba que la reedición de los esbozos se acompañara con las geniales ilustraciones de Cruikshank y auguraba que quienquiera que fuese el tal Boz, se convertiría en un serio rival para Tom Hood. En Norteamérica, Edgar Allan Poe lo encumbraba en el *Southern Literary Messenger*. La única voz discordante del coro de alabanzas se escuchó en *The Monthly Review*, donde se afirmaba sin reservas que el carácter poco digno de los temas y el tono sombrío y despreciativo de las descripciones demostraban la aún más desagradable vulgaridad de los sentimientos del autor, justo lo que debería evitar para hacer un retrato fiel de la vida real aunque pareciera no haberse alejado más de veinte millas de Temple Bar.

Tras la segunda edición, Macrone y Dickens comenzaron a preparar una continuación en dos volúmenes, la «segunda serie», hacia la que este mismo crítico suavizaría su reseña concediéndole cierta originalidad. Mientras tanto Dickens ya estaba ocupado con *Pickwick*, lo que explica que abandonara la continuación de la «nueva serie» del *Morning Chronicle*, ya que, aparte de los *Papeles de Pickwick*, el escritor había aceptado otro proyecto de Chapman y Hall, *The Library of Fiction*. Además de tener pendiente la proyectada «segunda serie», el editor del *Carlton Chronicle* lo contrató para una contribución quincenal, por lo que el proyecto anterior se abandonó definitivamente —si bien en el *Carlton Chronicle* solo aparecieron dos esbozos, «El paciente del hospital» y «Los cabriolés y sus conductores», quizá porque las condiciones no resultaron tan ventajosas como parecían. De vuelta entonces al *Morning Chronicle* escribió cuatro esbozos de los más logrados: «Meditaciones en Monmouth street», «Scotland Yard», «Los Doctors' Commons» y «Los jar-

dines de Vauxhall de día». Habiendo llegado a un acuerdo para editar la nueva *Bentley's Miscellany* y en vista del éxito que estaban teniendo las entregas de los *Papeles de Pickwick*, Dickens se despidió definitivamente del *Chronicle* poniendo punto final a la «nueva serie». Quedaba pendiente la segunda serie, que aparecería en un único volumen y también ilustrada por Cruikshank. Este volumen contendría todos los cuentos y los esbozos no incluidos en la colección anterior. En cuanto a la «primera serie», Dickens revisó cuidadosamente los textos, fundiendo dos esbozos en «Un esbozo parlamentario» y otros dos en «El último conductor de cabriolé y el primer cobrador de ómnibus». El volumen comenzaría con las dos descripciones de las calles de Londres de día y de noche.

Macrone se sintió traicionado cuando Dickens se negó a escribir una novela para él y, dándose cuenta de que no habría segundo volumen para la segunda serie, decidió sacar partido a sus derechos sobre los *Esbozos* reimprimiéndolos al mismo tiempo que salían los *Papeles de Pickwick*. Dickens, preocupado por la saturación del mercado con obras suyas, consiguió que Chapman y Hall —pagando él mismo una parte— rescataran los derechos, por los que desembolsaron 2.250 libras. Considerando que Macrone le había pagado cien libras por los mismos derechos, se puede ver el modo en que el autor se había revalorizado a ojos de los editores en menos de un año. Para amortizar el enorme desembolso, los nuevos editores volvieron a sacarlos mensualmente (con portadas rosa para que no se confundieran con las verdes de los *Papeles de Pickwick*).

El aspecto más elogiado de los *Esbozos* fue tanto su realismo como el hecho de que permitieran redescubrir la vida diaria corriente. La literatura de moda en la época estaba dedica-

da a representar la vida elegante y aristocrática, lo que William Hazlit había bautizado como «silver fork novels» haciendo referencia a la costumbre de las clases acomodadas de comer el pescado utilizando dos tenedores. Los patrones del género se habían establecido con novelas como *Dichos y hechos* (1824) de Theodore Hook, o *Vivian Grey* (1826) de Disraeli. Por otra parte, quienes como el mismo Hook, Pierce Egan o Thomas Hood sí que habían retratado diversiones populares como la feria de Greenwich, el circo de Astley o los jardines de Vauxhall, lo habían hecho de un modo muy distinto al que adoptaría Dickens. El esbozo de comienzos del siglo XIX surgió como subgénero literario del ensayo con un fin primordialmente humorístico y subsidiariamente informativo sobre temas que variaban de personas o «tipos» hasta instituciones pasando por edificios, barrios, ciudades o eventos sociales. Su retórica característica estaba orientada a la participación del lector, pero la diferencia entre Egan, Hood, Hook y Dickens al tratar el mismo tema de la feria de Greenwich es patente.¹⁴ Egan proporciona una especie de guía turística de la feria, en la que el narrador es indistinguible de los personajes rompiendo así la ilusión de verosimilitud. El esbozo de este autor no presupone ningún conocimiento previo por parte del lector y se vuelca más en la información que en el deleite, justo al contrario que Hood, que busca reproducir el ingenio característico del género en el siglo XVII. Este último presupone que el lector está bien familiarizado con la feria de Greenwich, pero no se conforma con el reconocimiento de los distintos elementos, sino que requiere el sometimiento a la posición del narrador. El presupuesto de conocimiento del tema y humor satírico es compartido por el ensayo correspondiente de Hook.

Frente a los anteriores, el enfoque dickensiano resulta fácilmente reconocible. Asumiendo cierta familiaridad con el tema, no llega a ser tan pesadamente informativo como Egan; y tampoco es tan mordazmente irónico como Hood, ni tan inaccesible como Hook. Por ello es posible disfrutar de su lectura dos siglos después de su composición, además de que los detalles que los vinculan más a la realidad inmediata o a la identidad de los retratados fueron suprimidos para las reediciones. Como en el resto de Escenas, su tratamiento de la feria busca sacarle lo esencial y presentarla tal como haría la persona de la calle, pero controlando la experiencia a través de la figura del narrador:

... La carretera que lleva a Greenwich es un continuo bullicio y ajetreo durante todo el lunes de Pascua. Cabriolés, coches de punto, tálburis, carros de carbón, diligencias, ómnibus (...) avanzan todo lo veloces que pueden (...) las damas de los charabanes gritan de terror con cada nueva contusión y sus admiradores consideran necesario sentarse pegados a ellas para animarlas...¹⁵

La posición del narrador no es contar «lo que pasó», sino lo que sucede una y otra vez como pautas de conducta que Boz se encarga de identificar y ofrecer a sus lectores. Los detalles que para otros autores dan cuenta de la idiosincrasia de los comportamientos demuestran aquí lo que resulta típico, ya sea de los vendedores o de las parejas que pagan para que les lean la buenaventura. Para Boz, la acción es sobre todo ritual, y la feria de Greenwich es un conjunto de los pequeños rituales que se suceden como en un ciclo natural: los bailes con las parejas abrazándose, chocando y cayéndose una y otra vez, o las representaciones teatrales, que, aunque cambian el título cada día, reproducen siempre la misma tragedia.

EL ESBOZO DE COMIENZOS DEL SIGLO XIX SURTIÓ COMO SUBGÉNERO LITERARIO DEL ENSAYO CON UN FIN PRIMORDIALMENTE HUMORÍSTICO

LOS DOS
PLANOS DE
LA REALIDAD
Y SU REPRESENTACIÓN
MANTIENEN
EN LOS
ESBOZOS
UNA CORRESPONDENCIA
VARIABLE.

Los dos planos de la realidad y su representación mantienen en los *Esbozos* una correspondencia variable. Ciertamente en los Cuentos la relación entre realidad y narración es oblicua, pues se asume la existencia de una realidad frente a la cual las conductas resultan afectadas, exageradas o hipócritas; aquí encaja el tema recurrente de las clases medias que aspiran a imitar las actitudes que atribuyen a la aristocracia, como sucede en «Mrs Tuggs y su familia en Ramsgate», o de los ciudadanos venidos a menos que tratan de guardar las apariencias, como ilustran «Horatio Sparkins» o «Las casas de empeño». Por otra parte, en las Escenas la percepción de la realidad resulta más independiente de la intervención explícita del narrador, que desaparece ilusoriamente en la inmediatez del presente verbal generalizado, aunque la evocación, incluso la misma selección de los detalles, está condicionada por su punto de vista. De una lectura del conjunto de *Esbozos* podemos resaltar el contraste entre el modo casi caricaturesco en que los protagonistas de los Cuentos están sujetos a actuaciones dictadas por las convenciones escénicas, frente a la atención al ritual dictada por las convenciones sociales presentes en las diversas facetas de la vida diaria, ya sean las relaciones entre tenderos y clientes, entre oradores y audiencia, o entre invitados y anfitriones en las cenas.

Esta ambivalencia llevó a Joseph Hillis Miller a una relectura de los *Esbozos* desafiando el paradigma realista.¹⁶ Como dicho paradigma establece que el texto literario es validado por su correspondencia con aspectos sociales, históricos o psicológicos de la realidad, una escritura basada en el estilo periodístico como la de los *Esbozos*, con su atención a los detalles de las calles londinenses, sus gentes y modos de vida, podría tomarse como el prototipo del realismo mimético. Sin

embargo, según Miller, la correspondencia estricta entre escritura realista y realidad externa es una falacia que ha sido reforzada por la crítica de los *Esbozos* al valorar en exceso su «fidelidad» —y en la que han caído los lectores que solo ven la interpretación realista. La típica progresión metonímica, en la que Boz pasa de un detalle de la vestimenta o la conducta a las especulaciones sobre la personalidad o la vida entera, reproduce el presupuesto de la literatura realista de que existe una similitud entre los personajes, su entorno y la vida a la que se ven forzados en tales circunstancias. Es posible, no obstante, una lectura distinta asociada a la actitud distanciada de Boz y cuyas claves también se encuentran en el texto. La equiparación de la conducta y gestos de los personajes con el teatro, la pantomima y la farsa demuestra que los personajes de los ensayos adoptan una identidad social ficticia que produce una realidad social fraudulenta. Para Miller, la liberación del cautiverio a que somete una cultura fraudulenta requiere la postura distanciada y consciente del artista y del lector crítico.

Con independencia de que el lenguaje nunca es puramente mimético ni referencial, tratar del mismo modo los Cuentos y las Escenas es una simplificación que solo confunde si de lo que se trata es de analizar el pretendido realismo de un conjunto tan heterogéneo de textos. La superficialidad de muchas conductas representadas resulta en efecto cómica por su manifiesta falta de sinceridad, pero ni la sátira es generalizada en los *Esbozos* (ausente por ejemplo en aquellos relacionados con las prisiones o la muerte) ni priva a todas las personas representadas de un valor humano que merece la pena reflejarse en los escritos. Montar en un carruaje resulta melodramático para Boz, y así lo representa para el lector; es posible

que los cocheros estén tan absortos en las maniobras necesarias que su participación en la pantomima sea inconsciente, pero justo aquí está el valor de los *Esbozos*: dan una visión compuesta de formas convencionales —teatrales si se quiere— y observaciones de una realidad reconocible para sus protagonistas y para sus lectores entonces y ahora.

Por todo lo anterior los *Esbozos* deben considerarse como algo más que un mero preludeo a *Los papeles de Pickwick*; y a Dickens en ese momento, como más que un autor prometedor al que se da una oportunidad de publicar. Hay que recordar que el proyecto inicial de aventuras y desventuras de un club de deportistas londinenses fue propuesto a Chapman y Hall por el ilustrador Robert Seymour como veinte números mensuales basados en cuatro grabados humorísticos para los que el texto serviría de desarrollo, y no a la inversa. Dickens estaba pensando en algo que consolidara su reputación literaria, una novela en tres volúmenes titulada *Gabriel Vardon* (que finalmente se llamó *Barnaby Rudge*, 1841), de modo que escribir episodios subordinados a ilustraciones para cuadernillos vendidos a un chelín no resultaba del todo atractivo —aunque no pudo resistirse a la tentadora oferta por encima de las 14 libras mensuales. Inmediatamente surgieron profundas diferencias con Seymour sobre quién debía someterse a quién, que terminaron con el repentino suicidio del ilustrador y su sustitución por Hablôt K. Browne, «Phiz». La definición inicial del proyecto eran unas escenas ilustrativas de la vida y costumbres en el campo, o sea, una versión rural de los *Esbozos* centrada en un solterón regordete aficionado a las investigaciones científicas al que se sumarían otros tres compañeros sacados de los tipos habituales en las farsas. El club daría ocasión para explotar cómicamente los discursos e informes de las sociedades científicas



ya ensayados en los *Esbozos*, y justo así se inicia el primer capítulo. Para el resto del primer número, los ingenios pickwickianos caen por primera vez víctimas de los engaños del artero Jingle. Además, el autor de «Una visita a Newgate» necesitaba introducir un contraste sombrío con la ligereza de las situaciones humorísticas, por lo que recurre a un relato también ensayado, la muerte del borracho, puesto en boca de un cómico de la legua que, sin espacio en el primer número, dará comienzo al segundo.

Las ventas del primer número de *Pickwick* estuvieron tan lejos de las expectativas de los editores que los mil ejemplares se redujeron a la mitad para el segundo, e incluso así fueron devueltos casi todos los enviados a provincias. Sumando a ello la muerte de Seymour cuando las ilustraciones de la tercera entrega todavía no estaban completas, el proyecto se habría detenido de no ser por la confianza de

5.

5.
Charles Dickens. Foto:
Wikimedia Commons.

los editores en su autor. El objetivo de Dickens de dedicarse exclusivamente a la escritura parecía comprometido, pero en el número siguiente es donde la crítica señala el giro de su carrera.¹⁷ Las ventas comenzaron a remontar inusitadamente coincidiendo con la introducción de Sam Weller —llegarían a los 40.000 ejemplares mensuales—, y en el *Times* se comparaba al autor con Smollett y Fielding. A pesar de la creciente unidad y elaboración consciente de la trama, el formato impedía a los editores ver *Pickwick* como una novela, igual que ocurriría con *Oliver Twist*, pero paradójicamente la hasta entonces menospreciada publicación por entregas adquirirá una nueva consideración con Dickens, que la utilizaría siempre como primer vehículo para sus novelas.

Podemos añadir otras correspondencias entre *Pickwick* y los *Esbozos* a

las ya señaladas: el debate en el Club Pickwick es una reelaboración de «La excursión en barco», y el mismo Sam Weller tiene su origen en el revisor de ómnibus. Sin embargo, el desarrollo de Sam es lo que le dará al personaje una profundidad de la que habían carecido todas las creaciones anteriores; su relación con Samuel Pickwick permitirá a este último distinguirse de sus unidimensionales compañeros. Con la ingenuidad caballeresca de uno y la sabiduría popular del otro formarán una pareja quiijotesca genuinamente inglesa. Para este momento Dickens ya es capaz de dotar a la trama de un interés sostenido y de transformar la realidad en material puramente literario, como demuestra la confusión de la señora Bardell sobre las intenciones de Pickwick y todas sus consecuencias legales y carcelarias. El resto es bien conocido. ♦

Notas

1. Cito de la edición Charles Dickens (1836), *Sketches by Boz*, Londres, Penguin, 1995, p. 11. La traducción será mía cuando no haya edición española.
2. Cándido Pérez Gállego, «Dickens en la prensa diaria madrileña del siglo XIX», *Revista de Literatura*, 26, 1964, pp. 109-113.
3. John M.L. Drew, *Dickens the Journalist*, Gordonsville, VA, Palgrave Macmillan, 2004 p. 6.
4. *Escenas de la vida de Londres*, ed. M. A. Martínez-Cabeza, Madrid, Abada, 2009, p. 116.
5. *Dickens the Journalist*, p. 24. La traducción es mía.
6. Duane DeVries, *Dickens's Apprentice Years*, Nueva York, The Harvester Press, 1976, p. 61.
7. De éste y de todos los hechos en la vida de Dickens de que hay constancia da cuenta la nueva biografía escrita por Michael Slater, *Charles Dickens* (New Haven, Yale University Press, 2009).
8. Edward Costigan, «Drama and everyday life in *Sketches by Boz*», *Review of English Studies* 28, 1976, pp. 403-421.
9. *Sketches by Boz*, p. 360.
10. *Escenas de la vida de Londres*, pp. 336-337.
11. Carlos Dickens, *Cuentos de Boz*, Madrid, Austral, 1947, p. 135.
12. Paul Schlicke, «"Risen like a rocket": the impact of *Sketches by Boz*», *Dickens Quarterly*, 22, 2005, pp. 3-18.
13. Cit. en Walter Dexter, «The Reception of Dickens's First Book», *The Dickensian*, Vol. XXXII, 1935, pp. 43-50. La traducción es mía.
14. Virgil Grillo, *Sketches by Boz. End in the Beginning*, Boulder, Colorado, The Colorado Associated University Press, 1974, pp. 55-83.
15. *Escenas de la vida de Londres*, pp. 153-154.
16. John Hillis Miller, «The Fiction of Realism: *Sketches by Boz*, *Oliver Twist*, and Cruikshank's illustrations», en *Dickens' Centennial Essays*, eds. Ada Nisbet y Blake Nevius, Berkeley, University of California Press, 1971, pp. 85-153.
17. John Butt y Kathleen Tillotson, *Dickens at Work*, Londres, Methuen, 1968, pp. 66-67.



Kierkegaard en la novela *La campana de I. Murdoch*: el punto de vista de James Tayper Pace

antorcha al oído

Autora
Margarita Mauri
Profesora de Ética.
Universidad
de Barcelona.
Autora
de *El conocimiento moral*.

La *Campana (The Bell)*,¹ cuarta novela de la escritora irlandesa Iris Murdoch, fue publicada en 1958. Los hechos narrados transcurren principalmente en *Imber Court*, un lugar aislado en la campiña inglesa, donde se encuentra la Abadía de *Imber*, ocupada por una comunidad de monjas benedictinas anglicanas de clausura, y una comunidad religiosa laica establecida en una casa cerca de la Abadía. Con trayectorias vitales muy diferentes, la comunidad religiosa laica reúne a un conjunto de personajes que se refugian en *Imber Court* con la finalidad de vivir una vida guiada por principios religiosos y que, en alguna medida, tratan de olvidar su pasado. Los guías espirituales de la comunidad de *Imber Court*, James Tayper Pace y Michael Meade, entienden de forma muy diferente el ideal de vida religiosa que buscan los habitantes de *Imber* entre los que encontramos a Catherine, que se prepara para ingresar como monja en el convento de clausura; a su hermano gemelo, Nick, alcohólico y homosexual, que es acogido en *Imber*, pero vive fuera de la comunidad; y a los visitantes de ocasión, Paul y Dora Greenfield, y Toby Gashe. La comunidad había sido una idea de la Abadesa de *Imber* traspasada a Michael Mead; la creación de una comunidad laica que se convertiría «en ‘un estado tapón’ (...) entre la Abadía y el mundo, un reflejo, un parásito benévolo y útil, una forma de vida intermediaria» (p. 81).

James Tayper Pace procedía de una familia de militares. Desde la infancia,

la fe había formado parte natural de su vida, «(...) una fe anglicana fuerte y sencilla» (p. 85), que en la edad adulta le había llevado a dedicar su vida a la religión. La intensa dedicación a la organización de asociaciones juveniles acabó mermando la salud de James; *Imber* era el lugar apropiado para que continuara su labor pastoral mientras se recuperaba.

James Tayper Pace, erigido en uno de los líderes de la comunidad espiritual, expone sus ideas en un sermón que todos los comentaristas de la novela *La Campana* presentan como antagónico del que, unos capítulos más tarde, pronuncia Michael Mead. James es la clase de persona que siempre hace lo que es moralmente correcto. Es confiado, natural, claro; un personaje en el que la vida y las ideas están en consonancia; se trata de lo que llamaríamos una persona ‘de una sola pieza’. Las palabras que James Tayper Pace dirige a la comunidad uno de los domingos están cargadas de un contenido que pone al descubierto cuáles son las claves de su carácter y, como señala P. J. O’Connor, expresan, en parte, las ideas de la autora de la novela.² Veamos el contenido de su sermón.

- a. «El estudio de la personalidad en su totalidad es (...) peligroso para la bondad». James parece defender que cualquier actividad que se dirija a centrar la atención en uno mismo sirve para estimular la mirada egoísta en detrimento de la conciencia sobre todo aquello que nos rodea. El estudio de

LOS GUÍAS
ESPIRITUA-
LES DE LA
COMUNIDAD
DE *IMBER
COURT*, JAMES
TAYPER PACE
Y MICHAEL
MEADE,
ENTIENDEN
DE FORMA
MUY
DIFERENTE EL
IDEAL DE VIDA
RELIGIOSA...

PARA JAMES,
LOS IDEALES
SON SOLO
SUEÑOS
QUE SE
INTERPONEN
ENTRE EL
INDIVIDUO Y
LA REALIDAD.

la personalidad hace que uno se convierta en objeto de estudio para sí mismo con el riesgo de que se encuentre interesante y se quede prendado de sí. No es nada interesante hurgar en nuestro interior; lo deseable es prestar atención a nuestros actos y a la ley de Dios. James está convencido de que la preocupación sobre cómo somos o lo que queremos nos conduce a situaciones indeseables. Por eso mismo, las primeras palabras de su sermón afirman que «El requisito más importante de la vida buena (...) es vivir sin ninguna imagen de sí mismo». La vida buena excluye la presencia continuada del yo como referencia primera y más importante.

- b. «(...) lo que en mayor medida precisamos es ver la realidad.» Fuera del yo está la realidad con la que éste se relaciona, y la manera de relacionarse con ella marca una diferencia sustancial entre las personas. El que vive pendiente de la realidad se olvida de sí mismo; ésta es una de las exigencias de la moralidad. Por contra, el que persigue ideales se aleja de la realidad porque, para James, los ideales son solo sueños que se

interponen entre el individuo y la realidad.

- c. «Donde está la perfección, está la realidad». La realidad a la que James se refiere es, de hecho, un ideal. A la luz de esta afirmación se entiende mucho mejor por qué el estudio de la personalidad no es interesante; ¿qué puede haber de fascinante en el yo cuando, en tanto que pecadores, todos somos iguales? Lo que hace falta no es mirar lo que somos o dónde estamos, sino lo que tendríamos que ser o a dónde tendríamos que llegar. Si la perfección es lo que tenemos que ver y lo que tenemos que adquirir, en nuestras manos está abordar esta empresa porque conocemos las reglas de cómo hay que vivir. La perfección no está en nuestro carácter, sino fuera de él; alcanzar la perfección es posible con solo vivir de acuerdo con las normas que conocemos. Hay que trabajar desde fuera hacia dentro (p. 132); hay que pensar no en lo que somos, sino en lo que hacemos.
- d. «Debemos considerar no lo que nos deleita o disgusta, moralmente hablando, sino qué es lo obligatorio y qué es lo prohibido». Aquí, nuevamente, James descarta que la referencia subjetiva se convierta en una guía válida de conducta. La pregunta que cada uno ha de hacerse —y para todos la respuesta será la misma— es acerca de los actos prohibidos y obligatorios, respuesta que conocemos mediante la palabra de Dios y el mensaje de la Iglesia. El cumplimiento de la ley pasa por alto lo que a uno le parece bien o mal; lo único que cuenta es lo que la ley ordena. Todo lo que no sea seguir este camino, dice James, es «vanidad, autoengaño y favorecer la pasión» (p. 132). La vida es sencilla para el que sigue la ley: no hay que

1.



preguntarse acerca de la sinceridad o el adulterio; simplemente la sinceridad está ordenada; y el adulterio, prohibido.

- e. «El hombre bueno vive por la fe». El hombre bueno hace lo que es correcto, que es aquello a lo que la ley obliga, sin que en su decisión pesen las consecuencias. El hombre bueno no calcula porque sabe que Dios ha determinado que las cosas pasen de la mejor manera; la palabra que define su actitud ante los hechos es la de 'confianza'.
- f. «(...) si podemos mantener nuestra inocencia lo suficiente, el regalo del conocimiento le será añadido (...)». James habla de dos clases de conocimiento que distingue por su origen: el conocimiento que se adquiere por la experiencia y aquél que proviene de la inocencia. De hecho, James opone la inocencia a la experiencia y da de esta última una visión completamente negativa. El conocimiento adquirido a través de la inocencia es siempre más profundo y preciso. La inocencia —que la experiencia puede arruinar— tiene marcas distintivas, 'candor', 'veracidad' y 'simplicidad': «Y si podemos conservar nuestra inocencia largo tiempo, se le añadirá el regalo del conocimiento, un conocimiento más profundo y más preciso que cualquier otro obtenido por los métodos relumbrantes de la 'experiencia'» (p. 135).

Las palabras del sermón de James quedan contrastadas por las de Michael Meade en el sermón que encontramos en el capítulo 16. La intención con que expondremos las ideas principales de Michael es tan solo la de realzar el punto de vista de James, puesto que, desde el comienzo de su discurso, aunque utiliza las mismas palabras que él, afirma lo contrario: el mensaje de Michael es una respuesta al sermón de James.³

- a. «(...) uno debe tener cierta noción de sus capacidades». Desde el comienzo del sermón, Michael adopta la postura subjetivista; el autoconocimiento es imprescindible para tomar cualquier decisión, para saber a qué podemos aspirar o hasta qué punto nos podemos exigir determinados actos. Cada uno tiene unas posibilidades diferentes que ha de conocer y desarrollar; éste es el principal requisito de la vida buena. La persona que se conoce bien también sabrá cómo evitar las ocasiones de pecar. Michael se sirve de la parábola de los talentos para convertir la necesidad del autoconocimiento en una expresión de la voluntad divina. El subjetivismo que marca el discurso llega incluso a defender diferentes formas de acercarse a Dios, quien, por su parte, hablaría a cada uno en una lengua diferente.
- b. «Cada uno de nosotros tiene su propia forma de percibir a Dios». La percepción de Dios se hace desde la singularidad, desde la experiencia a través de la cual se conoce a Dios, que habla a cada cual con un lenguaje distinto.
- c. «No debemos realizar un acto porque en abstracto parezca bueno si, en realidad, es contrario a nuestra aprehensión instintiva de la realidad espiritual (...)». El conocimiento de nuestras capacidades ha de llevarnos a un ideal moral que esté de acuerdo con lo que realmente seamos capaces de realizar. Las visiones de la realidad son muy diversas, y los actos correspondientes también lo son. De acuerdo con esto, los actos moralmente deseables para cada uno lo son en función del autoconocimiento y de la capacidad de ver la realidad. Hay que trabajar, dice Michael, desde el interior hacia el exterior, conociendo nuestra energía y haciendo

JAMES
OPONE LA
INOCENCIA
A LA EXPE-
RIENCIA Y
DA DE ESTA
ÚLTIMA UNA
VISIÓN COM-
PLETAMENTE
NEGATIVA.

1.
Imber-St. Giles Church
(2009). Foto: Chris Tal-
bot, Creative Commons.

EL HOMBRE
ESTÉTICO
ES JUAN EL
SEDUCTOR;
FAUSTO, EL
HOMBRE DE
LA DUDA; Y
ASHAVERUS,
EL HOMBRE
DESESPERA-
DO.

uso de ella para dirigirnos a una perfección adecuada a la clase de personas que seamos. No existe un modelo único de perfección porque ésta es relativa a las posibilidades de cada uno.

La propuesta de Michael hace imprescindible el autoconocimiento; la propuesta de James, en cambio, lo hace innecesario porque, dejando de lado la forma de ser de cada uno, el ideal que se ha de alcanzar es exactamente el mismo para cada ser humano; de hecho, el autoconocimiento solo introduce la posibilidad de desviarnos del ideal por el peligro de ensimismamiento que supone.⁴

La producción literaria de Kierkegaard comienza en 1838 y finaliza en 1855, y dentro de ella suelen diferenciarse las obras dedicadas a los estadios o esferas estética, ética y religiosa. La mayor parte de estas obras —doce aproximadamente— se publican bajo seudónimo, y, dejando de lado algunos de los motivos apuntados para justificar su uso, hay que atenerse a lo que el propio autor manifiesta en su obra *Mi punto de vista*: «(...) la obra estética es un engaño y en esto estriba la más profunda significación del uso de los seudónimos».⁵

El estadio estético está caracterizado por el predominio del placer sensual o por la reflexión sobre ese placer. El hombre estético vive y goza el instante, un instante que no se pone en relación con la eternidad. Los objetos sensibles son importantes, pero el mayor goce se obtiene de su representación poética. El hombre estético es Juan el seductor; Fausto, el hombre de la duda; y Ashaverus, el hombre desesperado.

Juan el seductor, cuya semblanza encontramos en la obra *Diario de un seductor*, corresponde a la descripción de la primera etapa de la esfera estética

en la que se desdeña la reflexión del espíritu —sin haber pensado en él— a causa de las pasiones sensuales. Don Juan se vale de todos los medios a su alcance para conseguir sus objetivos; odia el aburrimiento, vive el instante. Su terreno es la pura inmediatez. En el plano estético todo se mueve de forma ligera, hermosa y fugitiva. El seductor obra sobre su objeto de forma indirecta, pero consiguiendo de él su propósito. Puesto que en la vida del hombre estético la ética no tiene ningún papel, todos los medios son válidos para obtener el objetivo, y el seductor, una vez alcanzado su fin, lo abandona libremente. El fin del seductor es el proceso, la seducción; el objeto seducido es solo el medio de distracción. En la vida de Don Juan falta la reflexión; la seducción es impulsiva, inmediata, mientras que la reflexión es mediata, precisa tiempo.

Pero el amor sensual desaparece en el tiempo, se diluye, y aparece la duda. Fausto es el hombre de la duda. Los sentimientos y las pasiones, por su carácter fugaz, vuelven escéptico a quien los vive. Don Juan desemboca en la duda y se convierte en Fausto. El espíritu o reflexión comienza a invadir el campo del placer, y aparece la conciencia del pecado. La desesperación de Ashaverus es la última consecuencia de la esfera estética. Fausto entra en la desesperación representada por el judío Ashaverus. La gente trata de evitar la desesperación por medio de la distracción, la diversión o la ironía; la ironía domina el campo estético, pero no proporciona sus bases. La ironía surge cuando, supuesta la existencia de lo finito y lo infinito, se comparan sus normas.

Los tres personajes citados, Don Juan, Fausto y Ashaverus, representan el proceso natural seguido por el hombre estético, en el que la reflexión va paulatinamente penetrando hasta dar como fruto la desesperación,

terreno propicio para dar el salto a la esfera ética. En este proceso de placer-duda-dolor que el esteta sigue, el más cercano al salto es el judío Ashaverus porque en el instante en que es invadido por la desesperación, la elige, rompiendo de este modo lo que en él hay de finito.

Temor y Temblor resume la esencia del ideal religioso en la figura de Abraham.⁶ Éste y su mujer, Sara, permanecen en la fe, y ya en la ancianidad les es concedido el hijo que tanto anhelaban. Pero, cuando el hijo es ya mayor, Dios lo reclama en sacrificio. Abraham, que es un caballero de la fe, rompe con lo general, con lo admitido: su acción trasciende lo ético pues su deber es realizar la voluntad de Dios. Abraham no puede hablar porque nadie entenderá el sacrificio de su hijo, pero manteniéndose en silencio tampoco contribuye a que su decisión sea entendida. Abraham cae en una inevitable *anfaegstelse*; no puede apoyarse en nada ni en nadie, se enfrenta solo a la divinidad, y si se ha equivocado, lo general le rechazará: ¿quién puede garantizar a Abraham que el sacrificio se lo pide Dios mismo? Abraham ama infinitamente a Isaac, y su muerte constituye cabalmente el sacrificio más grande: «(...) ese amor que siente por Isaac al ser paradójicamente opuesto al que siente por Dios, convierte su acto en un sacrificio. Y la angustia y el dolor de la paradoja residen en que Abraham (...) no puede hacerse comprender por ninguna persona».⁷

Si el instante feliz es aquél en que se iguala el deber al deseo, el caballero de la fe ha de renunciar a ambos, aceptando un deber absoluto. Pero Abraham, en su ascensión al monte Mariah, creyó en Dios y no dudó en sacrificar a su hijo en virtud del absurdo que representa el hecho de que Dios se volviera atrás en su petición: Abraham confiaba en que Dios —en el último momento— le eximiera de

su obligación. Abraham no dudó, y al no dudar, la alegría de recuperar a su hijo fue inmensa. Abraham lleva a cabo dos movimientos: el movimiento de la resignación infinita (al renunciar a Isaac), y el movimiento de la fe por el que espera recuperarlo. Esta paradoja sume a Abraham en una angustia de la que solo él es testigo. El caballero de la fe es un hombre normal en apariencia, pero que a cada instante realiza un salto infinito:

Vuelca la profunda melancolía de la existencia en la resignación sin límites; sabe de la dicha de lo infinito, ha experimentado el dolor de haber renunciado a todo lo que más ama en este mundo, sin embargo, saborea la infinitud (...) posee esa seguridad propia de quien goza de la certeza de lo cismundano (*Temor y temblor*, p. 103).

Si hay algún rasgo que defina al caballero de la fe, es su vinculación íntima con Dios. El hombre del estadio religioso vive teniendo siempre presente que es un ser único en su singularidad, con una existencia que se despliega ante la mirada de Dios; el caballero de la fe vive para la eternidad, abierto al infinito y en una constante renuncia.

Las obras «B» de *La Alternativa* están firmadas por el juez Wilhelmus, personaje característico del estadio ético, que se encuentra en una determinada situación con pleno conocimiento y voluntad. Según J. Collins, con la caracterización del estadio ético Kierkegaard quiso hacer frente a dos corrientes que nacían en su tiempo: 1) Basar la moral en intereses de grupos particulares tal como aparece en las



2.

2.
Edición inglesa de *La campana*. Foto: Creative Commons.

LA UNIDAD
DE LA VIDA
ÉTICA SE
OPONE A
LA MULTI-
PLICIDAD
DE LA VIDA
ESTÉTICA,
Y LA
SEGURIDAD
DE LA
PRIMERA SE
YERQUE ANTE
LA IMPROVI-
SACIÓN DE
LA SEGUNDA.

obras de Hegel y de Feuerbach, desarrolladas posteriormente por Marx; y 2) Explicar la conducta humana por leyes físicas o estadísticas.⁸ El hombre ético dobla todo lo individual a una norma universal, porque tiende a lo general, a lo que todos hacen; representa todo lo que es esencialmente humano. El lema del juez es «el deber por el deber», y se conoce a sí mismo como un individuo poseedor de una voluntad fuerte.

El juez Wilhelmus, explica también Collins, se rige por la norma «elige por ti mismo» en el sentido de que no importa tanto lo elegido como la voluntad de elegirlo (*El pensamiento de Kierkegaard*, 96). El estadio ético es también el estadio del héroe trágico en *Temor y Temblor*, Agamenón, Jefté o Bruto, que sacrifican a sus seres queridos en aras del bien de lo general; por eso lo general les comprende y se compadece de ellos. El héroe trágico renuncia a su deseo por su deber, pero se hace merecedor de la aceptación y estima de lo general. La ética castiga lo oculto y requiere siempre una manifestación de lo general. Iris Murdoch, por su parte, escribió: «El individuo estético es privado; el hombre ético, incluyendo al héroe trágico, es público; el individuo religioso, el hombre de fe, es, una vez más, privado» (*Metaphysics as a Guide to Morals*, 486).

El matrimonio es el estado ideal del hombre ético, ya que dentro del matrimonio se da plena satisfacción a las necesidades estéticas sin que el hombre se vea abocado a la desesperación en la que cae el hombre estético. El matrimonio viene a ser un plano intermedio entre la dedicación exclusiva a Dios y la dedicación exclusiva al hombre. Pero en este estadio —explica Kierkegaard en *Temor y temblor*— se olvida con facilidad lo individual que caracteriza al hombre: «En la concepción ética de la vida, la tarea del particular consiste

en despojarse de su interioridad para expresarla en algo exterior» (p. 140). Al final de este estadio surge el arrepentimiento que obliga a dar el salto hacia el estadio religioso. El individuo se elige a sí mismo de forma negativa, reconoce en el arrepentimiento el pecado, y ese reconocimiento le empuja a la esfera religiosa: «(...) porque las naturalezas profundas nunca se olvidan de sí mismas y nunca se convierten en algo diferente de lo que siempre fueron» (p. 107).

Antes de comenzar con la exposición de las características del estadio ético, conviene distinguir los dos sentidos en los que Kierkegaard se refiere a la Ética:⁹ 1) La Ética como moralidad objetiva (*Saedelighed*), que se refiere al triunfo de los fines impersonales de la razón; y 2) la Ética subjetiva (*Ethik*) relativa a los fines personales del individuo concreto. El primer sentido, el único en la filosofía de Hegel, es utilizado por Kierkegaard en las obras que describen la esfera ética de la vida humana. El segundo, en cambio, caracteriza la existencia de la esfera religiosa.

Kierkegaard define la vida ética oponiéndola a la estética. El juez Wilhelmus va desgranando ante el esteta un conjunto de argumentos con el fin de convencerlo de que, frente a la opción ética, la estética es una opción vacía. La unidad de la vida ética se opone a la multiplicidad de la vida estética, y la seguridad de la primera se yerque ante la improvisación de la segunda. La Ética, tal y como la concibe Kierkegaard, se refiere a lo que es real, que, como tal, no permite azares ni especulaciones:

La ética ignora el azar y, por consiguiente, no quiere saber nada de semejantes explicaciones casuales (...) La ética invita a los hombres a creer en la realidad y a luchar valientemente contra todas sus vicisitudes (...). La

ética pone en guardia a los hombres contra todos los cálculos sofisticados de la razón, mucho menos dignos de crédito que los oráculos de la antigüedad (*Temor y temblor*, pp. 122-123).

El dominio de la Ética es la realidad. Aunque la Ética apunte siempre hacia una idealidad, su finalidad última es convertirla en realidad a través del movimiento de una voluntad que se rige por leyes y no gusta del azar.

Lo general, que puede ser entendido de una triple forma, es la expresión de la ley:

- a. Lo general es lo que es válido para todos los hombres y para cada uno en particular.
- b. Lo general es lo que vale —desde un punto de vista temporal— en cada instante.
- c. Lo general es «lo patente y diáfano» (según la expresión de O. Cauly, en *Kierkegaard*, p. 116) lo que está a la vista de todos y puede ser explicado sin ninguna dificultad.

En esta relación que la Ética establece entre lo general y el individuo, se da un doble movimiento. Por una parte, el individuo se mueve hacia lo general, y por otra, lo general se realiza en el individuo. La tarea ética consiste, precisamente, en este desvelar lo que está oculto, el individuo, de forma que se muestre a lo general. Así, la Ética presenta al individuo a lo general; por eso el hombre ético pertenece a lo general, traduce en su persona lo general y se hace comprensible a lo general. El exponente más claro de esta situación es el héroe trágico que renuncia a sí mismo para expresar lo general (*Temor y Temblor*, p. 108). En este sentido, el eje de la moral es la personalidad individual concretada en una situación.

J. Riezu afirma que Kierkegaard ha sido considerado como uno de los creadores de la ética de situación debido a su defensa de lo singular.¹⁰ Sin embargo, esta exaltación de lo singular está lejos de pertenecer al ámbito de lo ético donde el individuo se sumerge en lo general aunque no renuncie a lo singular. Por eso lo moral es aplicable a todos y aplicable a cada momento. Lo oculto, en cambio, tiene carácter de pecado, es lo que no puede darse a conocer a lo general: «El que considera la vida éticamente ve lo general y el que vive éticamente expresa lo general en su vida, hace de sí el hombre general no despojándose de su concreción, pues entonces ya no sería nada sino revistiéndose de ella e impregnándola de lo general».¹¹

La incorporación de cada yo a lo general, y la interiorización de lo general en cada individuo, no merma la espontaneidad de cada conducta, que es nueva y personal pese a ser repetida y obedecer a lo general. El sujeto moral se conoce y es causa de su propio estado, de su situación, porque rige su conducta por normas morales que se reconocen obligatorias para todos los hombres.

La expresión de lo general en la actuación particular reconcilia al hombre consigo mismo al tiempo que pasa a formar, con los demás, una unidad, una comunidad universal de hombres que modelan sus actos al amparo de las leyes morales. Kierkegaard se esfuerza por salvar lo individual humano aun afirmando lo universal de su conducta. Como afirma J. Collins: «El ideal ético es poner en conformidad todos los aspectos de un ser individual con la ley universal, de manera que cada individuo exprese lo que es esencialmente humano» (p. 89). Sin embargo, en esta comunidad de hombres que se rigen por el deber no existe una inmediata relación ética entre un individuo y otro, puesto que

KIERKE-
GAARD SE
ESFUERZA
POR
SALVAR LO
INDIVIDUAL
HUMANO AUN
AFIRMANDO
LO
UNIVERSAL
DE SU
CONDUCTA.



cada uno de ellos sólo puede contemplarse éticamente a sí mismo, no puede cuestionar la conducta ética de los demás.

La vida ética está atravesada por la idea de deber, que no es más que el modo de interiorizar los movimientos de lo general: «Lo importante no es, pues, que el hombre sepa contar con los dedos cuántos deberes tiene, sino que, de una vez por todas, haya sentido la

intensidad del deber, de tal modo que la conciencia a este respecto le dé la seguridad de la validez eterna de su naturaleza» (*Estética y Ética*, p. 157).

El deber es la forma externa en la que se aparece lo general ante la voluntad humana. El deber se impone al individuo desde fuera, aunque el hombre lo exprese siempre en forma personal circunstanciada, porque el deber sigue a la elección y es necesariamente concreto. En el proceso de interiorización del deber está la clave para comprender de qué manera el individuo pasa a encontrarse integrado en lo general.

El deber —presencia de lo general en la conciencia del individuo que tiene, no obstante, deberes particulares— se enfrenta al deseo que nace en el individuo. Por eso dice Kierkegaard que la vida de los hombres es un esfuerzo por armonizar el deber y el deseo: mientras el héroe trágico renuncia al deseo por el deber, el caballero de la fe renuncia a ambos en nombre del deber absoluto (*Estética y Ética*, pp. 111-112).

Sin embargo, el esfuerzo del héroe trágico se ve recompensado con la comprensión de lo general, mientras

que el caballero de la fe está completamente solo. Abraham, al que Dios exige el sacrificio de Isaac, no cumple con el deber ético de querer a su hijo más que a sí mismo; por eso se sitúa frente a lo general, fuera de la ética, porque suspende la ética en nombre de un *télos* que va más allá de ella. Abraham se enfrenta a lo general, que no es capaz de entender la suspensión del deber ético.

Los héroes trágicos como Agamenón, Jefe o Bruto, en cambio, se mueven siempre dentro de lo ético. En su conducta no hay suspensión teleológica de lo ético porque ninguno de ellos infringe lo que constituye su deber por otras razones que no sean las de un deber más elevado, que en todo caso pertenece también al ámbito de lo ético. A través de su conducta, el héroe trágico expresa lo ético poniendo el *télos* de su acto en una expresión superior de la ética, pero dentro de ella (*Estética y Ética*, p. 85). El *télos* de la ética es inmanente porque su *télos* es ella misma. La ética aglutina todo lo que está fuera de ella sin ir más allá. La tentación del héroe trágico es la de no seguir su deber, la de preferir su deseo a la expresión de lo general. Para Abraham, en cambio, el deber ético es la tentación.

El juez Wilhelmus no es ni Abraham ni un héroe trágico. A diferencia del caballero de la fe, el juez Wilhelmus expresa a través de su vida lo general, está inmerso en el orden de las cosas; la regularidad preside su vida; por eso lo general lo reconoce y admira. Y, a diferencia del héroe trágico, el juez Wilhelmus armoniza el deseo con el deber. El deseo se ajusta en su medida al deber; por tanto, al juez Wilhelmus no le es necesario el sacrificio del deseo en aras de lo que le exige el deber.

La elección constituye el momento esencial del orden ético. La primera

3.

MIENTRAS
EL HÉROE
TRÁGICO
RENUNCIA AL
DESEO POR
EL DEBER, EL
CABALLERO
DE LA FE
RENUNCIA
A AMBOS
EN NOMBRE
DEL DEBER
ABSOLUTO.

elección del juez Wilhelmus es la elección de lo real en lugar de elegir lo imaginario como el esteta. La alternativa a la vida estética es la vida ética en la que uno se elige a sí mismo. Esta primera elección no presupone la determinación de una existencia concreta y delimitada, pero sí la absoluta elección de sí mismo frente a otras múltiples posibilidades. Esta elección tiene por objeto unos principios que son válidos por sí mismos, con independencia de las actitudes, sentimientos o preferencias. La razón de elegir estos principios es la propia elección. El fin último de la vida ética es la elección de uno mismo, la elección que expresa la voluntad del ser humano. Este fin trasciende el ámbito personal para hacerse realidad a través de la incorporación del individuo a la vida social. El yo elige realizar su naturaleza según un ideal. La elección recae sobre la propia individualidad que se elige perfeccionar de acuerdo con la ley moral. El hombre ético reconoce los valores y se considera a sí mismo como un valor que hay que respetar. El hombre ético inicia un proyecto de vida que no se encuentra en el esteta, cuya vida se rige por el azar y la inconstancia. Pese a no ser un estadio definitivo, la ética es necesaria para realizar el orden de la vida puesto que, a través de virtudes como la esperanza o la fortaleza, se forma el hombre a la luz de un «yo ideal» que ha de encarnar en su «yo individual-yo ideal». El conocimiento de uno mismo es imprescindible. La ética confiere al hombre seguridad, ya que le otorga cierta tranquilidad de espíritu en medio de la desesperación, y le enseña a enfrentarse a la realidad con una actitud prudente. Gracias a la ética el hombre aprende a apreciar la felicidad.

¿Hasta qué punto es asimilable el personaje de James Tayper Pace al del juez Wilhelmus? Para empezar, diremos que James Tayper Pace ha sustituido

el matrimonio, que es un compromiso estable con unas obligaciones determinadas, por el compromiso con una comunidad de personas que se unen para vivir intensamente una vida espiritual. ¿Qué rasgos acercan a estos dos personajes?

1. El peso de la ley en la vida humana y la importancia de lo que es general o comunitario.

Tanto el juez Wilhelmus como James Tayper Peace otorgan una importancia capital a la ley en tanto que esencia de una vida moral correcta. El sermón de James deja bien claro que el hombre bueno hace siempre lo que le ordena la norma sin tener otra guía de su conducta. En cada situación hay que hacer lo correcto de la manera más sencilla y adecuada: «(...) Siento que debemos pensar estas cosas de un modo sencillo, así, la verdad no es gloriosa, es solo impuesta; la sodomía no es vergonzosa, está simplemente prohibida» (*The Bell*, p. 132). También así es caracterizado el estadio ético: «(...) lo ético —dice A. MacIntyre— se presenta como un reino en el que los principios tienen autoridad sobre nosotros con independencia de nuestras actitudes, preferencias o sentimientos».¹²

2. La disolución del individuo en lo general

Para el juez Wilhelmus, la ética es lo universal, que se pliega a las demandas de la comunidad ante la cual es transparente; la ocultación o la intimidad no forman parte de la vida del hombre del estadio ético: «El que considera la vida éticamente ve lo general y el que vive éticamente expresa lo general en su vida, hace de sí el hombre general no despojándose de su concreción, pues entonces ya no sería nada sino

TANTO
EL JUEZ
WILHELMUS
COMO JAMES
TAYPER
PEACE
OTORGAN
UNA IM-
PORTANCIA
CAPITAL A LA
LEY EN TANTO
QUE ESENCIA
DE UNA
VIDA MORAL
CORRECTA.

3.
Sacrificio de Isaac, de Rembrandt (1635).
Foto: Wikimedia Commons.

LA
CONDUCTA
DE JAMES
TAYPER PACE
NO OFRECE
NINGUNA
GRIETA POR
DONDE
PUEDAN
SEPARARSE
EL DEBER Y
EL DESEO.

revistiéndose de ella e impregnada de lo general» (*Estética y Ética*, p. 137). Cuando Michael Meade ve que Toby Gashe, un miembro ocasional de la comunidad, asiste a la asamblea de *Imber*, piensa que quizás James Tayper Pace no está tan equivocado cuando dice «(...) que la intimidad tiende a corromper» (*The Bell*, p. 89). Confrontados los dos personajes, Michael Meade y James Tayper Pace, se ve con claridad la diferencia entre el mundo interior de Michael, que no puede ser revelado sin escándalo, y la vida simple y transparente de James, en quien lo privado puede hacerse general.

3. El trabajo dignifica

Frente al esteta, el hombre ético considera el trabajo como un deber que contribuye a su formación personal. También James Tayper Pace tiene en alta estima el trabajo. Puede apreciarse su interés en el capítulo primero cuando, hablando con Toby Gashe sobre su próxima admisión en Oxford, James Tayper Pace afirma que el trabajo dignifica: «Un hombre es su trabajo. (...) Ésa es una de las cosas que defendemos. (...) Devolverle dignidad e importancia a la vida a través del trabajo» (*The Bell*, p. 20).

4. Armonía entre los deseos y los deberes

En la esfera ética de Kierkegaard se consigue hacer coincidentes los deberes con los deseos porque el peso de las decisiones recae en lo general y no en el individuo. De nuevo aquí la comparación entre los personajes de Michael Meade y James Tayper Pace nos sirve para poner de manifiesto la unidad interna y la coherencia de James frente a la dualidad de Michael. Mientras éste, desbordado por unos deseos conscientemente contrarios a su fe y a su deber, da una serie de pasos indeseables, la conducta de James Tayper Pace no ofrece ninguna

grieta por donde puedan separarse el deber y el deseo.

5. La importancia de la realidad

Tanto para James Tayper Pace como para el juez Wilhelmus la realidad es, más allá de las fantasías personales, algo exterior que hay que aprender a ver: «(...) (la realidad) es algo exterior a nosotros. Allí donde está la perfección está la realidad» (*The Bell*, p. 131). Para James Tayper Pace, la realidad es la comunidad laica de *Imber* y su apuesta por vivir del cultivo del huerto; ante esta realidad, negarse a cazar los pájaros que amenazan la cosecha puede ser entendido como un sueño que se interpone entre nosotros y la realidad: «James dijo, 'Mi punto de vista es éste. No podemos permitirnos ser sentimentales (...)» (p. 95).

6. El tema de la fe

En la descripción de Kierkegaard, la evolución del estadio ético conduce al estadio religioso expresado en la figura de Abraham, el caballero de la fe que rompe con lo general porque sus actos van más allá de lo que cualquier norma ética podría aceptar. El juez Wilhelmus, inmerso en lo ético y en las normas, tiene una fe encajada en estas normas, de manera que ningún movimiento de la fe puede llevarle a trascenderlas. Como dice con acierto L. Mackey:

The Assessor's religion relates man to God *through the universal*, as opposed to the faith of Abraham, which is initially alienated from the universal (= the ordinary human) situation and only restored to it by the miraculous interposition of God.¹³

Por eso, concluye al autor, para el juez Wilhelmus la religión es una dimensión de la vida ética. En la novela se dice que James «(...) desde la niñez, ha

tenido una fe anglicana fuerte y simple» (p. 85), y que la suya era una fe «fuerte y no emotiva» (p. 113): «James era un hombre de fe más confiada y de conceptos morales más ortodoxos y rígidos» (p. 86). James afirma: «El hombre bueno *hace* lo que parece correcto, lo que la norma ordena, sin considerar las consecuencias, sin cálculo o argucias *sabiendo* que Dios lo pondrá todo al servicio de lo mejor» (p. 132. En cursiva en el original).

Para James, la guía de la actuación buena es la norma, no la fe, o quizás sí lo es la fe, pero ésta nunca nos conduce fuera de la norma. Como en el caso del juez Wilhelmus, James incluye la religión dentro de lo universal. No podemos negar que James sea un hombre religioso, pero al final de la novela lo que más pesa en el personaje, quizás aquello que más lo caracteriza, es su concepción de la moralidad y no su talante religioso.

James y el juez Wilhelmus son hombres prácticos; encaran la vida con seguridad, sin dudas ni romanticismos, ven con claridad los objetivos de sus vidas. Cuando Nick empuja a

Toby a la confesión, le indica que lo haga «(...) con el único hombre santo disponible, en realidad, con el único hombre disponible, y éste es James Tayper Pace» (p. 260).

Las ideas expresadas por James a lo largo de la novela nos recuerdan la ética kantiana con la que Murdoch acostumbra a mostrarse bastante crítica. James Tayper Pace hace del deber y de la ley moral la única guía de su conducta; no obstante, su voluntad no es creadora ni de valores ni de leyes morales. Quizás por eso su personalidad moral es más bien la de alguien humilde. Murdoch conecta la bondad con la aceptación de la realidad y la humildad: «El hombre bueno es humilde; es bastante diferente del gran Lucifer neokantiano. Es más parecido al recaudador de impuestos de Kierkegaard». ¹⁴ Al final, la moralidad defendida por James Tayper Pace o por el juez Wilhelmus es la más apropiada a su forma de ser; la conducta moral que resultaría imposible para Michael Meade es la más clara y segura para los dos personajes que encarnan el modelo de la vida ética. ❖

Notas

1. Iris Murdoch, *The Bell*, London, Vintage, 2004. Las páginas de las citas corresponden a la edición inglesa; la traducción es de la autora del artículo. Hay traducción al español: *La campana*; trad. F. Casas, Madrid, Alianza, 2002.

2. P. J. O'Connor, *To Love the Good. The Moral Philosophy of Iris Murdoch*; New York, American University Studies, 1996, p. 268.

3. «Murdoch has called the conflict here one between artist and saint. James is santly in that he urges and seems temperamentally suited to an austere morality which is ungrateful to the imagination; Michael the artist in that he is the proponent of the second-best act and loves spiritual drama and pat-

tern for its own sake» (Conradi, P., *Iris Murdoch. The Saint and the Artist*; London, MacMillan Press, 1989², p. 177).

4. Véase el paralelismo entre las palabras de Michael Meade y las de Iris Murdoch: Michael: «Cada uno de nosotros aprehende cierta clase y grado de realidad y de esto surge nuestro poder de vivir como seres espirituales: y usando y disfrutando de lo que ya conocemos podemos esperar conocer más» (p. 204); Murdoch: «Sólo puedo escoger dentro del mundo que puedo ver, en el sentido moral de 'ver' que implica que la visión clara es un resultado de la imaginación moral y del esfuerzo moral» (*The Sovereignty of Good*; London, Routledge & K. Paul, 1980, p. 37). F. Baldanza ha señalado esta proximidad

ideológica en *Iris Murdoch*, New York, Twayne Publishers, 1974, p. 77.

5. S. Kierkegaard, *Mi punto de vista*, tr. M. Velloso, Buenos Aires, Aguilar, 1972⁴, p. 61.

6. Murdoch comenta las características de Abraham, el caballero de la fe, en *Metaphysics as a Guide to Morals*, London, Penguin Books, 1993, pp. 124-125.

7. S. Kierkegaard, *Temor y Temblor*, trad. D.G. Rivero, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1976, p. 147.

8. J. Collins, *El pensamiento de Kierkegaard*; México, FCE, 2^a reimpr., 1976, pp. 85-86.

9. Vid. O. Cauly, *Kierkegaard*, Paris, PUF, 1991.

10. J. Riezu, «Kierkegaard y la 'Ética de situación'», *Estudios Filosóficos*, 13 (1964) 33, p. 221.

11. S. Kierkegaard, *Estética y Ética*; Buenos Aires, Nova, 1955², p. 137.

12. A. MacIntyre, *After Virtue*; Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1981, p. 41.

13. L. Mackey, *Kierkegaard: A Kind of Poet*; Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, 1971, p. 61.

14. *The Sovereignty of Good*; London, Routledge & Keagan Paul, 1980, p. 103. Para la relación entre la ética de Kierkegaard y la ética kantiana, vid., M. Mauri, «Sören Kierkegaard: las características de la vida ética», *Folia Humanistica*, 31 (1993) 331, pp. 165 ss.



Gustav Mahler (1860-1911): Muerte y Resurrección

Autor
**Antonio Martín
Moreno**

Catedrático de Historia de la Música.
Universidad de Granada.
Autor de «La Musicología de Pedrell a la actualidad».

Se cumplen cien años del fallecimiento el 18 de mayo de 1911, en Viena a los cincuenta y un años de edad, de uno de los más grandes compositores de todos los tiempos: el bohemio Gustav Mahler, nacido el 7 de julio de 1860 en la pequeña aldea bohemia de Kaliste, actualmente perteneciente a la república checa. Mahler es estricto coetáneo de nuestro Isaac Albéniz, que nació un 29 de mayo de 1860 y falleció el 18 de mayo de 1909.

Fue el segundo de los catorce hijos del humilde matrimonio judío formado por Bernhard Mahler, posadero y comerciante de licores nacido en Lipnitz, de carácter violento y agresivo, y Maria Hermann, una elaboradora de jabón de Ledetsch, hija de Abraham Hermann. Esta ascendencia judía le daría algún que otro problema a lo largo de su vida.

De sus hermanos, el mayor falleció a los pocos meses, quedando él como el primero, viendo cómo otros ocho hermanos fallecían durante su infancia, experiencias que, unidas al mal carácter y la agresividad de su padre y el ambiente violento que se respiraba en la familia, influyeron de manera decisiva en la personalidad y la música de nuestro compositor.

En descargo de la fuerte personalidad del padre, o como consecuencia de la misma, hay que valorar que la necesidad de sacar adelante a su numerosa prole le hizo tomar decisiones acertadas, como la de trasladarse al poco tiempo del nacimiento de Gustav a la ciudad checa de Jihlava, con algo más

de 50.000 habitantes en la parte central del país. El tenso ambiente familiar halló una vía de escape para Gustav Mahler en el fortuito hallazgo de un piano en la casa del abuelo, instrumento con el que el niño encontró la manera de construir su propio mundo y alejarse del enrarecido ambiente familiar a través de la música.

Afortunadamente el padre no prohibió esta incipiente afición musical del niño Mahler, sino que la alentó y fomentó proporcionándole profesores que le dieron las primeras clases de piano y solfeo con tan solo cinco años de edad, después de comentar, pensando sin duda en una posible y liberadora salida profesional del hijo: «Tú, seguramente, llegarás a ser músico», convirtiéndose en profeta de una de las mejores trayectorias musicales de la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX.

En la tranquila Jihlava existía una notable actividad musical que permitió a Gustav estudiar teoría musical y piano con Franz Sturm, con el director de teatro, Franz Viktorin, el violinista Johannes Brosch, el contrabajista Jacob Sladky y el director de coro Heinrich Fischer, a partir de sus cinco años de edad, componiendo ya a los seis años un *lied* y una *polka* y dando su primer concierto de piano en 1870, con diez años.

El camino ya estaba trazado, por lo que vino a continuación el viaje a la musical Praga, donde continuó su formación en el Gymnasium sin demasiado éxito, para pasar finalmente en 1875 al Conservatorio de la efervescente Viena de

Freud, nacido cuatro años antes que Mahler, en 1856, y al que sobrevivió casi veintiocho años, pues falleció en 1939.

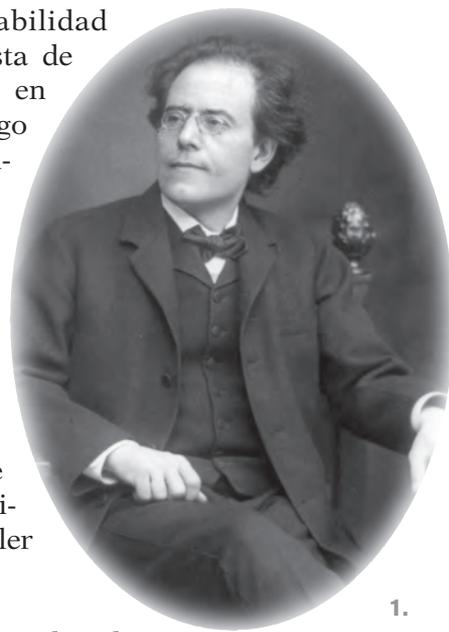
En Viena tuvo por maestros a Alfred Epstein y a otro de los grandes, Anton Bruckner, al mismo tiempo que simultaneaba estos estudios con los de Filosofía en la Universidad vienesa, mostrando un gran interés por la filosofía alemana, estudiando las obras de Schopenhauer, Nietzsche, Fechner y Lotze, entre otros, que marcaron al compositor y su música a lo largo de su vida.

Desde el comienzo de su actividad profesional como compositor, Gustav Mahler mostró sus ideas originales e innovadoras en el campo de la composición, razón por la que su cantata *La Canción del Lamento*, con la que se presentó a sus veinte años a un concurso de composición presidido por el venerable Johannes Brahms, no obtuvo premio alguno.

Este no reconocimiento como compositor tal vez le llevó a orientarse hacia la dirección de orquesta, faceta en la que fue reconocido en su tiempo como uno de los más grandes directores y le permitió adentrarse aún más en la experimentación tímbrica orquestal que tan bien le vino para su actividad como compositor, por otra parte apenas reconocida en vida del propio Mahler.

Como director comenzó al frente de las orquestas de los numerosos teatros de Liubliana, Olomouc y Kassel, dirigiendo su primera ópera, *Il Trovatore*, de Verdi el 4 de octubre de 1881. Su trayectoria y buen hacer hicieron que el famosísimo director húngaro Artur Nikisch (1855-1922), muy activo en Alemania, donde fue director de la Filarmónica de Berlín desde 1895 hasta su muerte en 1922, y reconocido intérprete de la música de Beethoven, Liszt, Tchaikovski y Bruckner, le tomara como asistente en 1886 en Leipzig.

Seguiría su responsabilidad al frente de la orquesta de la ópera de Budapest en 1888 y la de Hamburgo en 1891, perfeccionando con la práctica incesante su depurada técnica como director, que tuvo su punto culminante cuando le ofrecieron la dirección nada menos que de la Ópera de Viena, con la condición de que se convirtiera al catolicismo, cosa que Mahler aceptó sin problemas.



1.

La complejidad política, cultural y religiosa de la Centroeuropa de esta época queda reflejada en el comentario del propio Gustav Mahler que solía decir: «Soy tres veces extranjero: un bohemio entre austríacos, un austríaco entre alemanes y un judío ante el mundo».

En marzo de 1907 una dura campaña antisemita en su contra, con graves problemas que dificultaban su excelente labor como director de la Ópera de Viena, le hizo dimitir de su cargo en la misma y aceptar una invitación de Nueva York para dirigir entre 1908 y 1910 la Ópera Metropolitana, y de 1910 a 1911 la Filarmónica. El pintor Gustav Klimt (1862-1918), paradigma del movimiento modernista de la secesión vienesa, comentó que con su partida había terminado la edad de oro del arte y la cultura en Viena.

Gustav Mahler y Alma Schindler

La compleja personalidad de Gustav Mahler, que tanta incidencia tiene en su música, se vio enriquecida para la música por su fuerte experiencia personal, que en lo afectivo tuvo por protagonista a la compositora, hija del pintor Emil Jacob Schindler, Alma Marie Schindler

1.
Gustav Mahler en 1909. Foto: Either Aimé Dupont's, Wikimedia Commons.

ENTRE 1908 Y
1911 MAHLER
DESARROLLÓ
SU ACTIVIDAD
COMO
DIRECTOR DE
ORQUESTA AL
FRENTE DEL
METROPOLI-
TAN HOUSE
DE NUEVA
YORK

(1879-1964), a la que conoció en 1901 y con la que se desposó en 1902.

Mahler estuvo siempre profundamente enamorado de Alma, veinte años más joven que él, y estos sentimientos afirman los analistas que se encuentran musicalmente descritos en el «Adagietto» de la *Quinta Sinfonía*, en el segundo tema de la *Sexta* y en pasajes similares de la *Octava*.

Del matrimonio nacieron dos hijas: María Mahler (1902-1907) que falleció como consecuencia de haber contraído la escarlatina complicada con difteria, y Anna Mahler (1904-1988) que sería una excelente escultora.

La relación del matrimonio, al margen de la diferencia de edad (o además de la misma), fue tormentosa debido, por una parte, a la tradicional cultura machista de la época que obligó a Alma al abandono de su propia realización artística y musical para dedicarse plenamente a su marido, con el que colaboró profesionalmente como copista y lectora de pruebas de sus obras.

Por otra parte, la enorme personalidad de Alma la hacía especialmente atractiva en la Viena de su época. Los problemas se complicaron, y las disputas entre los dos fuertes caracteres comenzaron. Alma llegó a culpar a Mahler de haber «tentado al destino» en sus *Kindertotenlieder* (las Canciones a la Muerte de los Niños) compuestos entre 1900 y 1904, y haber presagiado la muerte de su hija María en 1907.

Los problemas se agudizaron en el verano de 1910, durante el que Alma fue a tomar las aguas del balneario de Tobelbad, cerca de Graz, mientras Mahler se quedaba componiendo en su casa de verano de Toblach. Alma coincidió en el balneario con el arquitecto Walter Gropius, (que años más tarde fundaría la Bauhaus), del que se enamoró. Mahler, a través de una carta de Gropius, descubrió la infidelidad sufriendo

intensamente la situación. Comenzó a dedicarle interés a las composiciones de Alma, cosa que no había hecho antes, rogándole que permaneciese con él.

La depresión de Mahler por este motivo le llevó a tener una sesión de psicoanálisis con el mismísimo Freud, y toda esta compleja situación emocional quedó plasmada en su *Sinfonía número diez*.

Es conocida la intensa vida amorosa de Alma Mahler, que tuvo una aventura con Oskar Kokoschka, quien la retrató varias veces y que en su *Der Windsbraut* (*La esposa del viento*) representó su amor por ella. Alma volvió posteriormente con Gropius, con quien se casó en 1915 (una vez fallecido Mahler) y tuvo una hija, Manon (1916-1935), que moriría de poliomielitis a los 18 años y a la que Alban Berg, el famoso compositor de la segunda escuela de Viena, buen amigo de Alma, que sentía gran afecto por la niña, dedicó su famoso *Concierto para violín y orquesta* subtítulo «A la memoria de un ángel».

Alma se divorció de Gropius en 1920 tras otra aventura amorosa con el poeta Franz Werfel, de quien quedó embarazada y con el que tuvo un hijo que falleció a los diez meses. Con Werfel se casó en 1929 y, tras mil peripecias por la situación política europea y la segunda guerra mundial (ambos eran judíos), y después de la muerte de Werfel en 1945, Alma se instaló en Nueva York y publicó parte de las cartas de Mahler y sus propias memorias *Mein Leben*, traducidas al inglés con el título *And the Bridge is Love* «y el puente es el amor.»

Muerte de Mahler

Entre 1908 y 1911 Mahler desarrolló su actividad como director de orquesta al frente del Metropolitan House de Nueva York, en primer lugar y, a partir de 1909, tras dirigir tres conciertos con

la *Sociedad de la Orquesta Sinfónica de Nueva York*, aceptó la dirección de la *Orquesta Filarmónica de Nueva York*, aunque continuó colaborando ocasionalmente como invitado en el Metropolitan, donde hizo su última representación el 5 de marzo de 1910.

Viajes esporádicos a Europa durante esos años lo mantuvieron igualmente en la actualidad musical europea. Su último concierto en el Carnegie Hall de Nueva York lo dio el 21 de febrero de 1911, enfermo ya de una endocarditis bacteriana. Alma y Gustav Mahler abandonaron Nueva York el 8 de abril llegando a París diez días más tarde para someterse a tratamiento en una clínica especializada, pero sin éxito. El 11 de mayo se trasladó en tren a Viena e ingresó en el sanatorio Low de aquella ciudad, donde falleció el 18 de ese mes.

Fue enterrado cuatro días después de su fallecimiento en el cementerio de Grinzing, asistiendo al sepelio, entre otros, Arnold Schönberg que costeó una corona de flores con la leyenda «El santo Gustav Mahler»; el director de orquesta Bruno Walter, que sería el pionero en difundir su obra; el arquitecto, escenógrafo, pintor, figurinista y artista visual austriaco Alfred Soller, así como el pintor Gustav Klimt y una buena cantidad de representantes musicales de toda Europa.

Gustav Mahler, Compositor

El propio Mahler afirmaba que su obra como compositor comenzaría a ser valorada cincuenta años después de su muerte. Y no se equivocó, pues su fama en vida la debió a su faceta como director de orquesta —aunque también prodigaba sus propias obras en sus conciertos—, pero no sería hasta la difusión general de las mismas, iniciada con el pionero Bruno Walter, cuando su obra comenzaría a ser lenta y paulatinamente revalorizada.

El breve resumen trazado anteriormente sobre su azarosa infancia y sobre su vida en su conjunto tiene la finalidad de mostrar las razones que hacen de su obra un legado filosófico de primer orden ante cuya experiencia auditiva ninguna persona permanece impasible.

En este sentido el sociólogo musical Norman Lebrecht, autor de varios libros y trabajos sobre Mahler que describimos al final, narra en su habitual página «Contrapunto» de la Revista *Scherzo* («Cómo Mahler puede cambiar su vida», *Scherzo. Revista de Música*, n. 257, nov. 2010, p. 128) la experiencia del músico profesional Gareth Davies, flautista principal de la Orquesta Sinfónica de Londres. En el verano de 2004 los médicos le diagnosticaron un cáncer de testículos, dos semanas después del nacimiento de su hija. Sometido a terapia y quimioterapia, volvió a su puesto de trabajo como flautista justo cuando la orquesta debía interpretar la *Novena Sinfonía* de Beethoven en la catedral de San Pablo, experimentando en el transcurso del concierto una sensación de vacío y desolación como nunca hasta entonces había sentido, a causa de su crítica enfermedad.

Posteriormente tocó la *Décima Sinfonía* de Mahler con Daniel Harding, un director de su misma edad y amigo suyo. Gareth sabía que la sinfonía, que Mahler no terminó del todo, trataba del amor y de la muerte, pero él, como siempre, estaba más preocupado por el solo de flauta que aparece a principios de la parte final de la sinfonía y que él debía tocar.

Gareth lo cuenta así:

Hubo un golpe sordo de timbal. Daniel me miró y me dio la entrada. Cerré los ojos y sin más, toqué la melodía. En aquel momento todo empezó a volver. Todo se unió. La música de Mahler había encendido una mecha dentro de mi cerebro. En aquel momento me di

EL PROPIO
MAHLER
AFIRMABA
QUE SU
OBRA COMO
COMPOSITOR
COMENZARÍA
A SER
VALORADA
CINCUENTA
AÑOS
DESPUÉS DE
SU MUERTE.

MAHLER
EXPLORÓ Y
APLICÓ SU
PROPIA EX-
PERIENCIA
PERSONAL
COMO UN
MODELO
PARA LA
CONDICIÓN
HUMANA.

cuenta de que podía seguir adelante con mi vida.

Gareth Davies había vencido su cáncer, concluye Norman Lebrecht.

El sociólogo musical inglés constata cómo el testimonio de Gareth Davies, que como todos los profesionales de la música es habitualmente reacio a hablar con emoción de la música, junto con testimonios de la más diversa procedencia, explican esa arrolladora ascensión de la música de Mahler en los gustos del público. Mahler ha pasado de ser casi un desconocido, no hace ni cincuenta años, a reemplazar a Beethoven en el epicentro de la vida concertística, enumerando Lebrecht la inmensa cantidad de conciertos que con las obras de Mahler se programan en todo el mundo, desde Norte América a China, pasando, cómo no, por Europa.

Lebrecht afirma que lleva media vida preguntándose el porqué de esta continua y constante ascensión de la obra de Gustav Mahler, y encuentra la explicación en esa conexión y expresión que del sentimiento vital universal se percibe en sus obras:

En cualquier concierto dedicado a Mahler se ve entre un público de tres mil oyentes a personas afectadas hasta lo más profundo por algo que contiene su música, llorando de emoción como queriendo pasar inadvertidos. No ocurre nada similar con la música de Elgar, Sibelius, Rachmaninov, Puccini o Richard Strauss, por nombrar a cinco de sus contemporáneos. Por alguna razón u otra la música de Mahler cambia la vida de las personas.

Aunque personalmente me parece exagerada esta afirmación, no en lo que concierne a Mahler, sino en la experiencia de la audición de otros autores (baste recordar la experiencia de la Sexta Sinfonía de Tchaikovski, la *Patética*, en el transcurso de cuya dirección ha

fallecido algún que otro director por la intensidad emotiva de la misma), no es menos cierto que él se refiere no tanto a la sensación emocional, sino a la experiencia del cambio tanto mental como incluso biológico que, a consecuencia de la misma, se produce en la vida de las personas que escuchan la música de Mahler —y que ejemplifica con el caso del flautista Gareth Davies.

En este sentido Lebrecht relata otros casos como el del director alemán ya fallecido, Klaus Tennstedt (1926-1998), quien contó al propio sociólogo musical cómo durante una crisis nerviosa encontró en Mahler «el sentido de mi existencia». O el caso de un maestro de escuela de un pueblo checo que, bajo el comunismo, «construyó una vida secreta para él y su familia en la vida y obras de Mahler, un lugar donde se podía hablar libremente sin temor a la policía secreta».

También cuenta el caso de un financiero de Wall Street que descubrió su verdadero potencial humano al oír por casualidad la *Sinfonía «Resurrección»*, y el de Michail Gorbachov, que relata en sus memorias cómo la audición de la música de Mahler le ayudó a superar el año en que le expulsaron como líder ruso.

Y como si quisiera responder a mi comentario anterior, Lebrecht continúa afirmando que hay más en Mahler que lo personal, porque su paralelismo con Freud, al que consultó tratando de salvar su matrimonio como anteriormente vimos, se concreta en cómo Mahler exploró y aplicó su propia experiencia personal como un modelo para la condición humana. En palabras de Lebrecht:

Cada nota que escribió fue un intento de comprender y sanar las miserias de la existencia mortal. Cuando era niño vio cómo sus hermanos y hermanas fueron sacados en sus ataúdes desde la

puerta trasera de la taberna de su padre mientras en la principal la gente seguía bebiendo y cantando.

Refiriéndose a las sinfonías, recuerda Lebrecht que «su *Primera Sinfonía* es una protesta contra la indiferencia frente a la muerte de un niño. La *Segunda* declara que ninguna iglesia o fe tiene el monopolio de la vida después de la muerte. La *Tercera* es un lamento por los estragos producidos por el progreso industrial en idílicos paisajes, un grito a favor del medio ambiente. La *Cuarta*, en la que el primer violín tiene que dejar su instrumento y tocar con un violín gitano, es un comentario sobre la exclusión social. La *Sexta* una desesperada advertencia de la inminencia de la guerra mundial».

El sutil análisis que hace Norman Lebrecht sobre las causas del imparable auge de la música de Mahler a los cien años de su muerte le lleva a observar que el compositor ocultó su profunda ansiedad «bajo una capa de protectora ironía», la manera de decir una cosa cuando en realidad significa otra, según la definición de Samuel Johnson, de manera tal que en Mahler cada frase, cada gesto, es susceptible de una connotación subversiva, recordando que la ironía mahleriana permitiría a Dimitri Shostakovich sobrevivir bajo el estalinismo. Sutilezas que no siempre ven algunos directores de orquesta, que se quedan en la epidermis de las notas escritas, limitándose a su lectura perfecta y rítmica pero sin trascender el inmenso trasfondo que contienen.

Efectivamente, el agudo análisis de Lebrecht ratifica la increíble novedad de la música de Mahler, vinculada a su certera relación con la experiencia humana actual —lo que explica que haya pasado desde una evidente marginalidad en la conciencia pública en una buena parte del siglo XX hasta una omnipresencia en la actualidad «tal que Harry Potter no puede despegarse

con su escoba sin que le acompañe un trozo de la *Resurrección* de Mahler. En el siglo XXI —sentencia— Mahler se ha convertido en la banda sonora de nuestras vidas».

Tras la muerte de Mahler en 1911, la Segunda Escuela de Viena, con A. Schönberg, A. Berg y A. Webern, podemos decir que hereda su legado, aunque paradójicamente el nazismo, el auge del serialismo, la Segunda Guerra Mundial, la estética vanguardista propuesta por Darmstad, hacen que su música pase prácticamente desapercibida hasta los años sesenta en que el famoso compositor y director norteamericano Leonard Bernstein (1918-1990),

con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Mahler, de nuevo intensifica la programación de sus obras continuando la obra de los directores Bruno Walter (1876-1962) y Otto Klemperer (1885-1973).

Como enumerar la larga relación de las obras de Gustav Mahler escaparía a los límites de este trabajo, recomiendo la consulta de la excelente página web en castellano: <http://www.gustav-mahler.es/> en la que puede encontrarse la detallada relación de sus obras con los datos de su estreno así como informaciones varias sobre su vida y actividad incansable.

La resurrección bibliográfica de Mahler

La revalorización de Gustav Mahler debe mucho a la ingente labor de Henry-Louis de la Grange, nacido en



2.

2.

Estreno de la 8.^a Sinfonía de Mahler en EE. UU. con la orquesta de Filadelfia, dirigida por Leopold Stokowski. Foto: Wikimedia Commons.

EL SIGLO XXI
HA VISTO LA
ECLOSIÓN
DE TRABAJOS
SOBRE
MAHLER,
COMO EL
IMPORTAN-
TÍSIMO DE
CONSTANTIN
FLOROS
DEDICADO
A SUS
SINFONÍAS.

París en 1924 de madre estadounidense y padre francés. Estudió humanidades en París y Nueva York y literatura en Aix-en-Provence y la Sorbona. De 1946 a 1947 estudió en la Escuela de Música de la Universidad de Yale y posteriormente, desde 1948 hasta 1953, estudió privadamente en París con Yvonne Lefébure (piano) y Nadia Boulanger (armonía, contrapunto y análisis musical). La Grange comenzó a trabajar como crítico musical en 1952, escribiendo artículos para el *New York Herald Tribune* y *The New York Times* y varias revistas musicales especializadas.

En 1945 escuchó la *Novena Sinfonía* de Mahler, autor al que no conocía, y quedó tan fascinado que comenzó a investigar seriamente su vida y sus obras a partir de 1950, reuniéndose con su viuda, Alma Mahler en 1952, convirtiéndose en un amigo cercano de su hija Anna y entrevistando a otros contemporáneos del compositor, realizando sus investigaciones en Europa y América del Norte y acumulando una colección de materiales que constituyen uno de los más ricos archivos existentes sobre Mahler y su época, la *Bibliothèque Gustav Mahler*, que fundó con Maurice Fleuret en 1986.

El primer volumen de su biografía definitiva sobre Mahler lo publicó en 1973 en Nueva York, por Doubleday, y en 1974 por Gollancz en Londres. Posteriormente realizó una edición en francés, en tres tomos, publicada por la editorial Fayard, el primero en 1979 (*Los caminos de la Gloria, 1860-1899*), el segundo en 1983 (*La edad de oro de Viena, 1900-1907*) y el tercero en 1984 (*El genio golpeado, 1907-1911*), que posteriormente ha revisado y ampliado editándola en inglés en Oxford University Press en cuatro volúmenes de los que se han publicado el segundo (1995), el tercero (1995) y el cuarto, recién aparecido (2011), faltando aún el primer volumen. Lamentablemente todavía no ha llegado la traducción al castellano.

El siglo XXI ha visto la eclosión de trabajos sobre Mahler, como el importantísimo de Constantin Floros dedicado a sus Sinfonías, publicado en Londres por Amadeus Press en 2003. El año anterior comenzaba Donald Mitchel la publicación de sus tres volúmenes sobre Mahler publicados en Woodbridge por Boydell & Brewer en 2002, 2003 y 2005, sin traducción todavía al castellano. De 2007 data la importante obra editada por Jeremy Barham en Cambridge por su Universidad, titulada *The Cambridge Companion to Mahler*, aún no traducida al castellano.

La recepción de Mahler en España

La resurrección de Mahler también llegó a España, principalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX en forma de aportaciones originales, como las de Federico Sopena publicada en 1960 con motivo del centenario del nacimiento, titulada *Introducción a Mahler*, publicada en Madrid por Rialp, editorial que en 1983 publicaría del propio Sopena sus *Estudios sobre Mahler*. En 1982 la editorial Altalena publica el libro de Arnoldo Liberman, *Gustav Mahler o el corazón abrumado*, y en 1986 Quirino Príncipe edita en Buenos Aires, a cargo de Javier Vergara, su *Mahler*.

Por su parte, José Luis Pérez de Arteaga publicó en Barcelona en la editorial Salvat otro *Mahler*, en 1989, que reeditó posteriormente en Madrid, por la editorial Antonio Machado y la Fundación Scherzo, ampliado y revisado, en 2004.

Todavía en el siglo XX, en 1995, se publicaba en Barcelona por la editorial Ariel la monografía de José Antonio González Casanova, *Mahler, la canción del retorno*. Y también en Barcelona, en 2007 la revista *Trípodos*, en su n.º 21, incluía el artículo de Jaume Radigales «Sonidos para un fin de siglo. La

(de)construcción musical en la Viena de Klimt».

Los lieder de Gustav y Alma Mahler es el título de la monografía de Fernando Pérez Cárceles publicada en Madrid por Hiperion en 2008, mientras que la editorial JP Libros acaba de publicar en 2010 el estudio de Almudena Maeztu dedicado a *Alma Mahler Gropius*.

Traducciones españolas de obras extranjeras sobre Mahler

Finalmente es interesante recorrer esta resurrección mahleriana que se produce en España a partir de la década de los setenta con traducciones de obras extranjeras dedicadas al gran compositor, como la publicada por Taurus en Madrid, en 1975, titulada *Variaciones psicoanalíticas sobre un tema de Mahler*, de la que es autor Theodor Reik.

Por su parte las obras de la viuda, Alma Mahler, se tradujeron relativamente pronto, como la titulada *Gustav Mahler; recuerdos y cartas*, publicada en Madrid por Taurus en 1978, a la que siguió *Mi vida*, publicada igualmente en Barcelona en 1984 por Tusquets y, más recientemente la editorial Acantilado de Barcelona publicó de nuevo en 2006 los *Recuerdos de Gustav Mahler*, de Alma Mahler.

En 1982 se publica en Madrid en la editorial Altalena la obra de Herta Blaukopf *Gustav Mahler, Richard Strauss: Correspondencia (1888-1911)*. Dos años más tarde la editorial Espasa Calpe publica en 1984 el *Mahler* de Sylvie Derroncourt, y en Barcelona Antoni Bosch publica el mismo año el *Mahler* de Marc Vignal.

La fiebre Mahler continúa en 1993 con la publicación en Barcelona por Paidós Ibérica de *Alma Mahler. La Novia del viento*, de la que es autora Susanne Keegan, continuando en 1994 con la

publicación por Alianza editorial en Madrid de la *Guía de Mahler* de Alphons Silberman.

En Buenos Aires la editorial Adriana Hidalgo publica en 1999 el libro de Norman Lebrecht, *El mundo de Mahler*, y hay que esperar hasta 2002 para encontrarnos con el interesante libro de Bruno Walter, *Gustav Mahler*, publicado por Alianza editorial.

En Santiago de Chile la editorial Frasis publica en 2005 la obra de Gaston Soublete, *Mahler, música para las personas* y, de nuevo en España, tres años más tarde, en 2008 y en Madrid, la editorial Akal publica *Monografías Musicales: Mahler. Una fisionomía musical*, de Teodor W. Adorno, libro que había sido objeto de otra edición en 2002 por la editorial Península.

En 2010, año en que se cumplió el ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Gustav Mahler, tan sólo he podido localizar el «Dossier Gustav Mahler, 1860-2010» que le dedicó *Scherzo. Revista de Música*, Año XXV, n.º 257, Madrid, noviembre 2010, en las páginas 91-108 con artículos de Pablo L. Rodríguez, Asier Vallejo Ugarte, David Rodríguez Cerdan y Juan García Rico, finalizando ese número con la habitual página *Contrapunto* firmada por Norman Lebrecht, y que lleva el título de «Cómo Mahler puede cambiar su vida» (p. 128), de donde he tomado las referencias de este autor que de nuevo hace su aparición esta vez en España y en la editorial madrileña Alianza, con su *¿Por qué Mahler? Cómo un hombre y diez sinfonías cambiaron el mundo*, aparecido este mismo año de 2011.

Comprobamos así la resurrección de Mahler, incluso en España y solo nos queda concluir que, si aún no lo hizo, ¡sumérgase en la música de Mahler!: comprobará la veracidad de todo lo aquí relatado. ❖



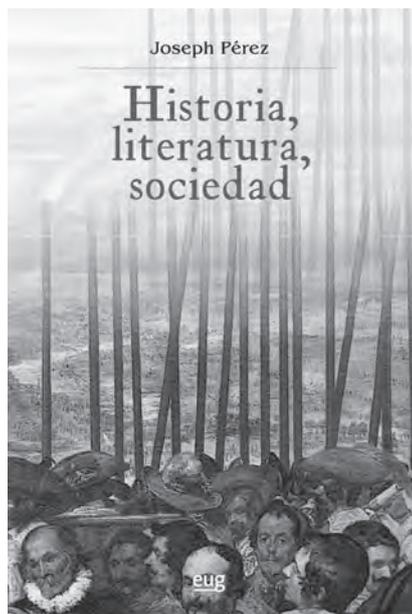
Hispanismo comprometido. Leyendo a **Joseph Pérez**

Autor

**Manuel Barrios
Aguilera**

Catedrático de
Historia Moderna.
Universidad
de Granada.

Autor de *La suerte de
los vencidos*.



Joseph Pérez,
Historia, literatura, sociedad.
Granada, Editorial Universidad
de Granada, 2010.

Joseph Pérez es autor de uno de los libros de referencia de la historiografía española del siglo XX, *La revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)* (ed. castellana, 1977), publicado en francés en 1970. Era el resultado de una investigación en profundidad, tesis doctoral, de un fenómeno que ha concitado la atención de estudiosos antiguos (aparte de los cronistas carolinos y de algún continuador más o menos inmediato, los Danvila, Ferrer del Río, Leyva, Rodríguez Villa...), de intelectuales del mayor rango (Ganivet, Azaña, Menéndez Pidal, Marañón...) y de historiadores modernos, nacionales y extranjeros (Maravall, Gutiérrez Nieto, Guilarte, González Alonso, Haliczzer, Owens, Alba, Fernández Martín, Diago...). Superando el conocimiento propio del hecho investigado, un trabajo de tal índole, de tan larga, continuada y profunda dedicación, venía a caracterizar al autor como gran especialista en la historia moderna de España, en toda su complejidad, particularidades y matices. Bastará ojear el enorme rubro de fuentes manejado (primarias, inéditas e impresas), la diversidad de archivos, de tratados y tratadistas (coetáneos de los hechos y posteriores), y la bibliografía, para confirmar lo dicho. Con un trabajo así, de

esa ambición y calado, obvio es decirlo, estaba labrada la basa fundacional de su magisterio futuro.

A ello ha de sumarse la procedencia académica de nuestro autor. Y, naturalmente, su circunstancia vital. Hijo de emigrantes levantinos, nació en Francia en 1931. Francés, pues, de nacimiento, y también de vocación; lo explica muy bien en una entrevista. Preguntado sobre la mejor forma de integrar dentro de una sociedad, respondió: «La escuela. Yo soy hijo de inmigrantes españoles, pero me considero francés porque desde que voy a la escuela mi maestro me asimiló, hasta el punto de que considero a Francia mi patria [...] Desgraciadamente en Francia, por varios motivos, la escuela ya no representa el mismo papel y ha perdido mucho de su aspecto integrador» (*La Opinión*, 15-5-2009; entrevista por Jaime Martín). Nunca desmintió su estrecha vinculación española, sus raíces: sus padres, tres hermanos mayores nacidos en España; los lazos nunca rotos con su lugar de nacimiento... Incluso la sede de la institución en que desempeñó lo principal de su carrera académica, Burdeos, es símbolo —a mí me lo parece— de esa proximidad geográfica y vital: catedrático y presidente de la Universidad Burdeos III

(1978-1983); hoy, presidente honorario; fundador de la Maison de Pays Ibériques... Luego, reforzada en su nada casual estancia madrileña al frente de la Casa de Velázquez (1989-1996). Etcétera. Todo confirmado por el sinfín de honores institucionales y académicos que ha recibido a partes iguales de Francia y España.

No cabe insistir en más datos biográficos, que se pueden hallar en cualquier diccionario o repertorio. Es pertinente, sin embargo, destacar algunos rasgos de su formación académica, en tanto que explican la orientación y cualidad de su obra. En primer lugar, el hecho de proceder originariamente de la historia y crítica literaria (ha sido profesor y catedrático de Civilización de España y de América Latina). Ello lo ha facultado para una fina lectura —y una no negada proclividad hacia ella— de fuentes literarias (gran literatura del siglo de oro; también la menor) y de todo tipo de tratadística (política, filosófica, moral, teológica...), y extraer de ellas su máximo partido. Se advierte en la calidad de su escritura desde el primer momento. Y lo más importante, lo ha facultado para practicar la escritura de la historia con donosura, en cualquier nivel, desde la máxima especialización a la divulgación. La divulgación, uno de los pilares fundamentales de su obra y de su bien ganado prestigio.

El otro gran pilar, su compromiso social. Es evidente que nace en primera instancia de la propia peripecia vital. Bastará echar una ojeada a la producción historiográfica del maestro francés para consta-



1.

tarlo. Todos sus libros inciden en temáticas que interesan al público en general, superando el especialismo infértil en que se encuentra recluida, v. gr. la historiografía académica española, por tradición y quién sabe si por vocación; por eso es especialmente encomiable la faceta. Sus obras, sin excepción, apuntan a cuestiones problemáticas de la historia de España; cuestiones que hay que explicar al curioso no necesariamente especialista, con honestidad, con claridad, con precisión, sin concesiones a la banalización y, por descontado, ni a la pedantería ni al paternalismo academicista; y con la máxima exigencia intelectual. Escribe para ser leído.

Se observará que estos dos pilares de la obra de Joseph Pérez se funden en realidad en uno solo; pues divulgación y compromiso social del historiador van inextricablemente unidos

1.

Isabel la Católica cede sus joyas para la empresa colombina. Grabado de La Ilustración española y Americana. Siglo XIX.

Foto: Wikimedia Commons.

en mi percepción. Un repaso a sus libros da fe de esta venturosa fusión. Después de la gran tesis sobre las Comunidades de Castilla, obvio es decirlo, ha escrito la correspondiente síntesis, *Los Comuneros* (1997), pequeño y denso volumen a la vez donde no se hurta ni una sola cuestión fundamental, histórica e historiográfica, antigua o moderna. Y dentro de esa tónica de rigor, principio indeclinable, su *Historia de España* (2000), un verdadero referente por la ecuanimidad y por la ponderación de sus opiniones, por la justificada empatía hacia una historia tantas veces maltratada e incomprensida —de ello se duele—. Puesta de manifiesto, asimismo, en la aproximación a *La España de Felipe II* (2000), cuya obra y actuación, sin duda, la más controvertida, revisa recta y desprejuiciadamente; etcétera.

No otra cosa habría que decir de su *Isabel y Fernando. Los Reyes Católicos* (2001), libro básico en la descomunal bibliografía de estos monarcas, tan injustamente tratados por la historiografía extranjera y por

la española. Particularmente, la reina Isabel, tontamente denostada por los propios, a la que se ha acercado individualizando su figura, a partir de la pregunta sobre la pertinencia de su santificación, en un pequeño libro sencillamente ejemplar: *Isabel la Católica, ¿un modelo de cristiandad?* (2007). Como lo es la pequeña biografía de Carlos V, en quien detecta como drama el fracaso del sueño de convertir Europa en una comunidad unida por encima de particularismos nacionales e ideológicos: *Carlos V, soberano de dos mundos* (1998)...

A la vista de lo dicho, nada deberá extrañar la dedicación recurrente de nuestro autor al mundo de los judíos y de la Inquisición, materias que aborda con todas las cautelas y somete a una crítica equilibrada, valorando los excesos en uno u otro sentido de anteriores estudiosos, y explicando en todo caso el origen y motivaciones reales de los problemas. Cabe mencionar, entre otros, *Los judíos en España* (2005) y *Crónica de la Inquisición en España* (2002), sin duda los más significativos. En tal onda ha de entenderse la recentísima *Historia de la brujería en España* (2010), donde responde razonadamente a la pregunta de cómo la Inquisición española, tan intransigente en los diversos campos de su competencia (judaizantes, moriscos, luteranos, alumbrados...), fue tan indulgente con la brujería; y al porqué de las diferencias respecto de Europa.

En fin, se comprenderá fácilmente que Joseph Pérez no eludiera (es más, que la afron-

tara con fuerza y decisión como problemática), una materia tan presente y concomitante, incardinada, diría yo, con todo lo dicho, como la leyenda negra antiespañola. La ha abordado con el mismo espíritu y directa implicación que otras señaladas arriba, en un volumen de título bien escueto, sin adjetivaciones previas: *La leyenda negra* (2009), a imitación del primer debelador sistemático de la injusticia, Julián Juderías. Esta obra es un recorrido implacable por la historia de un concepto, devenido en fenómeno ideológico, y, claro está, historiográfico, desde su origen mismo hasta nuestros días, con una denuncia decidida de las exageraciones y la crítica a las posiciones de quienes desde dentro persisten en su mantenimiento.

* * *

Historia, literatura y sociedad es un volumen compilatorio de una quincena de trabajos, publicados con anterioridad en diversos medios y ocasiones. El arco cronológico de publicación es de casi cuarenta años, si bien dominan en número los correspondientes a las dos últimas décadas (el más antiguo es de 1968; el más reciente, de 2008). También son amplios los registros temáticos, con predominio de la historia intelectual y religiosa, con alguna salida a la literatura del siglo de oro. En definitiva, las señas de identidad del autor. Aunque se cuida de advertirnos, desde su breve prólogo, de que estos trabajos no siempre presentan aportaciones eruditas y de que son «de tono menor», tienen todos en común la agudeza de juicio y el ser quintaesencia del

estudio y la experiencia acendrados de muchos años.

Hay en este florilegio verdaderas lecciones sobre historia de España, que deberían ser lecturas obligatorias para el estudiante y ejercicio necesario de reflexión para los enseñantes; lejos de trabajos menores son excelentes síntesis y, a la vez, debates de materias centrales de la historia y de la literatura de la Edad Moderna: como la gran polémica historiográfica de la continuidad o ruptura entre Edad Media y Renacimiento, cuya andadura en la gran historiografía inicia Jacob Burckhardt («El tránsito de la Edad Media a la Moderna»). O la confrontación antiguos/modernos, que ha ocupado por extenso a historiadores tan notables como José Antonio Maravall, pero rastreada y replanteada desde sus mismos orígenes, y sobre oportunas relecturas de los clásicos («Una nueva conciencia»). O la definición de los parámetros de la sociedad española del Renacimiento, que serán los que informen la sociedad del Antiguo Régimen todo («El hombre del Renacimiento»).

En el terreno del Humanismo y los movimientos religiosos, son atinadas y oportunas las páginas en que J. Pérez reconsidera estos fenómenos complejísticos, con visiones, que, partiendo de los autoridades que sentaron las más firmes bases de estudio (*lege* Marcel Bataillon, verdadero príncipe de los hispanistas...), se vuelcan valoraciones de inestimable valor, que el lector atento podrá intuir en el simple enunciado de sus títulos: «Reforma y he-

terodoxias: el erasmismo castellano»; «Erasmus, Moro, Vives»; «Humanismo y religión. La tentación teocrática en la España de Felipe II». Y todo con base en una tratadística antigua y moderna muy bien leída.

Muestra el autor su adscripción admirada a la labor historiográfica de Fernand Braudel, maestro de maestros y base de la escuela francesa, tan fértil, en la que se encuentra necesariamente implicado («El Mediterráneo de Fernand Braudel»).

Y, en fin, nos acerca trabajos incursos en la historia de la literatura y la historia cultural, que sin embargo incluyen precisas lecciones de historia social; pues como tal están concebidas y expuestas: «La pastoral»; «Las bibliotecas en la España del Siglo de Oro»; «Cervantes en su tiempo»; «Literatura y sociedad en el Siglo de Oro»; «Descartes y san Juan de la Cruz».

* * *

Voy a centrar mi comentario en las tres colaboraciones —las últimas de la compilación— que más me han interesado desde la perspectiva actual, pues dan oportunidad a nuestro autor para expresar, aunque sea en corto, más allá de la mera disciplina histórica, algunas de sus preocupaciones y convicciones ideológicas profundas, que pueden ser las de muchos.

«La España de Jean Cassou» fue un texto preparado para un homenaje a este personaje (*Jean Cassou y sus amigos*, publicado en 2001). Cassou, de madre española, sintió verdadera pasión por las cosas de España. Hom-

bre de izquierdas, acreditó su activismo participando en la resistencia antinazi en Francia y en labores del gobierno de la república. Es un hispanista raro. No siendo historiador en sentido estricto —fue ensayista, novelista, poeta y crítico de arte; destaca de sus escritos su libro sobre Picasso (1940)—, escribió un par de libros divulgativos sobre temas clave de la historia de España: una biografía de

Felipe II (1929) y la historia de los conquistadores de América (1941). En ellas acredita su simpatía por España y su historia en toda su extensión. Obras superadas historiográficamente, tienen la virtud de adelantar una opinión que ahora parece recuperar vigencia: la refutación de la leyenda negra antiespañola y la reivindicación de Felipe II, además de una actitud muy comprensiva de la acción de los conquistadores en el Nuevo Mundo; lo que, en palabras de J. Pérez, «no deja de llamar la atención por parte de un hombre que en ningún momento ocultó sus opiniones liberales e incluso izquierdistas». Añade nuestro autor: «... pero lo que interesa destacar es el afán de un hombre de izquierdas por defender una nación y una época que sus



2.

compatriotas solían presentar sin matices como la tierra del fanatismo, el oscurantismo y el despotismo». En fin, pondera el hecho «curioso» de la «intuición de un aficionado»: que Felipe II era un príncipe de la Casa de Austria, no un príncipe español, que se preocupaba más por los intereses de la dinastía que por las «pasiones de Castilla»; «impuso a España sus ideas de príncipe austriaco y de esta manera torció el rumbo de la historia». Esta «intuición» ha sido luego asumida por la mejor historiografía actual.

Destaca J. Pérez en la producción de Cassou, *Panorama de la littérature espagnole contemporaine* (1929), que retocó y aumentó sucesivamente. Interesan dos aspectos de esta obra: de una parte, el acierto del autor en la caracterización de la literatura, que aquí se muestra en un campo cuya competencia es indiscutible; la valoración

2.

Felipe II, por Alonso Sánchez Coello.
Foto Wikimedia Commons.

de autores fundamentales antiguos y modernos lo avala. No entraré en esta temática, que haría esta lectura interminable. De otra parte, la discusión de una idea histórica que Cassou expone como cuestión de principios: el esencialismo de la historia de España. «España es estática; España permanece y persevera en su ser»; es decir, ser reserva espiritual de Occidente; o dicho de otro modo: «España es el baluarte de los valores espirituales, el refugio del espíritu frente al materialismo del mundo anglosajón». Ni que decir tiene que semejante planteamiento no iba a ser compartido por todos desde el principio mismo; hoy ha sido rechazado sin ambages por la mejor historiografía; la polémica que suscita tal enunciado esencialista ha producido ríos de tinta de pensadores e historiadores. No podemos entrar en ella; ni siquiera rozarla. Interesa el subrayado de J. Pérez: «La paradoja es que tal concepto de España lo adopte casi sin matices un Jean Cassou, agnóstico, liberal, anticlerical y que cada día evoluciona más hacia la izquierda y el marxismo hasta convertirse en el clásico compañero de viaje del partido comunista».

Y para concluir, una cita de nuestro autor sobre la obra de Cassou, nombre remoto para tantos:

Los progresos realizados por la historiografía han permitido superar los viejos planteamientos y dejarlos atrás, pero ello no invalida las obras de Cassou que comentamos; creemos que siguen [siendo] de interés para quien quiera acercarse a lo que

fue el hispanismo francés entre las dos guerras mundiales.

«Elogio del jacobinismo», de las aportaciones más breves, es asimismo de las más contundentes. Es sencillamente la recensión del libro *Histoire, Nation, République*, de Claude Nicolet (publicado en París, Odile Jacob, 2000). Nicolet fue un calificado historiador de la Antigüedad, pero también de las instituciones y de las ideas políticas, tal como acredita su amplia bibliografía. Y, asimismo, un activista político de posiciones radicales, que colaboró en labores de gobierno con Pierre Mendès France y Jean-Pierre Chevènement. J. Pérez resume y comenta las ideas de Nicolet, pero lo que en realidad hace —así me lo parece— es sumarse con él a la defensa del *jacobinismo*, que «significó históricamente el fin de los estamentos y de los privilegios y el inicio de una sociedad de los ciudadanos iguales en derecho, sean cuales fueren sus diferencias étnicas, religiosas, sociales o regionales». Constata, y comparte, la preocupación de Nicolet por el intento de la derecha de destruir el Estado republicano francés desde dentro «por medio de los regionalismos e intereses particulares», y desde fuera, «tratando de disolver la nación en una comunidad superior, Europa». Entiende con el reseñado que el mayor peligro viene sin embargo de una cierta izquierda, que parece confundir jacobinismo con centralismo (siendo éste creación de inspiración napoleónica). Escribe:

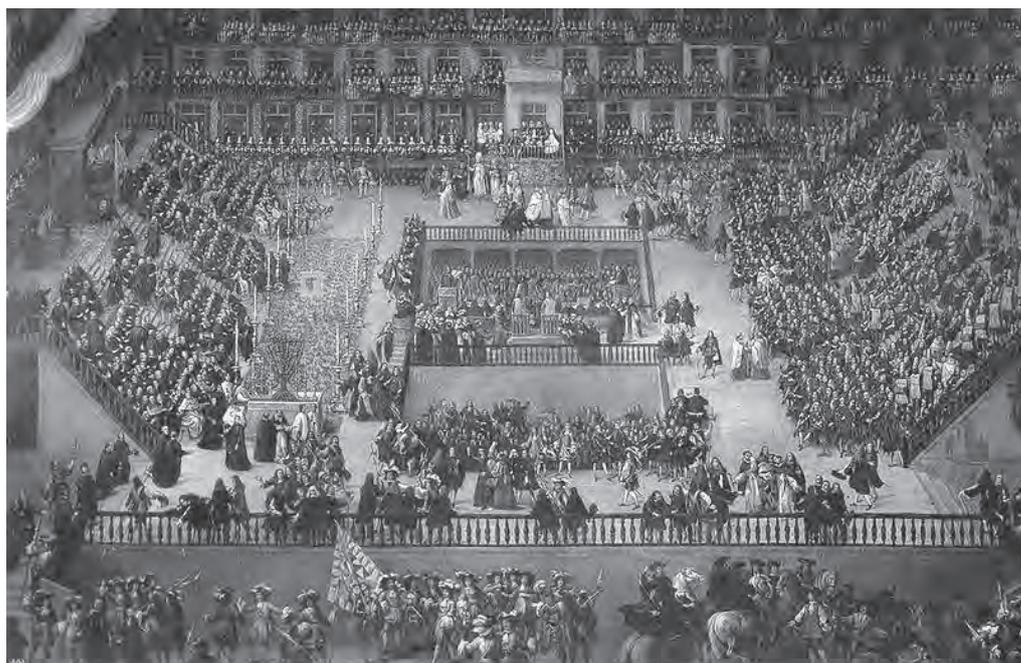
Lo que no admite el jacobinismo es la descentralización

política [sí la administrativa], es decir, un federalismo interno que convertiría a cada región en una unidad política autónoma, sometida a los notables, a los grupos de presión, tal vez a unas mafias. Este tipo de federalismo significaría la desaparición del Estado-Nación creado en 1789 y la vuelta a los feudalismos del Antiguo Régimen, unos feudalismos dominados ahora por los intereses económicos.

Recoge en fin los peligros del *cesarismo*, creación de Napoleón III, que siempre acecha: «El cesarismo democrático —advierte— es una dictadura de origen popular o que descansa en el consentimiento tácito del pueblo». Pero aunque se autoproclame democrático, se sitúa en las antípodas de la idea republicana francesa, tal como la expone Claude Nicolet. En todo este discurso, no es difícil adivinar que J. Pérez pensaba en Francia, pero también en España.

Cierra el volumen «En torno a la leyenda negra», su aportación más reciente (2008). Sabido es que constituye una de sus preocupaciones historiográficas; en cualquiera de sus libros aflora de una u otra manera. Este artículo condensa las ideas-fuerza de nuestro autor sobre la materia, hasta el punto de que no sería impropio denominarlo «síntesis previa». Es evidente que cuando lo redacta estaba trabajando en el libro antes aludido, dado a la imprenta apenas un año después. En un breve estado de la cuestión, repasa los jalones de los estudios modernos de la leyenda negra, Julián Juderías, Sverker Arnol-

son o Ricardo García Cárceles, cierto que de forma incompleta, pues omite los nombres de Rómulo Carbia, William Maltby o Miguel Molina; y, por supuesto, el más reciente —su trabajo se publicó en 2007—, de Luis Español Bouché, biógrafo de Juderías. Con todo, suficiente para reflejar el diverso papel de los apologetas reformados anglosajones (con John Foxe a la cabeza), de Guillermo de Orange, de Bartolomé de las Casas, del grabador Teodoro de Bry, de Masson de Morvilliers, etcétera. Aparte situar la leyenda negra en la respuesta al poder hegemónico, al «imperialismo» de España en Europa y en la confrontación mundo reformado/catolicismo, se suma a la tesis de García Cárceles de que «no hubo leyenda negra, pues fueron los españoles los que, por puro masoquismo, se obstinaron en desempolvar viejas críticas». «Hoy en día —escribe J. Pérez—, la historiografía ha reducido la leyenda negra a sus justos términos: una polémica elaborada en una época de duros enfrentamientos políticos e ideológicos». Incluso en Inglaterra —recuerda—, merced a la labor de los hispanistas J. H. Elliott y H. Thomas, el parlamento ha reivindicado la figura de Felipe II, la bestia negra de la leyenda antiespañola, que deja de ser la encarnación del mal para pasar como «un



3.

monarca que, desde luego, tuvo sus flaquezas, pero que no deja de ser un hito significativo en la forja de la civilización europea moderna». Concluye: «La leyenda negra pertenece al pasado».

* * *

En definitiva, este volumen, *Historia, literatura, sociedad*, viene a demostrar la pertinencia de los compilatorios cuando los autores poseen la entidad de quien nos ocupa. Proporcionan la ocasión de prolongar el magisterio de los mejores. La edad apartó de las aulas oficiales a Joseph Pérez, que no de otros foros, pero no nubló su sapiencia, ni aminoró el vigor de su

3.

Auto de Fe, pintado por Francisco Ricci en 1683. Escena en la Plaza Mayor de Madrid en 30 de junio de 1680, durante la Inquisición española. Foto Wikimedia Commons.

mensaje. Muchas de las aportaciones de este compilatorio son lecciones que estudiosos y estudiantes deberán considerar; mantienen plena vigencia. Poseen la virtualidad de sintetizar obras mayores, y cuestiones centrales de nuestra historia, en muchos casos, de la mejor historiografía hispana, lo que no es pequeño servicio en sí mismo. Pero, además, y sobre todo, con la mayor precisión conceptual, con un derroche de claridad (de cartesianismo, cabría decir) desde la primera hasta la última línea. Y ello, sin eludir las propias valoraciones, algunas de envidiable agudeza; su compromiso, su progresía de buena ley. Este volumen es, en fin, concordante con la orientación propedéutica de esos otros títulos que han jalonado el largo tiempo de actividad de Joseph Pérez. No desmerece de ellos. ❖



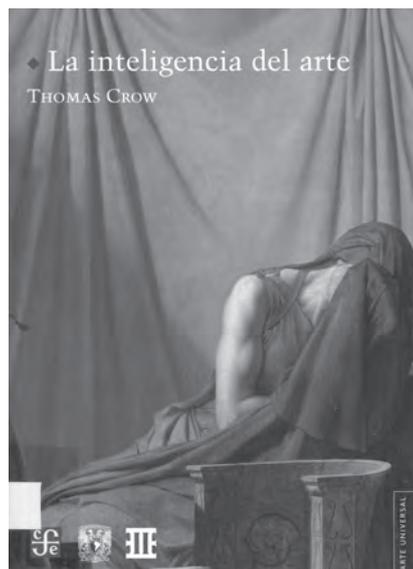
La inteligente **paráfrasis** del **arte**

Autor

**Gabriel Cabello
Padial**

Profesor de Historia
del Arte.
Universidad
de Granada.

Autor de *La vida sin
nombre. La lógica del
espectáculo según Da-
vid Lynch.*



Thomas Crow,

La inteligencia del arte.

México, Fondo de Cultura Económica/UNAM/
Instituto de Investigaciones Estéticas, 2008.

En los años ochenta emergió en el ámbito anglosajón una historia social del arte que ha mantenido un pie en el pensamiento continental de posguerra y el otro en el empirismo de Francis Haskell. La misma que ha venido trabajando, desde T.J. Clark a Thomas Crow, en la delicada frontera donde convergen la historiografía positivista y lo que Jonathan Harris describió como la *New Art History*. No es de extrañar que, a pesar de la militancia que el propio Haskell observara contra el peligro de reducir las potencialidades de la investigación histórica a la mera confirmación de una teoría, la reseña que dedicó al *The painting of modern life* de T.J. Clark fuese extrañamente positiva en relación con los cuidadosos análisis (si bien no con las interpretaciones) que poblaban el libro: «Casi dudo en cortar esta cita porque demuestra vívidamente por qué Clark merece la atención que ha recibido incluso por parte de aquellos que perciben como completamente ajenas su actitud e interpretaciones», escribía, tras una larga cita del libro, para *The New Republic* en 1985.

Más escéptico que Clark, Thomas Crow («nuestro Erasmo», como lo ha llamado Sarah Wilson) ha centrado su obra en la interacción entre el arte

y la esfera pública burguesa, de la que aquél forma parte como agente activo. Si en *Painting and Public life in Eighteenth-Century France* (Yale UP, 1985 Nerea, 1989) describió esa interacción en el primero de sus estadios; en *Modern Art in the common culture* (Yale UP, 1996; Akal, 2002) se ocupó de ella a partir justamente del momento en que la industria cultural comenzaba a colonizar la vida cotidiana: de la ligazón que incluso las prácticas más esotéricas del arte moderno, de Manet al conceptual más tardío, habían mantenido con la lógica mediante la cual sus contemporáneos consumían y transformaban la industria cultural que infiltraba los espacios sociales compartidos. A este enfoque pertenece igualmente el análisis de las prácticas (artísticas, pero también políticas y urbanas, como subrayaba Anna María Guasch) que en los sesenta se erigieron contra la «Sociedad del Espectáculo» y que Crow desarrolla en *The rise of the sixties* (Yale 1996; Akal, 2001). Un enfoque que, en cualquier caso, ha evitado siempre la hipertrofia de una teoría que terminara por construir ella misma su objeto y suprimiese la fecundidad de aquella interacción misma.

Faltaba en castellano la traducción del texto en el que

Crow viene precisamente a ajustar cuentas historiográficas con los excesos de la teoría, *The intelligence of art* (The University of North Carolina Press, 1999), que finalmente nos llega gracias a Fondo de Cultura Económica. Su punto de partida es la simple constatación de que enfrentarse a una obra de arte implica siempre un grado de violencia: su sustitución por una paráfrasis. Necesaria en la medida en que la comprensión exige siempre de una generalización, esa paráfrasis se convierte en nociva cuando se encamina hacia lo típico o lo normativo, impidiendo de este modo captar «los procesos internos mediante los cuales una obra de arte adopta su forma final». Así ocurre, en efecto, en el que constituye el blanco más preciso de la crítica de Crow, el tipo de paráfrasis que, derivada de sofisticadas teorías del lenguaje no sujetas a transformación en el transcurso del análisis (esto es, la *theory*), desnaturalizó la historia social del arte provocando una perversa novedad con respecto a todas las paráfrasis anteriores: imposibilitar que la indagación misma sobre el arte sea capaz de modificar los términos de su traducción; imposibilitar, en definitiva, que la obra tenga una respuesta al modelo de explicación que se le da.

Frente a tal exceso, Crow sostiene que hay ejemplos en la historia del arte y en la antropología donde se atisba un modelo capaz de recuperar el equilibrio entre los dos términos de la paráfrasis: un modelo donde el objeto prefigure de algún modo su análisis e invite

a él. El modelo que, haciéndose cargo de aquellos casos concretos donde se muestre «una brecha, un punto cero o una sustitución perturbadora dentro de una obra de arte», sea capaz de dar cuenta de las operaciones mediante las cuales un objeto inscribe en sí «las más profundas, irresolubles contradicciones de una sociedad». Y también necesariamente aquel que, frente a la hipostatización de la *theory*, nunca dejará a la obra de arte sin la posibilidad de una «reivindicación ni una respuesta independiente frente al modelo de explicación que se le ha dado». No se trata, sin embargo, tan sólo de la defensa de un «retorno al objeto» frente a los Estudios Visuales, otro de los blancos de la crítica de Crow, pues el objeto mismo sólo encuentra para él sentido en la medida en que está inserto en un set de relaciones. Se trata más bien de algo no muy lejano a lo que Didi-Huberman ha llamado la historia del arte en genitivo subjetivo, es decir, aquella que respeta la naturaleza de su objeto y evita por tanto construirlo a partir de un relato *après coup*. De ahí también el peculiar título del libro de Crow, que, sustituyendo el término «historia» por el término «inteligencia», no sólo permite incluir la perspectiva del antropólogo al mismo nivel que la del historiador, sino que pretende establecer un puente entre los dos posibles significados de la expresión «la inteligencia del arte»: el que se sigue de entenderla bajo el signo de un genitivo objetivo (la comprensión del arte por parte del intérprete) y el que se deriva de ver en ella un genitivo subjetivo (la inteligencia con

que el arte opera en su función conciliadora de las contradicciones sociales).

Crow encuentra la matriz de este modelo en el contexto de los intelectuales de vanguardia exiliados en el Nueva York de los años treinta y cuarenta. Meyer Schapiro los frecuentaba y, de hecho, cuando viaje a Europa en 1939, recibirá de Adorno, Horkheimer y Marcuse el encargo de convencer a Walter Benjamin para que abandone París y cruce el océano, obteniendo de éste una negativa que culminará en el suicidio de Portbou. 1939 es también el año de publicación de sus dos ensayos clave sobre el arte románico: el texto sobre Silos y, especialmente, el texto sobre la Iglesia de Santa María de Souillac. El punto de partida de Schapiro es tomar como objeto un desplazamiento formal: frente al habitual tímpano con el Cristo entronizado y las cuatro bestias, en la portada de Souillac el centro está ocupado por la presencia de lo diabólico y lo mortal (el Diablo y la corrupción de Teófilo), que desplazan a las bestias hacia la zona inferior de la portada y el parteluz, donde dejan de ser asistentes benignos para transformarse en una fantasía de amenaza. Aunque siga estando detrás, el texto bíblico deja aquí de gobernar directamente los motivos. La Iglesia no hace sino ejercer una función mediadora con los artistas seculares que a principios del siglo XII producen las esculturas. Y, capturado en un ejemplo donde las seguridades usuales se desintegran, el sistema artístico no pone de manifiesto un isomorfismo entre forma,



sociedad y creencia, sino que emerge como un conciliador agente activo en esa sociedad cambiante de la que la Iglesia misma es parte sensible.

Será un exiliado quien, de forma independiente, añada más elementos al modelo ensayado

por Schapiro. En 1941, Claude Lévi-Strauss llega a Nueva York, donde se refugia de la

1.

Portada de la Abadía de Santa María de Souillac (en el tímpano, la representación de la leyenda de San Teófilo y el diablo).

Foto: Wikimedia Commons.

1.
el mercado. En ese Nueva York transformado en lugar de encuentro con lo otro conocerá el que él mismo vendrá a definir como «un lugar mágico donde los sueños de la infancia se han dado cita»: la sala dedicada al Pacífico Norte del *American Museum of Natural*

ocupación nazi. El padre del «giro lingüístico» en ciencias sociales afirma no saber aún casi nada de lingüística y desconocer a Roman Jakobson, ese otro judío exiliado de quien aprenderá el núcleo de la perspectiva estructuralista, a saber: que los fonemas funcionan no en virtud de su individualidad, sino de su oposición recíproca en el interior de un sistema. Junto con su ahora vecino neoyorkino André Breton, y como éste y sus compañeros surrealistas en el París de los años veinte en busca de lo *merveilleux*, Lévi-Strauss pasea por la ciudad buscando los objetos exóticos que la guerra había dispersado por

History, donde las piezas, dice, hablan y observan al visitante «con la fijeza ansiosa de los rostros humanos», como en un eco de las «palabras confusas» y las «miradas familiares» del bosque de símbolos de Baudelaire. Cuando en 1975, ya desarrollada la antropología estructural, Lévi-Strauss publica *La voie des masques*, el eco de esos susurros (*voie* —vía— y *voix* —voz— se asemejan fonéticamente en francés) parece remitir su análisis a aquella experiencia concreta donde esa «voz» es atribuida a unos objetos que parecen ofrecer de suyo la clave del análisis, aunque el reconocimiento de esa clave resuene tan confuso y no del todo consciente como en el poema de Baudelaire.

En la medida en que se pregunta por algo más allá del lugar funcional de un artefacto, Lévi-Strauss excede en *La voie des masques* los límites de su propia disciplina. Así, se concentra en la máscara *Swaihwé* de los Salish, que entiende como una anomalía formal y temática cuya «lógica plástica», dice, «me rebasaba». Pronto descubre que solo puede entenderla si la pone en relación con las máscaras vecinas de los Kwakiutl, quienes adoptan, haciéndolos más naturalistas, los rasgos de la *Swaihwé* (color blanco, adorno de plumas, ojos protuberantes y enorme lengua exhibida) en la máscara *Xwéwé*, a la que dotan sin embargo de un significado opuesto (el egoísmo y la mezquindad frente a la generosidad y la abundancia). Como la asociación con la riqueza y la prosperidad pertenecerá en los Kwakiutl a la

máscara *Dzonokwa*, y como los rasgos formales de ésta invierten punto por punto los de la *Swaihwé* (incluyendo el hecho de que, en lugar de ser pescada en la profundidad del mar, la *Dzonokwa* ha de ser perseguida horizontalmente sobre la tierra), del análisis de esta transformación resulta un teorema: cuando las formas (escultóricas y míticas) traspasan las barreras culturales, si el significado se conserva, se invierten los rasgos; y si los rasgos se conservan, el significado se invierte. Un cuarto elemento, el cobre mineral que se regalaba en las ceremonias del *potlach*, con el que la *Swaihwé* y la *Dzonokwa* comparten su naturaleza generosa y cuyo perfil formal en forma de pala es similar al de la *Swaihwé* de los Salish, permite a Lévi-Strauss completar la explicación: fue su presencia la que bloqueó la adopción directa de la *Swaihwé*. Los Kwakiutl ya poseían el perfil formal, de modo que ese elemento se restaba y dejaba a la máscara dividida en dos componentes que se distribuían (e invertían) entre la *Xwéwé* y la *Dzonokwa*.

Un desplazamiento (la «descoordinación» del pórtico de Souillac, la «deficiencia» de la *Swaihwé* frente a la coordinación y coherencia plástica de las máscaras Kwakiutl) como punto de partida. Y, como resultado, la puesta en claro del poder conciliador de un sistema artístico. Lévi-Strauss añade a ello el análisis de la descomposición y transformaciones a que un objeto es sometido en el proceso de transmisión entre culturas. Pero falta aún comprobar qué ocurre en una

situación donde las barreras que se cruzan son las del cambio histórico. Crow encuentra una guía en el análisis que, en *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (1980), Michael Baxandall realizó de la escultura en madera en la era de la iconoclastia protestante, donde se muestra cómo las tensiones mismas que engendran un arte abundante y distintivo pueden sobrepasar sus poderes de resolución y armonización. Hacia 1470, la escultura portátil en madera ligera del sur de Alemania, ligada al auge de los talleres urbanos y las cofradías, entra en eclosión. Pero, al igual que la ductilidad de la madera de tilo usada en estos talleres va pareja a su fragilidad, Baxandall apunta a la calidad excepcional de esta escultura como la causa de la propia ruina. Los dorados y policromados del «retablo alado», encargado por individuos y cofradías y aislado del resto del arte de la iglesia, fascinaban a una población urbana obsesionada por la salvación y los temas del infierno, pero este esplendor hizo paradójicamente llamar la atención hacia la vida mundana que intentaba contener y despertó la sospecha de idolatría. Es así como desde 1520 esta escultura fue alcanzada por el movimiento iconoclasta, con el resultado de que los encargos descendieron y el mundo del escultor ciudadano se deshizo. Como la *Swaihwé* en el análisis de Lévi-Strauss, una vez despojada de su función devocional —y con ella de la sublimación de sus raíces mundanas— esta escultura vendrá a descomponerse en sus elementos seculares (convertida en retrato privado, en fuentes



2.

públicas que expresan el orgullo urbano, o en pequeñas piezas de gabinete donde el cuerpo femenino ocupa un lugar central) invirtiendo su función para afirmar ahora elementos mundanos (el orgullo individual, la solidaridad pública y la fantasía sensual). Crow encuentra de este modo en Baxandall el ejemplo de un modelo de análisis cuyo origen está en el proceso histórico mismo y que se encuentra cifrado en las obras (como en el frágil equilibrio del *Altar de la Santa Sangre* 1501 que Tilman Riemenschneider esculpió en Rotemburgo), lejos del estereotipo que introduce al arte en una «cultura visual indiferenciada».

La iconoclastia, en cualquier caso, es un ejemplo excepcio-

nalmente vertiginoso de cambio en el mundo del arte. Por este motivo Crow ve necesario ensayar un análisis que adopte por objeto un momento donde la transformación no sea tan radical, tomando él mismo la palabra en el último capítulo. Su análisis del tema del *Sacrificio de Ifigenia* en el contexto de la virtud secular rousseauiana muestra que la tradición clásica enraizada en Timantes de Kythnos, que consignaba no mostrar el rostro de Agamenón (padre y verdugo) pues el dolor supremo no era representable, no desaparece tan fácilmente a pesar de los envites de Van Loo (y su Aga-

2.

Tilman Riemenschneider, *Altar de la Santa Sangre* (Rotemburgo, 1501-1505).

Foto: Wikimedia Commons.

menón descubierto en primer plano), *Le Brun* o *Caylus*. Lo que sin embargo encontramos es, de nuevo, su descomposición e inversión. El *Córeso y Calíroe* (1765) de Fragonard plantea el tema del sacrificio desplazando la furia del Dios vengador (representado por su sacerdote Córeso) y transformándola en la belleza femenina que comparte con su víctima. En la escena se desmoronan las diferencias sexuales y de emoción: no hay participación en el dolor por el sacrificio, sino impresión y emoción indiferenciadas, una suerte de libre juego de la crueldad en el que Diderot vio una metáfora de las pasiones sin límite del populacho emancipado («las revueltas populares en las que la pasión de la mayoría se apodera de uno antes de saber la causa»).



3.

Representaba una de las caras del proyecto ilustrado y secular; cuyo reverso se muestra en *La boda de pueblo* (1761) de Greuze, donde la discordia mortífera y el drama moral son sustituidos por la aritmética de la utilidad en la entrega (sacrificial) de la hija al funcionario. La convergencia entre ambos emerge, dice Crow, cuando nos preguntamos dónde, en este contexto secular, queda el Agamenón con el rostro oculto de la tradición de Timantes. En *Los lictores devuelven a Bruto los cadáveres de sus hijos* (1789) de

David, es la anciana del extremo derecho, la que crió a los jóvenes y no puede por tanto reprimir el dolor; quien se cubre el rostro como Agamenón. Sólo que sus rasgos suponen una inversión de su representación tradicional: no es hombre, sino mujer; no ocupa el centro de la composición, sino el extremo más alejado; su lugar en la jerarquía no es el más alto, sino el inferior.

3.

Jean-Baptiste Greuze, *La boda de pueblo* (1761). Foto: Wikimedia Commons.

Si el modelo que Crow atisba ha de ser productivo, dependerá en cualquier caso de que el historiador o el antropólogo del arte presten atención y hagan justicia a las operaciones del arte mismo como actividad *in fieri*, lejos de la concepción contemplativa de la obra acabada en que se basa generalmente la estética. Tendrá que ver, en definitiva, con aceptar que la comprensión del arte depende de la inteligencia con que el propio arte se desenvuelve. ❖



El **canon** del cuento de **Harold Bloom**

Autora
**Cristina Álvarez
de Morales
Mercado**

Profesora de Traducción e Interpretación.

Universidad de Granada.

Autora de *Aproximación a la teoría poética de Harold Bloom*.



Harold Bloom,
Cuentos y cuentistas. El canon del cuento.
Madrid, Páginas de Espuma, 2009.

Cuando en 1996 Harold Bloom publicó su libro titulado *The Western Canon*, el aparato crítico de todo el mundo «occidental» se revolucionó. Se escucharon voces en todas las lenguas denunciando que la lista de Bloom de los mejores escritores de todos los tiempos solo incluyera a veintiséis autores, dejando al margen a un número importante de novelistas, poetas, dramaturgos y ensayistas del mundo occidental, en definitiva nombres esenciales para el conocimiento de nuestra literatura. Pero la polémica ya estaba servida.

Hoy contamos con un nuevo canon bloomeano; en esta ocasión se trata del canon del cuento. Al igual que con el *Canon occidental*, este libro se forja a demanda de los editores del crítico norteamericano, que una vez más pretenden situar la labor hermenéutica de Harold Bloom en primera línea de batalla y provocar así un nuevo boom literario.

El original pertenece a una vastísima colección de trabajos críticos realizados por Harold Bloom desde 1984 hasta nuestros días para la prestigiosa editorial Chelsea House Publishers. Y, como el propio autor confiesa, esta labor se convirtió en una auténtica «aventura

quijotesca», que ha dado incontables frutos y trabajos de una gran calidad crítica y teórica. Posiblemente en su publicación haya influido mucho la necesidad que el autor tiene de ser apreciado por un numeroso grupo de críticos literarios que han venido denostando su esfuerzo teórico de manera firme y continuada; me refiero sobre todo a la crítica alemana.

El libro recoge, pues, unas valiosas reflexiones, al más puro estilo bloomeano, que su autor ha venido haciendo a lo largo de los años sobre algunos de los cuentos o relatos cortos más importantes de autores de la literatura producida en Occidente. Entre los cuentos seleccionados Bloom solo incluye aquellos autores que él considera «fuertes», en el sentido de que han sido capaces de tergiversar la obra precursora y crear una nueva versión: la versión «fresca» de los cuentos anteriores que los precedieron. Bloom sitúa a Shakespeare una vez más en el horizonte literario y nos remite a él en numerosas ocasiones a través de su reflexión acerca de algunos de los relatos escogidos que «se relacionan los unos con los otros sólo como milagros».

El libro se divide en treinta y nueve capítulos, dedicado cada uno de ellos a un autor

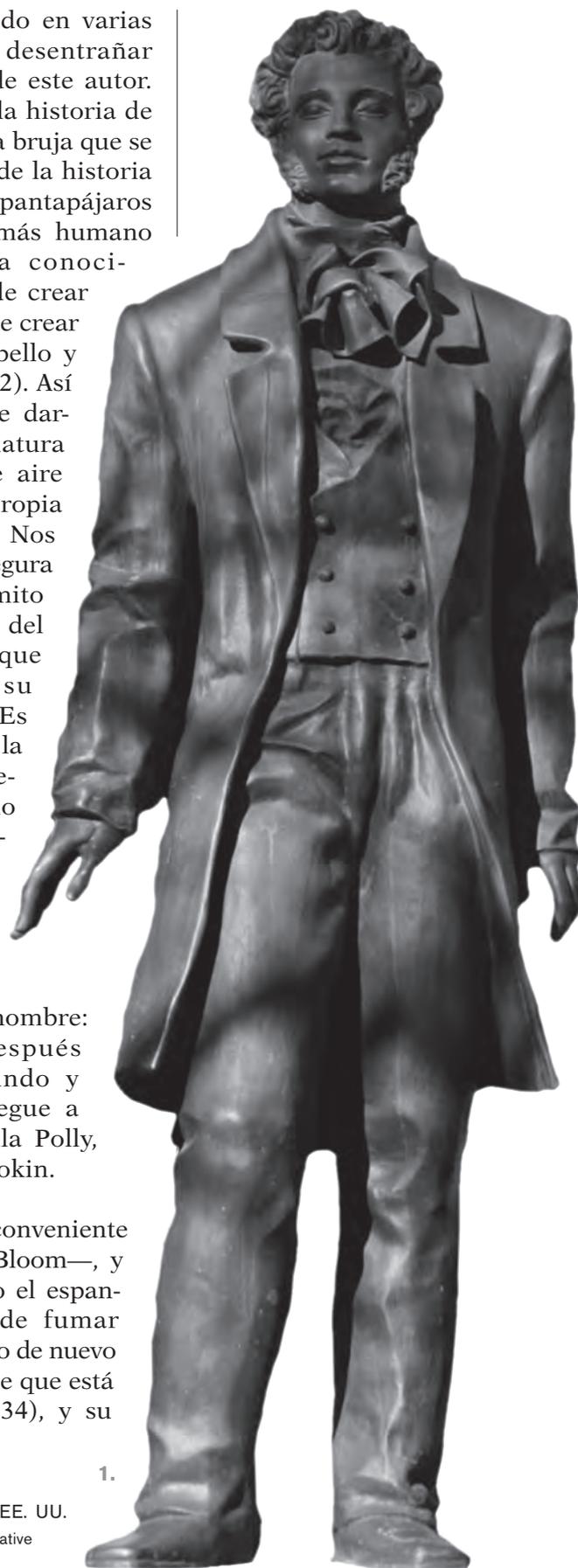
de relatos breves o cuentos: empieza hablando de los relatos de Pushkin y termina con los cuentos de Raymond Carver. Aunque la evolución en categoría y reconocimiento literario se hace de manera progresiva desde los autores de más prestigio hasta autores más cercanos y posiblemente por ello menos conocidos, el solo hecho de aparecer en una lista canónica establecida por el gran crítico norteamericano lo sitúa evidentemente en una posición privilegiada y de gran prestigio.

Bloom inicia su canon del cuento con Alexander Pushkin, en concreto con su novela corta *La dama de picas*. Las reflexiones del crítico norteamericano sobre este relato se centran en los aspectos psicológicos de los protagonistas del cuento, pero también en aspectos propios de un universo demoníaco en el que se entremezclan la ironía y lo diabólico hasta llevar al lector «hacia el exterior y en picado en una noche invernal» (p. 25).

El segundo autor que sitúa Bloom en su lista canónica del cuento es Nathaniel Hawthorne, cuyos mejores frutos se dan en los cuentos y novelas breves que el autor fue escribiendo a lo largo de su vida y que, sin embargo, nunca tuvieron el merecido aplauso del público. Entre ellos destaca el crítico el relato *Feathertop*, de claras influencias kafkianas. En opinión del crítico de Yale, este relato breve es tan extraño como lo son *El cazador Gracchus* o *El médico rural*, dos obras maestras de la narrativa kafkiana,

que le han servido en varias ocasiones para desentrañar la complejidad de este autor. El cuento narra la historia de Madre Rigby, una bruja que se afana a lo largo de la historia por crear un «espantapájaros con el aspecto más humano que se hubiera conocido» y, cansada de crear duendes, consigue crear algo «delicado, bello y espléndido» (p. 32). Así pues, después de darle vida a su criatura decide insuflarle aire poniéndole su propia pipa en la boca. Nos encontramos, asegura Bloom, ante el mito de Prometeo, o del mismo Jehová que hace nacer a su criatura, Adán. Es entonces cuando la bruja, no satisfecha todavía con lo que ha conseguido, atemoriza al espantapájaros para hacerle hablar. Y, logrado este propósito, le da un nombre: Feathertop. Después lo lanza al mundo y consigue que llegue a cortejar a la bella Polly, hija del juez Gookin.

Solo hay un inconveniente —nos recuerda Bloom—, y es que en cuanto el espantapájaros deje de fumar «quedará reducido de nuevo a los elementos de que está compuesto» (p. 34), y su



1.
Estatua de Pushkin en EE. UU.
Foto: Foggy Bottom, Creative Commons.

aspecto señorial solo será un recuerdo. Sin embargo, todo marcha perfectamente, y Featherthertop consigue triunfar en sociedad.

De vez en cuando, Featherthertop se detenía y, adoptando una postura imponente, parecía invitar a la hermosa joven a estudiar su figura y a continuar resistiendo, si ello era posible. Sus estrellas, sus encajes, sus hebillas, relumbraban en ese instante con inefable esplendor; los pintorescos colores de su indumentaria asumían tonos más vivos; su presencia íntegra irradiaba un fulgor y un lustre que atestiguaba el cabal estilo demoníaco de sus pulidos modales.

Sin embargo, un día en que su prometida está junto a él, el espantapájaros ve su imagen reflejada en un espejo, y la imagen que le devuelve el espejo es la del «sórdido pastiche de su composición auténtica, despojado de todo embrujo» (p. 35). Es entonces cuando el espantapájaros regresa con su madre y, en una especie de intento de suicidio, tira la pipa lejos de él y muere. Tal como lo ve Bloom, la bruja tiene, por primera vez, un instinto maternal, pues se apiada de su criatura y decide no traerla de nuevo al mundo para evitarle que vuelva a sufrir. Para Bloom, este cuento encierra una ironía muy aguda de Hawthorne, pues la bruja sería más piadosa que el Jehová sin remordimientos que siempre nos lanza una y otra vez a un mundo que no nos conserva ni nos cuida.

Aparte de Hawthorne, otro de los cuentistas más admirados

por Bloom es Hans Christian Andersen, pues gracias a él el crítico norteamericano puede recuperar su juego del romance familiar freudiano, designando como precursores suyos a Shakespeare y a Walter Scott. En opinión de Bloom, Andersen fue enormemente original con sus cuentos de hadas y aceptó de forma sublime todos los elementos que provenían del folklore. Comenta con mucha ironía el crítico de Yale que Andersen tuvo muchas satisfacciones en la vida: nunca tuvo una casa propia o un amor duradero; sin embargo, logró conseguir una extraordinaria literatura. Andersen albergó siempre el proyecto de seguir siendo niño en un mundo ostensiblemente adulto. Y es precisamente esta meta la que distingue su literatura y la hace canónica. Llegados a este punto, y para ensalzar la obra del escritor danés, Bloom lanza una de sus críticas más feroces a la literatura infantil del momento, y advierte al lector que escritores de la fama de J.K. Rowling o Stephen King son «escritores igual de malos, oportunos titanes de nuestra era oscura de las pantallas: ordenadores, películas, televisión» (p. 42). De manera que, según Harold Bloom, los únicos cuentos que habría que ofrecerles a los niños son los de escritores de la altura literaria de Hawthorne, Joyce o Carroll, por citar algunos de los más relevantes para él, porque en su opinión el tiempo nos apremia, y no podemos consumir nuestra vida leyendo cosas inferiores: «Si viviéramos varios siglos podría haber mundo y tiempo suficiente, pero los principios de la realidad nos fuerzan a que

elijamos» (p. 42). Bloom nos recuerda que Andersen fue un autor enormemente prolífico, pero que ha pasado a la historia literaria por sus cuentos de hadas, en los que ofrece al lector su obsesiva frustración sexual encarnada en princesas andróginas y brujas gélidas y tentadoras.

El segundo cuento de Andersen que Bloom analiza en su lista canónica es el de *La Sirenita* que, en opinión del crítico, refleja una auténtica historia de terror centrada en la figura sumamente pavorosa de la bruja del mar. Y es que, según el crítico de Yale, hasta las criaturas más amenazadas desfilan por los cuentos de Andersen con «un frenesí fantasmagórico». En la parte del relato en el que la bruja del mar ayuda a la sirenita a tener apariencia humana, las peticiones y sacrificios que le va pidiendo son tan terriblemente escabrosos que superan cualquier atisbo de realidad: la hará andar, pero, a cambio, cada vez que dé un paso parecerá que anda por un afilado cuchillo; la convertirá en muda y además se quedará como prenda el tesoro más preciado para la sirenita, su preciosa cabellera:

—¡Pero además tendrás que pagarme! —dijo la bruja—. Y no es poco lo que te voy a pedir. Tienes la voz más bella de las profundidades del mar y piensas hechizar con ella al príncipe, pero quiero que me regales tu voz. Lo mejor que tú posees te lo pido yo a cambio de mi valiosa bebida. Pues en ella te daré mi propia sangre, para que la bebida corte como una espada de doble filo.



2.

Para Bloom, este fragmento «tiene la dignidad estética del gran arte y, sin embargo, produce escalofríos» (p. 46). El cuento debería haberse resuelto de forma más sublime, con el salto de la sirenita al fondo del mar, convertida finalmente en espuma.

Otro de los cuentos del escritor danés que Bloom destaca es el titulado *Los cisnes salvajes*, al que considera el relato del mito

perdurable, del mito del otro lado, de la otra vida ficticia que se vive paralela a la vida real. Éste y el relato titulado *Los zapatos rojos* son, para Bloom, los más enigmáticos de este autor. *Los zapatos rojos* narra la existencia maldita de Karen la bailarina, que no puede parar de bailar ni cuando le ampu-

2.

La sirenita (escultura en Copenhague).

Foto: Archer, Creative Commons.

tan los pies; únicamente con su muerte conseguirá liberarse. Sin embargo, de todos los cuentos de Andersen, Bloom resalta por novedoso y sublime el relato *La sombra*, en el que su autor narra un relato muy curioso. Andersen decide separarse de su malvada sombra, que vuelve al cabo de un tiempo y lo convence para hacerse su compañero de viaje como la sombra de ella, es decir, como la sombra de su sombra. La historia se complica cuando entra en escena una princesa que se enamora de la primera sombra y termina casándose con ella. Es entonces cuando Andersen amenaza con revelar la verdadera identidad de ambos, y la malvada sombra lo hace prisionero y finalmente lo mata. Para Bloom, este cuento es una especie de parábola visionaria de la obra de Kafka, Borges o Calvino, en el sentido de que profetiza de una forma muy amarga la ambivalencia de las relaciones que Andersen mantenía consigo mismo y con su arte.

De los cuentistas rusos, además del ya citado Pushkin, Bloom destaca los siguientes nombres: Nicolai Gógol, Iván Turgenev y Antón Chéjov. Del primero de ellos Bloom realiza una ácida crítica, pues en su opinión el verdadero universo del escritor ruso únicamente alcanzaría su punto más sublime en cuentos como *Los terratenientes del viejo mundo* o *La nariz*. Sin embargo, el resto de su obra no podría enlazarse con la tradición canónica del cuento, pues curiosamente lo más interesante de la obra de Gógol queda recogido en el relato del cuentista italiano

Tommaso Landolfi titulado *La mujer de Gógol*. De Iván Turgeniev analiza nuestro crítico el cuento *El bosque y la estepa*, que viene a liderar una nueva forma de cuento moderno, el cuento que prevalece frente a la tradición cuentística liderada por Kafka y Borges, pues en ella su autor consigue hacer de la belleza natural su bandera de lucha. Y de Antón Chéjov, Bloom nos asegura que es el más influyente de todos los cuentistas rusos; de hecho, su relato *Un ángello* se conforma a partir de las reflexiones que sobre el mismo han venido haciendo grandes escritores como Tolstoi, Keats o Blake, que vieron en su obra una búsqueda constante de la verdad total de lo humano en el sentido shakesperiano.

En este canon del cuento no podemos dejar de mencionar lógicamente a los escritores en lengua inglesa. En la primera parte del libro Bloom estudia la obra de autores reconocidos universalmente como Lewis Carroll, de quien asegura que «es shakesperiano hasta el punto de que sus escritos se han convertido en una especie de textos sagrados». Lo discutimos sobre todo en *Alicia en el país de las maravillas*, cuya fascinación en el lector viene provocada por ese mundo de los sinsentidos del que hablaban los críticos del Romanticismo, y cuyo testimonio se convierte, pues, en una revisión de la misma tradición romántica. Con Herman Melville hablaremos, según Bloom, del escritor que siempre escribió a la sombra de Shakespeare. Así pues, tanto *Moby Dick* como *Bartleby, el escribiente* nos su-

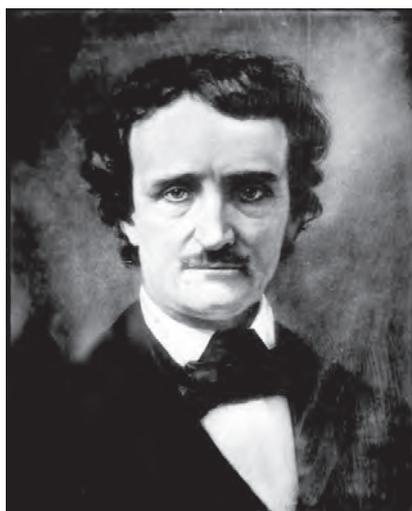
gieren la técnica de la elipsis de Shakespeare, que está presente de una forma tremendamente clara. O en *Benito Cereno*, escrito bajo la sombra de un *Otelo* dominante.

Mark Twain, Henry James, Joseph Conrad, O. Henry, Jack London, John Steinbeck, Eudora Welty, John Cheever, Shirley Jackson o Sherwood Anderson son también algunos de los escritores canónicos que forman parte de la lista de Bloom. Este último, Sherwood Anderson, es un autor poco conocido que, sin embargo, merece formar parte de su canon solamente por un cuento, el titulado *Muerte en el bosque*. En él se nos cuenta la historia y la muerte de una anciana de la que todo el mundo se ha estado aprovechando en vida, pero la paradoja más terrible es que también el lector se aprovecha de ella una vez muerta a través de la minuciosa descripción del cadáver que de ella realiza el autor. Tampoco podemos dejar de mencionar al gran escritor James Joyce, que con su relato *Los muertos* es considerado por Bloom el auténtico continuador de la tradición de Dante, sobre todo de su *Infierno* en el que los traidores siempre van de la mano. Sin embargo, en el relato de Joyce, Gabriel Conroy, el protagonista, es una especie de artista fracasado, condenado a su propio infierno en vida al no haber sido capaz de amar realmente.

No olvidemos, por otra parte, que el Edgar Allan Poe de esta lista de escritores en lengua inglesa es considerado por Bloom como el creador de la histeria del pueblo norteamer-

ricano: sería algo así como el mejor representante de las represiones del ser americano. De hecho, excepto el relato *Arthur Gordon Pym*, el resto de la obra de este autor es, según el crítico de Yale, solamente un alimento de su propio mito. Y como ejemplo opuesto a Poe, sitúa Bloom a D. H. Lawrence, que alcanzó su logro más extraordinario como cuentista gracias a sus dos relatos cortos *El oficial prusiano* y *El zorro*, y en ellos se nos muestra —dice Bloom— como un narrador capaz de cargar a sus cuentos de un enorme simbolismo. Katharine Anne Porter es la primera mujer que Bloom incluye en su lista canónica del cuento gracias a relatos como *Judas en flor*, *Él*, *Antiguas muertas*, *Vino de mediodía*, etc. Según Bloom, esta escritora supo concentrar todo su talento en estos cuentos, haciendo que sus historias poseyeran una sublime elocuencia basada siempre en la sabiduría de la supervivencia.

El último eslabón de la cadena canónica de autores en lengua inglesa está centrado en el estilo admirable del famoso Ernest Hemingway, y en opinión de Bloom lo tendríamos que buscar en Walt Whitman y en la influencia tan tremenda que éste ejerció sobre él. El crítico norteamericano explica que, cuando se trata de Hemingway, tenemos que hablar de un novelista enormemente poético: «Es un poeta elegíaco que se lamenta por el individuo, que celebra el yo y que padece escisiones de su yo». Es, pues, un escritor gnóstico, seguidor también de Emerson. Sus relatos *Fiesta*



3.

y *Tener o no tener* hablan de un sistema de ironías que, en opinión de Bloom, funciona a la perfección.

De los escritores judíos, tanto Isaac Bábél como Kafka han sido objeto de estudio en numerosos trabajos anteriores de Harold Bloom, por lo que en su canon del cuento el crítico se hace eco de algunas de sus reflexiones más frecuentes en libros anteriores, posiblemente las más interesantes, pero que no añaden nada nuevo al lector de Bloom. Para él, pensar en el tipo de escritor judío es pensar en Kafka, quien escapó a su propia audacia, pues «no creyó en nada y sólo confió en el imperativo de ser un escritor».

Me gustaría terminar con un apartado especial dedicado a los dos autores en lengua castellana añadidos en la lista de Bloom. El primero de ellos es Jorge Luis Borges y el segundo es Cortázar. La grandeza de Borges reside, en palabras de Bloom, en la dignidad estética que concede a sus personajes. Además de ser un gran teórico

de la influencia en la poesía, en el sentido de que parece que escribe cada uno de sus relatos siempre como si estuviera haciéndolo por primera vez, ha sido siempre un poeta de la pérdida, pero con la sabiduría de entender que «no puede perderse aquello que nunca se poseyó». También, añade Bloom, «ha sufrido el desasosiego de saber que solo podemos reconocer aquello que hemos conocido antes, y que todo reconocimiento es autorreconocimiento» (p. 235).

Una visión muy distinta a esta es la que ofrece Bloom cuando lee *Bestiario* de Cortázar. El crítico de Yale afirma que este cuento es definitivo no tanto por su tigre fantástico, sino por la presentación tan sutil y llena de matices que su autor hace de los dos personajes principales, Rema e Isabel. De su pasión escondida dan testimonio estas palabras:

Después Rema se levantó para ir a buscar más azúcar, e Isabel fue detrás de ella charlando hasta que volvieron riendo por una broma que habían cambiado en la antecocina.

En opinión de Bloom el efecto retórico de este cuento va a depender del montaje del relato. Isabel, que no puede expresar su deseo sexual hacia Rema porque siempre se halla sobrecogida y atenazada ante la presencia del Nene, logra, cuando él no está, sentirse libre, y así lo intuye el lector

3.

Edgar Allan Poe (1913). Foto: Rufus W. Holsinger, Wikimedia Commons.



cuando las dos mujeres regresan de la antecocina, porque nos damos cuenta de que entre ellas ha habido algo más que una broma. Al final del cuento Cortázar alerta al lector de que el fin del Nene está llegando, de manera que para el amor de Rema e Isabel se abre una nueva ventana, una especie de dicha posible y mutua que las aguarda en «las cadencias finales de Cortázar» (p. 261).

Correctas o no, las explicaciones que Harold Bloom ofrece en este magnífico libro no se quedan limitadas a cuestiones de formación narrativa, sino que pretenden ir más allá. Se mueven en planos muy diferentes: psicológico, sociológico, histórico y hasta cosmológico, a través de los cuales el crítico norteamericano aporta una visión fresca de los maestros del cuento, los nuevos demiurgos creadores. Animo al lector a realizar una lectura sosegada de este nuevo trabajo de Bloom, que le permitirá elaborar por sí mismo un mapa muy certero del cuento literario. ❖



Definiendo los contornos de **lo artístico.**

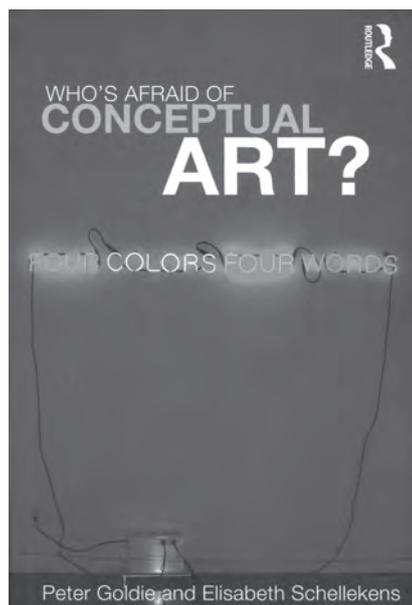
Una mirada al **arte público** y al **arte conceptual**

Autor

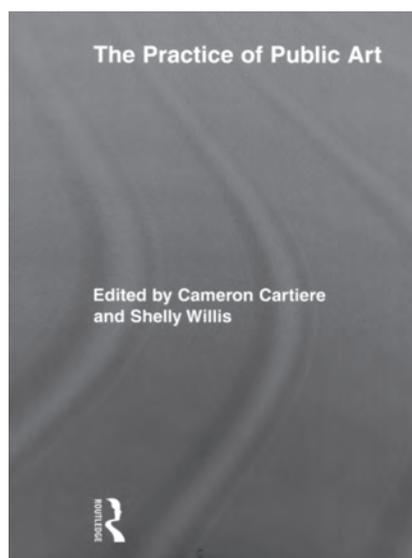
Carlos Garrido Castellano

Becario Predoctoral de Historia del Arte. Universidad de Granada.

Autor de «Nuevas identidades, nuevos muros. Hacia una significación emotiva de la experiencia fronteriza».



Peter Goldie y Elisabeth Schellekens,
Who's Afraid of Conceptual Art?
Londres, Routledge, 2010.



Cameron Cartiere y Shelly Willis (Eds.),
The Practice of Public Art.
Londres, Routledge, 2009.

A primera vista el arte conceptual y el arte público se encontrarían en las antípodas. Cualquier hipotético intento de definir lo que constituye la experiencia artística que tuviera como únicos referentes una obra perteneciente a cada uno de estos grupos caería irremediabilmente en el desconcierto. Los dos libros que aquí se presentan, sin embargo, comparten una intención, abordada, eso sí, desde posicionamientos diferentes: ambos acometen el análisis teórico de parcelas artísticas en ocasiones alejadas del «canon artístico tradicional». Tanto el arte conceptual como el arte público han padecido el desconocimiento y la incompreensión crítica, así como la apatía o el abierto rechazo por parte del gran público.

Los dos textos que aquí comentamos están presididos por un mismo interés: la necesidad de superar los prejuicios existentes hacia ambas expresiones artísticas para que sea el juicio de la obra en concreto lo que determine su calidad como expresión estética. Se pretende, entonces, ampliar la definición del arte, de tal manera que existan más elementos definitorios que el medio expresivo. No resulta extraño que ambos libros comiencen señalando el rechazo y el miedo, motivados

por el desconocimiento, que preside los acercamientos, tanto de especialistas como de aficionados, hacia el arte conceptual y el arte público.

Ahora bien, los autores de los dos libros no se contentan con señalar ese miedo; por el contrario, intentan alcanzar una comprensión más amplia de la naturaleza y el funcionamiento de ambos campos artísticos con el objetivo de lograr la integración en lo que se ha venido en llamar arte contemporáneo. De ahí que uno de los intereses, compartidos desde el principio, de cada una de las obras sea el de definir lo que se entiende por arte conceptual y por arte público. No se trata, en ninguno de los dos casos, de establecer unos límites férreos que funcionen como frontera de ambas manifestaciones; lo que se busca en ambos planteamientos es más bien separarse de la pureza de los movimientos históricos para afrontar la tarea de definirlos desde una posición abierta, capaz de atender a una periodización histórica de la experiencia artística, pero también de, superada ésta, enfrentar los retos que propone el arte en la actualidad, en cualquier contexto dado.

Ambos volúmenes pretenden garantizar las condiciones de posibilidad del disfrute estético

más allá de las periodizaciones y las jerarquías, apelando al hecho de que, antes que cualquier otra cosa, todos somos espectadores y, por tanto, estamos expuestos a los mensajes que el arte crea. Eso hace que nos encontremos, en realidad, con dos obras que recurren al arte conceptual y al arte público para aludir al Arte con mayúsculas y a sus fronteras. Al abordar el estudio del arte conceptual y del arte público en relación con el medio en el que se desarrollan y en permanente conexión con el «canon del arte tradicional», se introduce un factor de suma importancia para lograr la comprensión del fenómeno artístico contemporáneo: su vínculo con imaginarios compartidos, con el cúmulo de imágenes y pensamientos que forman parte de la cultura de una sociedad, algo que el pensamiento artístico, ocupado en trazar itinerarios temporales y espaciales fijos, ha dejado en segundo plano en algunas ocasiones. Si la evolución del arte contemporáneo ha venido aparejada con una necesidad de crear definiciones a un ritmo vertiginoso, los dos libros aquí presentados pueden verse como una parada necesaria en la que se cuestiona el valor y la razón de ser de las divisiones convencionales para dejar paso al mero acto de reflexionar sobre el arte, entendido como un todo.

La relación entre Arte y Filosofía se remonta a la aparición de ambos. Desde la Antigüedad, la obra de arte ha desempeñado un lugar central en diferentes modelos de pensamiento, sirviendo como conexión entre lo real y lo ideal. El libro de

Goldie y Schellekens, partiendo de dicha conexión, esboza una visión novedosa del arte conceptual, basada en las ideas que expresa y en cómo éstas enlazan con las principales preocupaciones filosóficas del ser humano. Los autores, pertenecientes al ámbito de la filosofía, comparten el interés común de teorizar acerca de las emociones humanas, elemento que los ha acercado al terreno del arte con frecuencia. *Who's Afraid of Conceptual Art* es el resultado más reciente de un proyecto de investigación que unió a ambos en el estudio del arte conceptual, y que ha dado lugar a varios artículos, conferencias y otra monografía editada en 2007 de nombre *Philosophy and Conceptual Art* (Goldie y Schellekens, 2007). Peter Goldie, que actualmente ocupa la Samuel Hall Chair in Philosophy en la Universidad de Manchester, centro donde se encarga asimismo de la dirección del área de filosofía, ha desarrollado una amplia carrera investigadora donde con gran excelencia se ha ocupado de las relaciones entre pensamiento filosófico, emociones y estética. Por su parte, la Dra. Schellekens, vinculada en calidad de Senior Lecturer al Departamento de Filosofía de la Universidad de Durham y editora del *British Journal of Aesthetic*, ostenta también una amplia trayectoria en el campo de la estética, como ha demostrado en sus abundantes publicaciones sobre Kant, el vínculo entre moral y estética, o la belleza.

La posición de ambos autores, por tanto, acredita sobradamente su capacidad para abordar el

estudio que el presente libro desarrolla. Se ha de señalar, no obstante, que dicha obra presenta una versión accesible —éste, y no otro, es el interés de ambos autores, expresado al principio del libro—, que, sin embargo, aporta en cada capítulo ideas novedosas y de enorme interés a la hora de revisar obras y autores del arte conceptual ya consagrados. Así, mediante la revisión de Kosuth, Acconci, Manzoni, Duchamp o Sierra, los autores ponen de manifiesto la posibilidad de cualquier persona interesada en ello de obtener conocimiento filosófico a partir del arte conceptual, eliminando así el tabú y el miedo que hacía de éste una parcela vedada para los no especialistas.

De este modo, el propósito de Goldie y Schellekens no es otro que desmitificar el arte conceptual, permitiendo una comprensión y una apreciación del mismo por parte del público, sea éste especializado o no. Los autores defienden la radicalidad y la novedad absoluta de las propuestas del arte conceptual, capaz de desafiar lo que entendemos por arte, así como la posición que ocupamos siempre que nos enfrentamos a una obra artística. El arte conceptual, por su capacidad para trascender el medio físico, entronca con las inquietudes filosóficas de cualquier ser humano, estableciendo un diálogo con el espectador y cuestionando la seguridad de su visión acerca del mundo, acerca de sí mismo y acerca del arte. La radicalidad de estas expresiones artísticas estriba así, no en su novedad, sino en su ontología, tanto en lo que son como en



1.

lo que pretenden ser: un desafío. Desde luego, afirman los autores de este volumen, no se trata de la primera vez que el arte nos desafía; sin embargo, la diferencia del arte conceptual estriba en la naturaleza esencialmente filosófica de ese desafío, así como en el rechazo de las nociones tradicionales de lo estético. En palabras de los autores, se trata de un tipo de arte que tiene ambiciones filosóficas.

Para Goldie y Schellekens, entonces, el reto que propone el arte conceptual se presenta como un incentivo para introducir la valoración de las cualidades filosóficas de cualquier tipo de arte. Es esa exigencia de indagación, de búsqueda del contenido filosófico de la obra, lo que servirá para que el espectador desarrolle una comprensión más amplia de aquélla. En ese sentido, *Who's Afraid of Conceptual Art* se convierte en un alegato a favor de la mera persecución de la ex-

periencia estética, aun cuando ésta no se corresponda con lo esperado o incluso cuando ésta no se encuentre presente.

Precisamente, es ese carácter elusivo, indican los autores, de los valores estéticos del arte conceptual, lo que separa a éste del resto de manifestaciones artísticas. Así, en el primer capítulo del libro, Goldie y Schellekens señalan que sólo repensando algunas de las nociones más básicas del arte —su funcionalidad, los medios por los que se expresa, la relación con el público...— sería posible pasar de una comparación, siempre desfavorable, del arte conceptual con respecto al «arte tradicional», a una situación de disfrute estético. Para ello, indican en el segundo capítulo, será necesario definir lo conceptual a partir de las cuestiones ontológicas planteadas por el

1.

Michael Craig-Martin, *Un roble* (1974).

Foto: Wikimedia Commons.

producto de la creatividad; algo que, en palabras de los autores, pasa por aclarar qué cosa es una obra de arte. Sin embargo, se precisará otro paso más para lograr la plena comprensión del arte conceptual: la aceptación de que los valores estéticos de éste difieren de los valores estéticos presentes en cualquier otro tipo de obra. Así, el artista conceptual tendrá que llenar ese vacío para hacer su creación no solo inteligible, sino también estéticamente valiosa.

Si en el texto de Goldie y Schellekens el desconcierto causado por el arte conceptual era expresado en el título, las palabras que inician *The Practice of Public Art* resultan igual de demoledoras: «*When did Public Art become akin to a dirty word?*» El arte público ha sido igualmente incomprendido y minusvalorado, si bien en este caso las razones pudieran parecer opuestas: a la opacidad de la obra de arte conceptual, a su carácter inaprensible, se opone la inmediatez, la aparente y obscena simpleza con que la obra de arte público muestra su falta de significado y casi de intencionalidad, distanciándose así del Arte con mayúsculas.

The Practice of Public Art se presenta como el primer intento de facilitar una comprensión plena del arte público, de modo que éste pueda ser incorporado al debate crítico artístico, dejando de ser analizado como una parcela separada. Los ensayos que componen el presente volumen parten de la teorización sobre el arte en espacios públicos desarrollada en el mundo anglosajón desde los ochenta para revisar el papel del arte

público como configurador —y al mismo tiempo como testigo privilegiado— de la realidad social contemporánea, definiendo el papel de lo local y lo global en el contexto de una sociedad cambiante (Lippard, 1997). No en vano, vivimos rodeados de experiencias artísticas en la ciudad, siendo éstas un elemento configurador de espacialidad, generador de cartografías urbanas (Rogoff, 2000).

Un primer elemento que hay que considerar viene determinado por la confusión habitual existente en torno al arte público. ¿Qué une, y que separa, a los conceptos de *intervention*, *socially engaged practice*, *political activism*, *service art*, *site-specific works*, *community-produced projects*, *spatial practice*, *interdisciplinary activism*, *contextual practice* o *social practice art*? ¿Dónde, entre esta plétora terminológica, se halla el arte público? ¿Es posible una definición? ¿Cómo proceder si, como señalan los autores, incluso los artistas que hacen arte público rehúsan considerarse como artistas públicos, quedando como únicas interesadas las administraciones públicas?

Desde los primeros planteamientos del libro de Cameron Cartiere y Shelly Willis se observa lo arduo que resulta definir qué se entiende por arte público. Sin embargo, ambos autores apuntan la necesidad de abordar con la mayor brevedad posible el estudio del arte público, a la luz del peso que éste tiene en la sociedad contemporánea. ¿Qué elementos llevan a la marginación de esta experiencia? La falta de debate crítico, la inexperiencia



2.

y el reducido número de las instituciones con programas de enseñanza de arte público, el desinterés por parte de la crítica y de los miembros del sistema-arte, el carácter de encargo de la pieza, así como su aparente simplicidad, influyen en dicha visión negativa. De este modo, un elemento rechazado en todos los textos que componen el volumen editado por Cartiere y

Willis es el de la presunta simplicidad del arte público. Frente a la obra de arte concebida para ser expuesta en un museo, el monumento que decora una calle o una plaza pareciera carecer de función, pareciera responder a una rudimentaria estética de lo masificado.

Lejos de esa visión, ambos autores demuestran cómo detrás de cada encargo de arte público existe una amplia información en cada ejemplo, en cada caso. Ello lleva a trasladar el punto de mira del análisis sobre el

2.
Sol LeWitt, *Torre*. Museo de Arte Finge, Davenport, Iowa, EE.UU. Foto: Wikimedia Commons.



arte público a la obra en sí, haciendo posible, en definitiva, el discernir si nos encontramos ante una buena experiencia artística y estética, sin otro calificativo. La creación pública responde a un programa complejo en el que se entrelazan cuestiones relacionadas con la curaduría, la financiación artística, la ubicación, la intención o el interés. Solo teniendo en cuenta todas estas coordenadas es posible aventurar una definición que, por fuerza, habrá de quedar incompleta. De este modo, Cartiere señala la obligatoriedad de que una obra de arte público encaje en una de las siguientes cuatro condiciones para que pueda ser calificada como tal: que sea visible y/o accesible públicamente; que responda o afecte al interés comunitario;

que sea ubicada y mantenida por dicha comunidad; por último, que sea financiada por ésta.

Los textos que componen la antología *The Practice of Public Art* reflexionan sobre la naturaleza del arte público, sobre sus problemas y sus fronteras, y lo hacen desde una amplia variedad de posiciones, que abarcan la del artista, la del activista, la del crítico de arte, la del académico o la del funcionario público. Para ello, resultará oportuno establecer un diálogo fluido entre arte, instituciones, público y administraciones, dado que,

3.

Diseño de Keith Haring en una chapa (1987). Foto: Wikimedia Commons.

como señalan los autores, la creación de arte en espacios públicos compete por igual a todos los grupos anteriormente citados. El presente volumen condensa algunas experiencias que apuntan en ese sentido, al tiempo que advierte de la necesidad de ampliar las fronteras del campo artístico para dar cabida a algunos de los fenómenos artísticos más destacados y con mayor presencia de nuestra época.

Precisamente, esa presencia/ausencia conecta con la naturaleza del arte conceptual. Un elemento compartido por ambas clases de arte consiste en presentar una ruptura respecto a las relaciones entre voluntad creativa, función artística, apreciación estética e integración en el medio social de la obra de arte. En los dos casos el requerimiento que la pieza expresa para completar su significado al espectador requiere de éste un esfuerzo mayor que en cualquier otro tipo de manifestación artística. No obstante, ese esfuerzo resulta obligado, desde el momento que nos permite obtener una comprensión mayor no solo de la obra en cuestión, ni siquiera de las parcelas del arte que centran el análisis de los dos libros comentados, tampoco del arte en sí; sino, superando dichas instancias, de nuestra realidad más inmediata. ❖

Bibliografía

GOLDIE, Peter y SCHELLEKER, Elizabeth (2007), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford, Oxford University Press.

LIPPARD, Lucy (1997), *Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, Nueva York, The New Press.

ROGOFF, Irit (2000), *Terra Infirma. Geography's Visual Culture*, Londres, Routledge.

afinidades

revista de literatura y pensamiento

Boletín de suscripción



Por favor, rellenar en mayúsculas y con letra clara

Precio de la suscripción anual (dos números), **con gastos de envío incluidos** (correo ordinario modalidad libros):

España: 20 euros

Europa: 32 euros

Otros países: 36 euros

DESEO SUSCRIBIRME A *AFINIDADES* POR EL PERÍODO DE UN AÑO (DOS NÚMEROS).

Apellidos _____

Nombre _____

N. I. F: _____

Domicilio _____

Población _____

C. P.: _____

Provincia _____

País _____

Teléfono _____

Fax: _____

E-mail _____

FORMAS DE PAGO

1. **Domiciliación bancaria** (solo desde España)

Esta suscripción será renovada de forma automática hasta nueva orden por mi parte.

Datos para la domiciliación bancaria:

Entidad: _____

Domicilio: _____

Población: _____

C. P.: _____

Provincia: _____

Número de cuenta (veinte dígitos): _____

Nombre del titular de la cuenta: _____

2. **Transferencia Bancaria**

En caso de elegir esta modalidad de pago, el abajo firmante se compromete a abonar a la entidad bancaria los posibles gastos que ocasione la transferencia, ingresando por tanto en la cuenta de la UGR el importe neto de la suscripción anual.

Cuenta: 20310000000115105103

IBAN: ES6220310000000115105103

Código SWIFT-BIC: CECAESMM031

(Importante: La orden de transferencia deberá hacerse en concepto de "Pago de suscripción de *Afinidades*").

Fecha y firma:

Enviar este boletín una vez cumplimentado a:

Editorial Universidad de Granada

Antiguo Colegio Máximo
Campus Universitario
de Cartuja

18071 Granada

Tfnos.: 958 24 39 30

958 24 62 20

Fax: 958 24 39 31

E-mail: edito4@ugr.es

También puede
cumplimentar este boletín
a través de nuestra web:

[www.veucd.ugr.es/pages/
revista_afinidades](http://www.veucd.ugr.es/pages/revista_afinidades)

afinidades

revista de literatura y pensamiento

Boletín de suscripción

Enviar este boletín una vez cumplimentado a:

Editorial Universidad de Granada

Antiguo Colegio Máximo

Campus Universitario de Cartuja

18071 Granada

Tfnos.: 958 24 39 30

958 24 62 20

Fax: 958 24 39 31

E-mail: edito4@ugr.es

novedades

EDITORIALES



Desde hace más de veinte años, con el apoyo del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, el Instituto del Campo Freudiano de Granada desarrolla seminarios de formación permanente en clínica psicoanalítica, que van acompañados de ciclos de conferencias abiertas al público en general.

En junio de 2009 se inició la publicación de la colección de conferencias de extensión del psicoanálisis, orientada a la discreta población que aún gusta del querer saber sobre el malestar en la civilización

Publicación coeditada por la Universidad de Granada y el Instituto del Campo Freudiano.

PUBLICADOS

Una ciencia sin raíces, LAURE NAVEAU.

PVP 5 €

El lenguaje del yo en la modernidad, MANUEL FERNÁNDEZ BLANCO.

PVP 5 €

Salud mental y orden público, JACQUES-ALAIN MILLER.

PVP 5 €

El caballo del pensamiento, MIQUEL BASSOLS.

PVP 5 €

PRÓXIMOS TÍTULOS

**Las psicosis ordinarias: sus orígenes,
su presente y su futuro**, VICENTE PALOMERA

**¿Qué significa hoy en día curarse
psicológicamente?**, PATRICK MONRIBOTDESARROLLA

editorial universidad de granada

información y pedidos: antiguo colegio máximo. campus universitario de cartuja. 18071 Granada
| telfs.: 958 243 930 - 958 246 220 | fax: 958 243 931 | correo electrónico: edito4@ugr.es

www.editorialugr.com



Editorial Universidad de Granada

eug

afinidades

Las relaciones entre fascismo y vanguardia ha sido uno de los temas que más polémica ha generado en los sucesivos intentos de descripción de la ideología y la cultura fascistas. Desde los años ochenta hasta hoy han sido muchas las contribuciones que se han hecho en el sentido no ya de demostrar que hubo artistas y escritores fascistas que cultivaron la experimentación vanguardista, sino de hacer patente la índole propiamente «vanguardista», de vanguardia política y artística, del fascismo y el nazismo. Tres de las colaboraciones reunidas en el *dossier* de este número de *Afinidades* versan, precisamente, sobre esta *vanguardia fascista*, cuya empresa, la de alumbrar una *nueva* sociedad y un hombre *nuevo*, se analiza aquí sobre todo en sus consecuencias y repercusiones culturales y artísticas. En primer lugar, el artículo del historiador Roger Griffin, cuya autoridad sobre el tema se ha visto incrementada a partir de la publicación en español de su reciente *Modernismo y Fascismo*, que contiene una teoría general del Modernismo en la que se incluye y describe el específicamente fascista. En segundo lugar, el artículo del norteamericano Mark Antliff, experto en fascismo francés y autor del libro *Avant-Garde Fascism*, un resumen de cuyas tesis se presenta aquí por primera vez en español. En tercer lugar, la colaboración de Victoriano Peña, especialista en fascismo italiano, que presta atención aquí no solo al futurismo de Marinetti, sino también al menos conocido novecentismo de Bontempelli. El *dossier* se completa con las aportaciones de John London y María Isabel Cabrera, quienes en lugar de describir las peculiaridades de la vanguardia fascista, se ocupan más bien de mostrar las complejas y ambiguas relaciones entre ésta y el resto de las vanguardias artísticas, unas veces vilipendiadas, otras alabadas y estimuladas.

En *La antorcha al oído* se reúnen en esta ocasión tres contribuciones sobre literaturas europeas. Diliiana Ivanova nos introduce en el tema de la literatura búlgara durante el período comunista, centrándose en la figura de Dimítar Dímov, autor de la censurada novela *Tabaco*. Por su parte, Miguel Ángel Martínez-Cabeza se adelanta a la ya cercana conmemoración del centenario del escritor con un artículo sobre Charles Dickens, en el que subraya la importancia de sus primeros escritos de juventud. Finalmente, Margarita Mauri nos ofrece un trabajo sobre la novela de Iris Murdoch, *La campana*, en el que muestra las similitudes existentes entre las convicciones éticas de uno de sus personajes y las del filósofo Kierkegaard. La sección se cierra con un artículo de homenaje a Gustav Mahler en el primer centenario de su fallecimiento, obra del catedrático de Historia de la Música, Antonio Martín Moreno.

El número contiene, además, nuestra habitual sección de *Lecturas*, que en esta ocasión se abre con la que Manuel Barrios Aguilera hace del libro del historiador Joseph Pérez, *Historia, literatura, sociedad*, recientemente editado por la EUG.

S. W.



ugr | Universidad
de Granada

ISSN: 1889-2841

