

LA VOLUNTAD Y EL ANARQUISMO LITERARIO DE MARTÍNEZ RUIZ

Cristián H. Ricci

University of California, Merced

RESUMEN: En este artículo se observa, enumerar y detallar la filosofía política anarquista - libertad, individualismo, progreso y ciencia plasmada en la estética, forma, temática y lenguaje de La voluntad de Martínez Ruiz. Teniendo en cuenta que el modernismo implica una revolución o crisis espiritual de las letras, se tratarán de unificar las bases estéticas y políticas de este movimiento con el anarquismo literario, difundido por el propio Martínez Ruiz en artículos como "Anarquistas literarios" y "Notas sociales," Pío Baroja en "Prólogo casi doctrinal a la novela" y Rubén Darío en España contemporánea. El objetivo último de este trabajo es establecer cómo se realiza la transición entre la narrativa realista-naturalista finisecular y la modernista de principio de siglo tomando como modelo el carácter heterogéneo de La voluntad.

ABSTRACT: In this article, the author observes, enumerates and details the anarchist political philosophy –which entitles freedom, individualism, progress and science- in correspondence to the aesthetic of Martínez Ruiz's La voluntad, its structure, its topics and its language. Considering that Modernismo implies a revolution or spiritual crisis of the letters, the article unifies the aesthetic and political principles of this literary movement with the literary anarchism, spread by Martínez Ruiz in articles such as "Anarquistas literarios" and "Notas sociales", Pío Baroja's "Prólogo casi doctrinal a la novela" and Rubén Darío's España contemporánea. The final objective of this article is to establish the development of Fin de siècle realistic-naturalist narrative into Modernism, using the heterogeneous model of La voluntad.

PALABRAS CLAVE: anarquismo, anarquismo literario, novela modernista, fin de siglo, Modernismo, Generación del 98, Impresionismo, Realismo, Naturalismo, científicismo, lenguaje modernista, antidemocratismo estético, autobiografismo, poética de la miseria urbana.

KEYWORDS: anarchism, literary anarchism, Modernista novel, Fin de siècle, Modernismo, Generation of 98, Impressionism, Realism, Naturalism, Scientific language, Modernista language, non-democratic aesthetics, autobiographic novel, poetics of urban misery.

Se han escrito varios artículos y dos libros que versan sobre el ideal filosófico del primer Martínez Ruiz (1889-1902).¹ Muy pocos de estos trabajos de investigación se detienen en observar los aspectos específicos de la filosofía anarquista plasmada en su obra literaria de ficción (no sucede así con sus artículos periodísticos). Por otro lado, estos textos no proporcionan datos fehacientes y determinantes sobre el momento desencadenante de la ruptura del alicantino con los ideales ácratas. Se puede pensar, en cambio, que durante el período en el que escribe *La voluntad*, el joven Martínez Ruiz está oscilando entre un compromiso político revolucionario y un cambio de rumbo en su manera de pensar y escribir, producto de las presiones del medio –escritores, amigos, prensa, censura- y de sus urgencias materiales y espirituales –ruina económica, hambre de gloria y fama-.²

En este artículo observo los aspectos concernientes al anarquismo en boga a finales del siglo XIX y principios del XX y su vinculación con el sustrato filosófico y aparato estructural sobre el que está montado el texto de *La voluntad*. Mientras el anarquismo nunca pudo ser llevado a cabo como sistema social, el individualismo estético fue realizado en la forma de modernismo. Como arte de satisfacción, egoísmo y fragmentación, el arte modernista es también la realización estética de la filosofía anarquista. Es necesario, por ende, unificar la versión española del modernismo –establecida por Federico de Onís como revolución o crisis espiritual de las letras- con el anarquismo literario: descontento artístico y espiritual de un grupo de escritores finiseculares que veían en el rechazo de los viejos moldes estéticos y sociales un medio eficaz para la regeneración de una España en decadencia (C. Lida 380).

Siguiendo el merodeo existencial del personaje Azorín y corroborando sus aseveraciones en distintos medios de prensa, propongo ahora matizar los postulados modernistas aplicados a la novela y dividir el trabajo en apartados que engloban los elementos filosóficos anarquistas que han servido a la estructura, estética, tema y caracterización de personajes en gran parte de las novelas modernistas

1. Todos estos trabajos se apoyan o giran en torno a tres artículos canónicos: “José Martínez Ruiz. Sobre el anarquismo del futuro Azorín” de Inman Fox y los de Rafael Pérez de la Dehesa: “Azorín y Pi y Margall” y “Un desconocido libro de Azorín: *Pasión (cuentos y crónicas)*, 1897.” Ma. Dolores Dobón Antón escribe *Azorín anarquista. De la revolución al desencanto* y Antonio Sánchez Martín *Ideología, política y literatura en el primer Azorín [1893-1905]*.

2. En el artículo “Todos fuertes” escrito en marzo de 1902 sigue bregando para que no haya desigualdad, crítica al estado, al parlamento, a la educación religiosa. *La voluntad* se publica a principios de 1902. No hay razón para creer que Martínez Ruiz haya abandonado las ideas ácratas por completo al momento de concebir su novela.

españolas de la primera década del siglo XX: comienzo con la estética, continuó con la estructura y finalizó con el lenguaje.

Motus anarco-modernista

Para lograr enlazar los términos anarquismo y modernismo, me remito a las palabras de Rubén Darío en *España contemporánea*: “el modernismo es un movimiento literario [...] caracterizado por la expansión individual, la libertad y el anarquismo en el arte” (280).³ Pío Baroja en sus *Memorias* dirá que la anarquía de ese tiempo era cosa más literaria que política. La definición de anarquismo de Kropotkin en *La conquista del pan y otros ensayos* reza: “contrario a la autoridad” (233). Al trasladar este concepto político-filosófico al plano literario, la autoridad en esta materia está sustentada por los escritores canónicos que dominan el campo de la producción cultural de un determinado país o lengua. Más allá de la actitud reformista y rebelde que se puede observar en la estética de Martínez Ruiz, éste no deja de tomar en cuenta a aquellos escritores que le preceden, en tanto y en cuanto estos mismos también hayan roto con los códigos estilísticos que les precedieron.⁴ En “Notas sociales” y “Anarquistas literarios”, el monovarense alaba a Cervantes, Moratín, Larra y Clarín; todos ellos, “escritores honrados que tienen el valor de escribir cuanto sienten y como lo sienten, sin atenerse a ridículas tradiciones ni temer los rayos vengadores de los falsos dioses” (156). En *La voluntad*, Yuste, guía y maestro de Azorín y personaje principal en la primera parte, expresa que en literatura hay dos cosas: “la novedad y la originalidad” y que “los escritores originales son todos sencillos, claros, desaliñados” (104). De ambas citas se puede observar, en primera instancia, que la novedad y la originalidad del escritor anarquista no implican una ruptura total con lo precedente, sino más bien corrobora el componente ecléctico del anarquismo que incorpora no sólo en este caso movimientos literarios y escritores bastante dispares, sino también elementos idealistas, liberales, socialistas y nihilistas.⁵ Rubén Darío mismo

3. Comparten esta definición José Enrique Rodó, Manuel Machado y Roberto Brenes Mesén (Zavala 24).

4. En el capítulo VII, el narrador describe la sala de lectura de Azorín y dice que junto a los libros viejos “con cierto aire de suficiencia paternal” están los nuevos “en revuelta é irrespetuosa confusión...como jóvenes fuertes y audaces que se ríen un poco de la senilidad omnisciente” (94).

5. De estas supuestas contradicciones que presenta el anarquismo se suelen valer los críticos para desautorizar su ideología. En *La voluntad* este espíritu ecléctico es representado en primera medida por Yuste, portador y vocero de las principales ideas filosóficas presentadas en la novela y, en última instancia, por el propio M. Ruiz que, a través de lo que define Bajtín como la polifonía

se definirá como “muy del siglo XVIII, y muy antiguo/ y muy moderno, audaz cosmopolita/ con Hugo fuerte, y con Verlaine ambiguo/ y una sed de ilusiones infinitas” (627). Es el propio Martínez Ruiz en “Notas sociales” el que proclama que el espíritu reformador de la revolución no se hará de un día para otro destituyendo todos los valores de la actual sociedad, sino que el ideal anarquista implica una protesta y una aspiración más que una enajenación con el pasado. En consecuencia, no es un rechazo total al realismo precedente el que experimenta el artista modernista, sino el convencimiento de que su arte sólo debe servir a un ideal superior, más humano.⁶ En esta vena, si el arte responde y se limita a una simple imitación o copia de la naturaleza no haría más que ataviarse en su propia insignificancia; por ende, el modernismo le otorga al artista el derecho de reparar, corregir, embellecer y aumentar las cosas, concluyéndose que es pues la obra de la naturaleza la que el artista continúa, *subjetivamente*.

De esta forma, se puede calificar a *La voluntad* como revolucionaria en materia estructural al incorporar rasgos autobiográficos que potencian el subjetivismo pasional del narrador y hacen evidente la filosofía anarquista del autor en el texto; matices escénicos pintados con el trazo impresionista de su pluma; y renovación del lenguaje –neologismos, cultismos, lenguaje científicista-. Sobre las bases de un “espíritu de examen, amor del propio yo, sentido lógico y curiosidad de conocimiento” (1947: 205), Martínez Ruiz emprende junto a sus compañeros de la denominada Generación del 98 el camino del cambio en pos de una auténtica renovación (progreso) en las letras castellanas.⁷ Los postulados de la revista *Anarquía literaria* corroboran la afirmación del valenciano: “Hoy el arte –esta suprema aristocracia del arte- es soberanamente personalista, en oposición a lo que fuera en otros tiempos” (cit. en Litvak 36); este yo artístico del autor inunda el texto en forma permanente, dirigiendo, en muchos casos, un discurso directo, individualista y antimásificador por excelencia, acerca de alguna experiencia personal del autor; o, en otros casos, utilizando la polifonía que le brinda la novela, coloca en boca de otros personajes el mensaje ideológico, siempre ligado al anarquismo artístico por el que aboga.

del autor, presenta en su obra un acrisolado discurso filosófico sin definirse jamás por la adopción o emparentamiento de ninguno de sus personajes con un modelo filosófico concreto.

6. “La idea anarquista es, ante todo, una protesta de todas las arbitrariedades, aspiración hacia un ideal relativamente más humano. Así no tiene programa alguno formulado, ni se atiene a ninguna norma [. . .] La anarquía no da ninguna solución ni pretende reformar de un día para otro la sociedad” (1947: 196)

7. El personaje Azorín en *La voluntad* alaba a Montaigne por su calidad de observación y amabilidad, a la vez que le resulta deliciosa “la continua ostentación del yo, de sus amores, de sus gustos...” (95).

Aspectos innovadores de la descripción anarco-modernista: autobiografismo, impresionismo y fragmentación

Una de las críticas más enervadas que hace Martínez Ruiz a los autores que le preceden y a algunos de sus coetáneos es aquella que dice que “el autor no vive con sus personajes [...] los arroja a la calle, cerrando los ojos para no verlos” (1947: 173). Por otro lado, su correligionario, Pío Baroja, duda que en la novela de su tiempo exista todavía un autor que haya podido crear tipos que lleven “como una vida independiente de su autor (1987: 27). Martínez Ruiz vive tan de cerca con sus personajes, que se puede decir que, por lo menos en sus tres primeros textos de ficción, el personaje principal presenta rasgos autobiográficos tan significantes que algunos críticos se niegan a llamar a sus novelas como tal, sino autobiografías noveladas.⁸ El autor traslada sus pensamientos y actitudes personales a la novela cuando, citando a Nietzsche, dice: “Hay que romper con la vieja tabla de valores... ¡Viva la Imagen! ¡Viva el error! ¡Viva lo inmoral!” (215).⁹ Esta cita, cargada de emoción, subjetivismo, desaliño y anarquía no cuaja en absoluto con el afán puntilloso y preciso de la novela naturalista. En *La voluntad* el detalle minucioso de una acción, el estilo indirecto libre y el narrador impersonal en tercera persona están deliberadamente erradicados. En cuanto a la narración en tercera persona, tampoco se respeta en la novela. Las dos primeras partes de la novela están en tercera persona, pero la última en primera.

La lista de ejemplos autobiográficos que Martínez Ruiz coloca en *La voluntad* comprende toda clase de artículos y anécdotas propias, como: los datos de la construcción de la iglesia nueva de Yecla; sus estudios en el colegio de los Escolapios; párrafos de *Diario de un enfermo* (73); los personajes (ya estudiados por I. Fox) refieren a personas de su conocimiento; los artículos de *La protesta* (87) en los que P. Baroja, Martínez Ruiz y Ramiro de Maeztu critican las injusticias sociales a causa del caciquismo político y el capítulo que reza en “Casa de Pi y Margall” están íntegramente copiados en la novela (223).¹⁰ German Gullón une esta perspectiva autobiográfica con la exposición intimista de los personajes

8. Véase Fox, 1989: 22.

9. Valle Inclán diría en sus *Sonatas*: “¡Viva la bagatela!”

10. De todos, el que quizá tiene importancia capital para dilucidar las causas del cambio de actitud con respecto no a sus ideas ácratas, pero sí a su capacidad de acción en el plano periodístico-revolucionario es el de “El amor libre” por el cual lo expulsan del periódico *El País*; subrayado por Rafael Pérez de la Dehesa (1970: 21) como el detonante para su cambio de actitud y su “necesidad de integrarse, con una situación más o menos estable, en la vida española.”

novelescos modernos: “el espejo en vez de reflejar el mundo, devuelve la imagen del hombre, y según este se vea será su representación, y el texto cobrará formas que nada tienen que ver con la representación mimética de lo palpable” (32). En este sentido, a la revolución estética opuesta al determinismo de la sociedad capitalista, se le suma el deseo de los libertarios de acabar con todo lo que tenga que ver con el arte contemplativo que le brindaba la novela burguesa-naturalista. La pesadez, la morosidad, el tiempo lento no pueden ser una virtud, sino, muy por el contrario, actitudes antibiológicas, dirá Pío Baroja (1987: 37). Desde el punto de vista de la filosofía anarquista, o sea entendiendo lo natural como la esencia, lo íntimo de una cosa o persona es coherente con la exposición subjetiva del personaje-artista del ideal subyacente del ambiente que le rodea y, por ende, está a contramano de la reproducción fotográfica, verista y objetiva del mundo de la que se jactaban los naturalistas. La búsqueda del ideal subyacente se logra a través del impresionismo que, según M. Rawlinson, se encuentra palmo a palmo con el idealismo y el empirismo, y que tiene como fin último alcanzar la verdad (80).¹¹ El sentimiento “autonomista” del escritor de entre siglos cuaja perfectamente con las tendencias impresionistas y post-impresionistas porque remiten al alejamiento de toda forma representativa o clásicamente realista del arte, desvirtuando la cronología lineal de las acciones y la palabra repleta de referencialidad. En la novela naturalista el autor coloca al personaje dentro de un ambiente proporcionado (elegido de antemano) por el primero para ver como este último reacciona ante las circunstancias dadas. En la novela modernista es el propio personaje (alter ego del autor y/o artista casi siempre) el que crea su ambiente; en consecuencia, el personaje debe también ser lo suficientemente susceptible al arte como para que la imagen reflejada de su yo en el entorno devuelva una fotografía impresionista del mismo. En el texto, Azorín expresa que “la imagen es todo. La realidad es mi conciencia” (194). Aflora, de esta forma, el individualismo del escritor anarquista inventando paisajes que son estéticamente más auténticos (deseo de llegar a la verdad anarquista) que la propia realidad. Dice el personaje Azorín en la segunda parte de la novela:

Hay que remontarse hasta los primitivos para encontrar algo espontáneo, jovial, plástico, íntimo...El Arcipreste sólo una frase necesita para trazar el aspecto de una cosa; tiene el sentido del movimiento y del color, la intuición rápida que le hace dar en breve rasgo la sensación entera y limpia (214).

11. M. Rawlinson: “impressionism takes its place alongside with idealism and empiricism as an account of the conditions of truth, and it comprises both systematic analysis of the real [...] and a description of the human mental apparatus, or philosophy of mind” (80)

Esta cita, que denota ciertamente una clara herencia romántica en cuanto a la vuelta a un pasado remoto y virgen, refuerza la premisa esencial sobre la que está montada la tesis de este artículo: la estética de lo emotivo, lo subjetivo, lo interior, lo original y lo novedoso es la que debe expresar el escritor anarco-modernista en sus obras.¹² Con el mismo criterio, el lector debe ver en la novela que el entorno de los personajes es equivalente al estado de ánimo de los mismos. En el capítulo III de *La voluntad* el narrador presenta en forma homóloga la tristeza y lugubricidad de la casa con el diálogo pesimista entre Yuste y Azorín. En el IV, lo sombrío de la iglesia conjuga perfectamente con la amargura, pena de los fieles. En el capítulo VI, la ciudad gris, negruzca, el paisaje arcilloso están a tono con “las amarguras que afligen a España” (85). En el capítulo XV, el triste paseo por las iglesias en donde se respira “un ámbito pobre” es coherente con la noticia del ingreso de la novia del personaje, Justina, al convento. Martínez Ruiz también caracteriza a sus personajes a través de los libros y pinturas que poseen. En el capítulo VII, el narrador describe la casa de Azorín, donde resalta el blanco, los cuadros de artistas bohemios y un libro de Montaigne; todos símbolos acordes con la filosofía ácrata del personaje. El pesimismo de Yuste se hace evidente cuando observamos que posee tres tomos de Schopenhauer y tristes pinturas flamencas. Los libros de Tomás Campanella y Tomás Moro y las estatuas del Cerro de los Santos nos dan una idea del utopismo del Padre Lasalde.

El impresionismo, por otro lado, se acerca a una de las premisas básicas del anarquismo en boga: el cientificismo. Apunta Litvak que “no existe en el anarquismo oposición entre naturaleza y ciencia, sino al contrario, la una no es más que el conocimiento de un orden escondido bajo un caos aparente. El conocimiento científico terminará eventualmente, por revelar al hombre la lógica del cosmos” (10). Con la multiplicidad de ciencias que trataban de explicar parcialmente el mundo, se produjo una “escisión del esquema cognoscitivo habitual, el considerado propiamente decimonónico, a la pluralización de acercamientos al mundo” (G. Gullón 37). En la novela, Yuste corrobora esta afirmación al proclamar que los hermanos Goncourt “son los que se han acercado más al desiderátum, no dan una vida, sino fragmentos, sensaciones separadas...toda la vida no se puede encajar en un volumen” (134). La actitud vitalista y subjetivista de los escritores anarco-aristocráticos se ajusta fielmente en cuanto a su estética a los

12. Como contraparte, Yuste critica a Blasco Ibáñez por la cantidad de comparaciones que hay en *Entre naranjos*: “á pesar del esfuerzo por expresar el color, no hay nada plástico, *tangible*...” (131)

patrones de la novela decadentista-impresionista, cultivada por los Goncourt y otros escritores finiseculares: novela subjetivista en la que la representación de la realidad externa se le da al lector a través de las sensaciones de los protagonistas, espíritus refinados y de temperamento patológico, por lo general, lo cual explica el carácter exquisito, raro y morboso de las sensaciones que describen los personajes de Martínez Ruiz, Unamuno y Valle Inclán.

El escritor anarco-modernista promueve la actividad racional del lector, quién, en última instancia, “concede sentido y significado” a la totalidad de la obra. Al juntar las piezas de los puzzles dialécticos, el lector comprometido experimentará sensaciones vividas por el personaje que podrá contrastar con sus experiencias personales. Más que nunca, el lector medianamente conciente de los cambios que produce la modernidad (no sólo en materia literaria, sino la impulsada por el capitalismo emergente en los planos sociales y económicos) verá reflejada sus dudas filosóficas y sus frustraciones en un texto que le devolverá, de distintas formas, las impresiones de un personaje que se le asemeja, por lo menos, en sus preocupaciones existenciales. En este sentido, el anarquismo literario, en su afán de promover los ideales libertarios, se preocupa en pintar ciertos “tipos” (Litvak 45) que representan fielmente la preocupación o la angustia de aquellos afectados por la situación político-institucional del país. ¿No es acaso Azorín el claro ejemplo de la desilusión de toda una generación? El narrador ilustra perfectamente esta tesis al afirmar sobre Azorín lo siguiente: “sus perplejidades, sus ansias, sus desconuelos bien pueden representar toda una generación...” (255).¹³ Luckács observa que la vida en la sociedad capitalista es casi siempre representada como una distorsión, una petrificación o parálisis de la esencia humana. La distorsión encarna la condición normal de la existencia humana, el estudio propio, el principio formativo del arte y la literatura (764). Este estado de ánimo distorsionado es consecuente con la estructura fragmentaria de la novela; pero por sobre todo, en la literatura modernista, la desintegración del mundo del hombre, y consecuentemente la desintegración de su personalidad, coincide con la intención ideológica del autor anarco-modernista de mostrar el producto aterrador y destructivo de la civilización moderna.

13. De la misma forma, el propio Azorín elogia a Larra en los siguientes términos: “Larra es acaso el hombre más extraordinario de su siglo, y desde luego el que mejor encarna este espíritu castellano, errabundo, tormentoso, desasosegado, trágico” (243). Y prosigue, “Larra trae antes que nadie al arte la impresión íntima de la vida...” (246).

Antidemocratismo estético

Para los anarquistas literarios la naturaleza para ser descrita debía convertirse en metáfora de una idea filosófica; no podía pues lograrse a través del realismo y se llegó así a dar origen a un nuevo *locus amoenus* establecido y más o menos fijo. En tales casos, la belleza del paisaje se convierte en una alegoría que alude a las realidades más perfectas, en concreto a la anarquía (Litvak 24, 26). En este sentido, Yuste en el capítulo XIV apunta que “un escritor será tanto más artista cuanto mejor sepa interpretar la *emoción del paisaje*... Es una emoción completamente, casi completamente moderna” (130). Se observa este postulado anarquista en el énfasis de la descripción paisajística que hace M. Ruiz en *La voluntad*:

La ciudad despierta [...] las notas argentinas de las campanas vuelan sobre el sordo murmullo de voces, golpazos, gritos de vendedores, ladridos, canciones, rebuznos, tintineos de fraguas, ruidos mil de la multitud que torna á la faena. El cielo se extiende en tersa bóveda de joyante seda azul [. . .] Y a lo lejos, riente, locuela, juguetona, la [campana] de las Monjas canta en menuditos golpes cristalinos (62-3).

Se observa en este precioso cuadro que hasta las imágenes urbanas que podrían ser descritas en forma realista –mostrando la rudeza de los trabajos, las distintas actividades del pueblo y el ruido provocado por las faenas manuales y mecánicas-, están ensordecidas, atenuadas, difuminadas por las impresiones fugitivas de la pluma azoriniana. Es precisamente en este tipo de descripciones impresionistas donde Azorín se distancia claramente de los escritores naturalistas que le preceden, eliminando lo vulgar, lo cotidiano, por considerarlo el “mayor enemigo del arte” (1947: 183). Siguiendo las palabras del propio autor, es la anti-democratización del arte lo que hace al buen artista (1947: 184). Si se considera que la propaganda es vital para la consumación de las ideas ácratas, sería preciso cuestionar de qué manera puede un escritor comprometido al ideal libertario contribuir con la causa cuando plantea que el arte debe ser antidemocrático. La intención del artista, en este sentido, no es deliberadamente propagandística. Lo que intenta hacer el artista es simplemente acoplar la filosofía anarquista con la estética. Por ende, el arte revolucionario y la filosofía reaccionaria no se excluyen a sí mismos, sino que se complementan. En definitiva, y como apunta Mallarmé, la buena literatura es una inminente forma de propaganda por su propia existencia y no por el mensaje propagandístico en sí que pueda llevar.¹⁴

14. Weir 178.

Lo de ser antidemocrático significa romper con el modelo preestablecido y, en este caso, el gusto de la mayoría coartaría la voluntad del individuo para crear. En este punto, Yuste se queja de la socialización del arte de la siguiente forma: “Uno de los profesores dice que los maestros deberán procurar en sus programas que ‘todas las ciencias acaban en el socialismo’... ¿qué será del arte dentro de poco, si tal cosa se piensa de la ciencia? El arte debe servir para la obra humanitaria, debe ser útil...es decir, es un medio, no un fin” (177).¹⁵ Dada esta dicotomía entre mimetismo y referencialismo como contrapunto de impresionismo y subjetivismo es fácil darse cuenta que el arte socialista-realista se desarrolla en armonía con la vanguardia política, mientras que el arte modernista pretende una “revolución” aparte que no necesariamente tiene que tener un paralelo inmediato en el plano político.¹⁶ La práctica estética se convierte también en una forma de actividad política. De esta forma se cumple la condición dual que exige Theodor Adorno: el arte es un hecho social y un artefacto autónomo a la misma vez. Con la consigna medular del arte por el arte, el modernismo se considera un movimiento de vanguardia que rechaza posiciones tanto conservadoras como progresistas. La atracción de artistas e intelectuales al anarquismo se da porque ambos rechazan a la burguesía y al conservadurismo cultural. De aquí que los anarquistas y artistas bohemios se hayan opuesto al determinismo y cientificismo tecnológico y económico de la Segunda Internacional Marxista. Olaiz (doble de Pío Baroja en la novela) y Martínez Ruiz en “Notas sociales” y “Anarquistas literarios”¹⁷ también se oponen a este socialismo cuantificador. Recojo la actitud vita-

15. En el capítulo VI, Yuste rememora las veleidades de la España antigua y se entristece al observar que la nueva Patria cada vez se aleja más de aquella que albergaba figuras de la talla de “Cisneros, Teresa de Jesús, Thetocópuli, Berruguete, Hurtado de Mendoza...” (86). Se entiende que Yuste no brega por el concepto abstracto de “Patria” establecido por el Estado, sino por aquel determinado por los elementos instintivos de una región: lengua, costumbres, arte. En términos anarquistas, se puede pensar que Yuste boga por el retorno a esa edad de oro del Renacimiento; no sólo conocida por las conquistas ultramarinas, sino también aquella que cobra una identidad firme (llámese lengua, literatura, artes plásticas, arquitectura, música) que la distingue del resto de Europa. Es importante que Yuste se opona a la igualdad industrialista que masifica, achata y mecaniza a un país, en detrimento de valores auténticos (e individuales, si se acepta que una nación posee valores que la individualizan y le dan carácter autóctono). Es digno de mencionar que en ningún momento se opona a la ciencia en sus prerrogativas, sino todo lo contrario. Se entiende que el industrialismo al que se opona Yuste es aquel que conlleva un sentido cuantificador, “que lo unifica todo” (86), no dejando lugar a la creación artística individual y genuina.

16. Clara Lida asevera que los intelectuales tomaron del anarquismo formas y rótulos, pero el contenido ideológico apenas les importaba.

17. M. Ruiz insta al obrero a desconfiar de los apóstoles del falso socialismo (“Anarquistas literarios” 171).

lista y nietzscheana que Martínez Ruiz pone en boca del escritor vasco en *La voluntad*: “la masa es de instintos protervos... el porvenir es individualista... Vamos del máximun de libertad compatible con el orden, al mínimum de intervención del estado en los intereses del individuo” (237-9). El objetivo anarco-estético de los modernistas conlleva la necesidad de enajenarse de cualquier tipo de simpatía democrática en pos de la total libertad de formas y estilos. Los consumidores de ese producto artístico se limitan a una elite que no es populista, ni burguesa, ni aristocrática en materia pecuniaria, sino artística e intelectual, la única que posee los códigos descifradores de la materia narrada.¹⁸

Es en su afán de reformar la literatura donde el artista se permite ser antide-mocrático, profundamente libre, y donde se plantea cambiar la actitud regidora de la mayoría influenciada por una libre, cuyo objetivo superior es perfeccionar la naturaleza representada. El ejemplo que da Yuste en el capítulo IX ilustra perfectamente el caso: “En los mismos años que Goya pintaba, la más alta autoridad literaria en España, Jovellanos, dijo...que Mengs...era... ‘el primer pintor de la tierra’... ¿Quién conoce hoy a Mengs?” (106). Más adelante, enfatiza que “no hay regla crítica infalible, segura” (107). Se puede elucubrar, en este caso, que Yuste va más allá de un juicio de valor artístico entre la obra de ambos pintores. A lo que apunta Yuste es poner en evidencia, desvalorizar dos conceptos reñidos con las premisas ácratas: autoridad y ley. Ambas van de la mano y opina Ricardo Mella que “la ley de las mayorías no es la ley de la razón [...]. El progreso social se verifica merced al empuje del individuo en rebelión abierta con la masa” (cit. en Segarra 35).

Hacia una poética de la miseria urbana

En el curso de la renovación estilística modernista (y ya iniciado por algunos autores considerados naturalistas) cambia el escenario: de la escena provincial a la gran ciudad. Ricardo Mella proclama que “la poesía no debe confinarse a la contemplación muda de la naturaleza [...] las construcciones, la fábrica ofrecen al

18. Ortega y Gasset lo explicará más adelante en *La deshumanización del arte*: [E]l arte nuevo tiene a la masa en contra suya, y la tendrá siempre. Es impopular por esencia: más aún: es antipopular. Una obra por él engendrada [. . .] divide en dos porciones [al público]: una mínima, formada por reducido número de personas que le son favorables; otra, mayoritaria, innumerable, que le es hostil [. . .] La obra de arte como poder social [. . .] separa y selecciona en el montón informe de la muchedumbre dos castas diferentes de hombres (354).

poeta una temática nueva” (cit. en Litvak 106). Es preciso acotar que este medio industrial urbano se muestra “primeramente en sus aspectos negativos” (Litvak 106), pero descritos en forma idealizada, mostrando la belleza moral de la víctima –el pueblo-, jugando con los fenómenos lumínicos, con la vertiginosidad de la acción en la ciudad moderna y mecanizada, utilizando colores puros y complementarios. Los efectos de luz (especialmente los crepusculares) agrandan la emoción artística de lo que se describe: el claroscuro realza la dramática belleza del ambiente. Tanto en el primer capítulo, cuando el narrador “pinta” la imagen de la ciudad de Yecla, como en el capítulo II de la segunda parte donde muestra por primera vez Madrid, Martínez Ruiz plasma este concepto estilístico anarquista en la obra. Con respecto a la primera imagen se puede ver la diferencia que hay entre la parte vieja y la nueva de la ciudad. A lo enmarañado de calles e iglesias de la “triste ciudad” (63), se le asocian las caras “atormentadas [que] destacan como símbolo perdurable de la tragedia humana” (64). Le sigue la edificación moderna, “casas anodinas, pintarrajeadas... junto a los modernos balcones chatos... Van y vienen por las calles clérigos liados en sus recias bufandas, tosiendo, carraspeando... grupos de devotas que cuchichean misteriosamente en una esquina...” (64).

En esta vena, opina Litvak que los escritores anarquistas sienten fascinación y horror por los altares y símbolos de las finanzas, la prostitución, la perversión y la decadencia del mundo urbano moderno. Bancos, iglesias, burdeles aparecen rodeados de una atmósfera nefasta y opresiva (109). Martínez Ruiz, incluso desde el prólogo a *La voluntad*, proclama sus diatribas en contra de la explotación del hombre, la impericia del estado para fomentar la ciencia y el desarrollo de las comunidades, y la decadencia de un pueblo que todavía seguía creyendo en los milagros de la fe católica. En la noche de jueves santo, Azorín acompaña a Justina en una recorrida por los distintos templos católicos de la ciudad. Por un lado, en el humilde templo de San Roque se respira “un catolicismo trágico, practicado por una multitud austera, en un pueblo tétrico” (136); más adelante, “el cuerpo de Cristo exangüe...yace en el suelo...Algo como el espíritu del catolicismo español, tan austero, tan simple, tan sombrío...algo como la fe de un pueblo ingenuo y fervoroso” (137). En esta iglesia, Azorín ha sentido “la tremenda belleza de esta religión de hombres sencillos y duros” (137).¹⁹ Suena contradictorio que un escritor

19. En la iglesia del Colegio, la devoción se ha hecho “pseudo elegante” (137). Azorín piensa “en el desmayo lamentable con que clérigos y devotas exornan altares y santos” (137). La crítica no sólo apunta al poder opresor que la religión católica hace sopesar sobre sus ingenuos fieles, sino que habla a las claras sobre las diferencias que hace la institución eclesiástica respecto al poder

que dice no identificarse con la masa, como lo he expresado antes, sienta simpatía por el pueblo. El vulgo es un público desigual e insatisfactorio, pero no primordialmente referido al aspecto social –al fin y al cabo los modernistas sentían más simpatías por los obreros y campesinos que por los burgueses y aristócratas–, sino a la torpeza, en el doble aspecto de necedad y ruindad. El pueblo venerado por los anarquistas es un pueblo soberano, que en plena conciencia y uso de la libertad individual, decide actuar en forma mancomunada para la elaboración de un bien común. De allí que Azorín haga prevalecer la construcción del templo pagano del Cerro de los Santos (veinticinco siglos antes) sobre la construcción la Nueva Iglesia, fomentada y construida por el Estado, pero que a su vez escatima dinero para la finalización de la obra y obliga a los yeclanos a trabajar gratis. Azorín lamenta toda la energía, fe y entusiasmo puestos por el pueblo en la construcción de la iglesia Nueva; esfuerzos que han resultado fútiles en la reparación de los malestares que todavía lo aquejan: angustia, pobreza, austeridad, melancolía.²⁰ La imagen decadente del final del capítulo es elocuente, la destrucción progresiva de la iglesia que “ya se está desmoronando, disgregándose en la Nada, perdiéndose en la inexorable y escondida corriente de las cosas” (139), no hace más que agregar una nota triste y desesperanzada sobre el futuro del personaje (ergo, pueblo español).²¹ Apunta Azorín en la segunda parte: “La austeridad castellana y católica agobia a esta pobre raza paralítica” (215).

Las imágenes son mucho más decadentes y expresionistas en Madrid:

[T]odo es chillón, de un mal gusto agresivo, de una vanidad cacareante, propia de un pueblo de tenderos y burócratas... Enormes tranvías eléctricos, zumbando, campanilleando... rippers atestados de gente que van camino del Este... un mendigo camina a grandes pasos apoyado en dos palitroques... los féretros pasan rozando las mesas... (199).

En esta cita podemos observar la gran maestría de Martínez Ruiz para pintar en forma vertiginosa los detalles más alarmantes que promueve la transformación

adquisitivo de sus feligreses. Apunta Segarra, siguiendo a Urales en *La Anarquía al alcance de todos*, que “el mal no está en la división de la sociedad en clases (aunque no la apruebe) sino más bien en el sistema que admite dicha diferencia (*Urales y Mella* 65)

20. Todos estos adjetivos se extraen directamente del capítulo. Ellos son los que acompañan a la palabra pueblo, devotos, fieles, hombres y mujeres de Yecla.

21. Hay un empeño en la literatura ácrata de reflejar la decadencia de las costumbres burguesas, el falseamiento de sus instituciones, el derrumbe del individuo, el ofuscamiento de los valores sociales (Litvak 290). Dicha decadencia en relación con el impresionismo es expresada por Richard Hamman en *Impressionismus in Leben und Kunst*: “impressionism is defined as the inevitable style of any high culture passing into its old age and decline. (cit. en Riechel 1980: 194)

industrial y arquitectónica de la capital, a la vez que marca e inicia junto a Pío Baroja (con *Silvestre Paradox*, la segunda novela del escritor vasco publicada en 1901) la tendencia en los modernistas españoles hacia una “poética de la miseria,” cuyo parámetro en las artes lo representaría el Pablo Picasso de la época azul madrileña y, más tarde, Gutiérrez Solana, ya sea con el pincel o con la pluma; costumbrismo de la “mala vida” que apenas es tratado por la crítica a pesar del gran impacto que tuvo en el arte, la literatura (Azorín, Blasco Ibáñez, Alejandro Sawa) y la sociología de la época (*La mala vida en Madrid* de Quirós y Llanas Aguinaliedo de 1902 y *Hampa* de Rafael Salillas de 1898). Aunque parezcan aisladas, todas estas escenas fragmentarias de los pueblos españoles (tanto las de Yecla como las de Madrid), le brindan al lector una idea general, unificadora, total, al final de la novela: la decadencia integral de toda España. Coherente con lo expresado más arriba, la dispersión atomista a través de toda la novela de estos argumentos tendientes a una lectura global y final de la misma son rasgos distintivos de la prosa modernista en los que estilo y política son síntomas de enfermedad y decadencia. El contexto libertario de la prosa azoriniana hace posible una lectura política del modernismo como una respuesta estética al capitalismo decimonónico, los valores tradicionales, la moralidad moribunda y todo tipo de manías de la sociedad burguesa.²²

El científicismo y la palabra

El atomismo escénico da lugar al atomismo léxico que convierte a la palabra en una auténtica soberana dentro de la frase. Para lograr el efecto impresionista deseado, el autor utiliza frases sencillas en las se evita el uso de las oraciones relativas y construcciones de gerundio y de participio (Fox 1989: 43). Las partes separadas de la oración, incluso los vocablos individuales, la onomatopeya, las elipsis, las palabras inventadas y los cultismos retoman su autonomía. En términos hegelianos, se puede observar que el esfuerzo del escritor se concentra en emplear un lenguaje científicista que le permita develar el Espíritu de la vida (la realidad subyacente en la apariencia de las cosas). Dice Yuste: “[E]l pensador construye la hipótesis; la realidad luego confirma la hipótesis; y el pensador entonces desmonta la hipótesis y queda al descubierto, fuerte y brillante, la ver-

22. Como apunta Calinescu, la decadencia es un estilo favorable a la irrestricta manifestación de la estética individualista, un estilo que ha dado por tierra con requerimientos autoritarios tradicionales como unidad, jerarquía y objetividad, entre otros (cit. en Weir 184).

dad...” (100). Esta es la diferencia del escritor modernista con el escritor romántico; si bien este último buscaba en la naturaleza las musas inspirativas, jamás lo iba a hacer en tono científicista. Esto no implica un divorcio entre Romanticismo y científicismo, sino más bien la imbricación de ambos para formar el lenguaje modernista. La idea anarquista de un progreso liberal incluye un componente de raigambre romántica (resaltando virtud más que apasionamiento) y otro de racionalismo iluminista.²³ Bajo el lema: “rectitud y sinceridad,” el mismo M. Ruiz se hace eco de Diego de Hermsilla en lo que a renovación de voces se refiere, concluyendo que los conceptos se deben expresar con “nuevas, coherentes y elegantes frases, formadas con los términos corrientes y usados en el día entre personas bien educadas” (1947: 164).

En esta línea, Litvak concluye que “es típico de los anarquistas el empleo de cultismos en cadena; muchas veces de tono científicista” (54). Este tipo de presencia culturista es voluntaria, rebuscada. Lo que se intenta con estos cultismos es utilizar un discurso apartado de la retórica del opresor, a la vez que dar “dignidad y memorabilidad al discurso” libertario (Litvak 54). En el texto hay una buena cantidad de ejemplos; algunos son: ramaje ombrajoso (61); ediciones de elzvirianos tipos (70); burguesía caxquética, apopléticos furores (72); almendros sombrajosos (121). En el capítulo IV de la segunda parte Azorín habla de “crueldades pintorescas y horrideces” (213); esta última, obviamente, es una palabra inventada. Por otro lado, con este tipo de cultismos se exagera, se incrementa el drama moral que se esconde detrás de la realidad. Ricardo Gullón añade al respecto que “la palabra engendra algo nuevo [...] se convierte en una acumulación con sentido, en un objeto referible a la realidad, pero que ni la representa ni puede sustituirla” (151). Todo este sistema nuevo, no-referencial, trata de desvirtuar los signos verbales del sistema (movimiento literario) que le precedía; “la palabra será la idea” dirá Unamuno. En este sentido el lenguaje rebuscado empleado por los modernistas-revolucionarios (la anti-democratización del arte) sigue las premisas mallarmeanas en cuanto a la creación de un nuevo lenguaje de ausencia más que de presencia, un lenguaje en el que las palabras niegan los objetos en vez de designarlos.

Cuando en el capítulo XX Yuste se despacha con un rosario de términos entomológicos no sólo pone en práctica una de las premisas básicas del anarquismo de unir ciencia y naturaleza, sino que esta aproximación le proporcionará al hom-

23. Para M. Ruiz en el arte libertario la sinceridad es lo primero, después la lógica (1947: 156).

bre la posibilidad de observar y construir científicamente el reino de la verdad anarquista, cuyo centro y objeto de felicidad es él mismo. Por otro lado, al hablar de insectos más sabios que los filósofos y del antropocentrismo de los animales promueve la inversión total de valores y categorías correspondientes a géneros inmutables dentro de la concepción realista de la vida. Sirva este último punto como analogía de lo que pretendió hacer Martínez Ruiz con su novela *La voluntad*: subvertir los postulados precedentes en materia narrativa a través de la aplicación de las premisas del anarquismo que todavía profesaba en materia filosófica.

Se ha observado como las diatribas anarquistas son concomitantes con la estética de *La voluntad*: lo inconformista del innovador, el individualismo, la libertad, el rechazo a lo impuesto por las instituciones o la mayoría se dan la mano con el autobiografismo, la fragmentación y la renovación en el lenguaje. Como corolario se podría argumentar que en el final de la novela todo el ímpetu revolucionario de Azorín es tirado por la borda a causa de la pérdida de su voluntad. Por el contrario, Martínez Ruiz plasma por primera vez en la prosa peninsular de fin de siglo el desencanto (pérdida de voluntad) de toda una generación: el carácter heterogéneo de la novela es todo lo concreto que puede ser lo psicológico, novela interior, novela psicológica, novela del moderno desfallecimiento de la voluntad. El legado de *La voluntad* lo recogen novelas modernistas de estética y “contenido” netamente anarquistas como son *Aurora Roja* (1904) de Pío Baroja, *La horda* (1905) de Blasco Ibáñez e *Iluminaciones en la sombra* (1909) de Alejandro Sawa. En las mismas hay un acercamiento más pronunciado del intelectual al obrero y un objetivo común: subvertir el orden de la Restauración, ya sea con atentados dinamiteros o con bombas literarias. En la vanguardia, la descripción impresionista que inaugura Martínez Ruiz es evidente en narraciones que tienen a la metrópoli (cuya aparatosidad de su edificación moderna empequeñece al individuo e incrementa la cosificación del mismo por parte de la sociedad industrializada y monetizada) como escenario principal: *El suicidio del príncipe Ariel* (1929) de José Balbontín, *Locura y muerte de Nadie* (1929) de Benjamín Jarnés, *Cazador en el alba* (1929) de Francisco Ayala, y *El comedor de la pensión Venecia* (1931) y *La espuela* (1934) de Joaquín Arderius.

Bibliografía

- ÁLVAREZ JUNCO, JOSÉ. *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Madrid: Siglo XXI, 1976.
- BAROJA, PÍO. “Prólogo casi doctrinal sobre la novela”. *La nave de los locos*. Ed. Caro Raggio. Madrid: Cátedra, 1987.
- CAMPOS, JORGE. “Hacia un conocimiento de Azorín: Pensamiento y acción de José Martínez Ruiz”. *Cuadernos-Hispanoamericanos* 76 (1968): 114-139.
- DARÍO, RUBÉN. *Poesías completas*. 11ª ed. Madrid: Aguilar, 1975.
- *España contemporánea. Obras completas*. Tomo III. Madrid: Aguado, 1950.
- DOBÓN ANTÓN, M. DOLORES. *Azorín anarquista. De la revolución al desencanto*. Alicante: Ensayo e investigación, 1994.
- FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, JOSÉ MARÍA. “Azorín. Del anarquismo a las esencias inmutables”. *Revista de Lletres* (11) 1997: 116-20.
- FOX, INMAN. “José Martínez Ruiz. Sobre el anarquismo del futuro Azorín”. *Revista de Occidente* 36 (1966): 157-74.
- Introducción. *La voluntad*. Por José Martínez Ruiz. 5ª. ed. Madrid: Castalia, 1989.
- FRANK, JOSEPH. *Spatial Form in Modern Literature. Theory of the novel*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: J Hopkins University Press, 2000. 784-802.
- GULLÓN, GERMÁN. *La novela moderna en España*. Madrid: Taurus, 1992.
- GULLÓN, RICARDO. “La invención del '98”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 76 (1968): 150-159.
- JOHNSON, ROBERTA. “La voluntad de Azorín: Schopenhauer bajo prueba”. *Anales de Literatura Española* 12 (1996): 161-74.
- KROPOTKIN, PETER. *The Conquest of Bread and Other Writings*. Ed. Marshall Shatz. Cambridge: Cambridge University Press, 1995
- LIDA, CLARA. “Literatura anarquista y anarquismo literario”. *Nueva Revista de Filología Hispánica* 19.2 (1970): 360-381.
- LITVAK, LILY. *Musa Libertaria*. Barcelona: Antoni Bosch, 1981.
- LUCKÁCS, GEORG. *Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle. Theory of the novel*. Ed. Michael McKeon. Baltimore: J Hopkins University Press, 2000. 759-783.
- MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ. *Antonio Azorín*. Ed. Manuel Ma. Pérez López. Madrid: Cátedra. 1991.

- MARTÍNEZ RUIZ, JOSÉ. “Notas sociales”. (1895) *OC*. Madrid: Aguilar, 1947.
- “Anarquistas literarios”. (1895) *OC*. Madrid: Aguilar, 1947.
- *Buscapiés. Sátiras y críticas*. (1894) *OC*. Madrid: Aguilar, 1947.
- “La crítica literaria en España”. (1893) *OC*. Madrid: Aguilar, 1947.
- *La voluntad*. 5ª. ed. Madrid: Castalia, 1989.
- *Las confesiones de un pequeño filósofo*. Buenos Aires: Austral, 1944.
- PÉREZ DE LA DEHESA, RAFAEL. “Azorín en la prensa anarquista de fin de siglo”. *Cuadernos Americanos* 173 (1970): 111-18.
- RAWLINSON, MARY C. “Proust’s Impressionism”. *L’Esprit Créateur* 24.2 (1984): 80-91.
- RIEHEL, D. C. “Monet and Keyserling. Toward a Grammar of Literary Impressionism”. *Colloquia Germanica* 13.3 (1980): 193-219.
- SÁNCHEZ MARTÍN, ANTONIO. *Ideología, política y literatura en el primer Azorín, 1893-1905*. Madrid: Endymion, 1997.
- SEGARRA, AGUSTÍ. *Federico Urales y Ricardo Mella, teóricos del anarquismo español*. Barcelona: Anagrama, 1977.
- VALIS, NÖEL. “Novel into Painting: Transition in Spanish Realism”. *Anales Galdosianos* 20.1 (1985): 9-22.
- WEIR, DAVID. *Anarchy and Culture. The Aesthetic Politics of Modernism*. Massachusetts: University of Massachusetts, 1997.
- ZAVALA, IRIS. *Fin de siglo: Modernismo, 98 y Bohemia*. Madrid: Edicusa, 1974.