

El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento

SVETLANA MALIAVINA
Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

En el presente trabajo se ofrece una visión general sobre la época que en teoría de la literatura rusa obtuvo el nombre de Siglo de Plata y una de sus corrientes literarias: el simbolismo. Se analiza de forma breve la historia de los grupos de los simbolistas, los temas de la poesía modernista, el concepto del libro poético y el nuevo lenguaje poético.

PALABRAS CLAVE: Simbolismo, modernismo, poesía rusa, literatura rusa.

ABSTRACT

This article presents an overview of the period known as the Silver Century in Russian literature and of one of its literary schools, namely symbolism. The history of the symbolist groups, its themes, the concept of the poetic book and a new poetic language are also analyzed.

KEY WORDS: Symbolism, modernism, Russian poetry, Russian Literature

I. LA ÉPOCA MODERNISTA

La crisis de la conciencia social que estalló en el último tercio del siglo XIX en Europa puso en duda las bases fundamentales de la vida espiritual de la sociedad, haciendo sentir el mundo encima de un abismo, a la espera de la inevitable caída desde un enorme precipicio de los valores, elaborados y mantenidos sagrados e infalibles, en toda la historia previa de la Civilización, y vacíos e insignificantes para el hombre moderno. Aquel estado del caos general recibió su máxima definición por el filósofo alemán Friedrich

Nietzsche en su famoso parte de la muerte de los dioses, que consagró la duda en la significación axial del cristianismo, la iglesia de la civilización del Occidente, del naufragio y fracaso de cuyos mandamientos emergieron el amoralismo, pesimismo, egocentrismo etc., los síntomas de la época “del fuerte desacuerdo entre la religión oficial y la fe interna” (Nietzsche). Como resultado del cambio de los valores, provocado por el mismo desarrollo de la sociedad, cuando, por un lado, la ciencia, al extender los límites de lo conocido, se enfrentó con el axioma del conocimiento y empezó a buscar apoyos irracionales para su racionalismo, por otro lado, el arte, que se había acercado extremadamente a la realidad en su realismo, se encontró con el peligro real de su autodisolución en la misma realidad a la que había rendido pleitesía y giró hacia su extremo opuesto: el programa de “el arte por el arte”, y finalmente, al hacerse universal la cultura europea tras descubrir otras civilizaciones con unas visiones del mundo totalmente diferentes, al terminar el siglo XIX con todos los ismos que la avalaban (eurocentrismo, antropocentrismo, positivismo, evolucionismo y otros), se produce una crisis y una decadencia, basadas en la ruptura de la relación principal de la moralidad y la estética clásica: cuando lo bello es bueno y lo bueno es bello.

En toda la literatura europea, el modernismo en general, y no especialmente el modernismo ruso, trata conscientemente de renovar las formas poéticas para mejor expresar las nuevas sensaciones, experimentadas por el hombre moderno a razón de las grandes transformaciones que entraron con el cambio de siglo. Los modernistas, ostentando su ruptura con la tradición cultural anterior, no sólo reflejaron la relatividad de todos los valores (“Cristo es un lacayo, filósofo para los pobres” de Balmont) y la igualdad de derechos de todas las verdades (la adoración equitativa a Dios, Satanás, dioses paganos por Balmont y Briusov):

En una verdad inmóvil
no creo desde hace tiempo,
igual adoro
todos los mares y puertos.
Quiero que navegue libre
mi barca, de mar en mar,
A Dios y al Diablo
Quiero glorificar.

(Valeri Briusov).

(Неколебимой истине/ Не верю я давно,/ И все моря, все пристани/ Люблю,
люблю давно./ Хочу, чтоб всюду плавала/ Свободная ладья,/ И Господа и
Дьявола/ Хочу прославить я.../)

Los representantes de las nuevas corrientes intentaron con su arte rellenar el vacío, dejado por los dioses muertos, creyendo que “el arte es el camino más corto hacia la religión” (Bely), pensando su obra como un paso hacia el Gran Renacimiento Religioso, en el cual el poeta-teurgo (Vladimir Soloviov) en su sufrimiento dionisiaco (Ivánov) sufre la unión original del caos y el orden, del “sí” y el “no”, volviendo a crear el mundo con su arte. “La poesía rusa, al echar el puente hacia la religión, se presenta como el eslabón de enlace entre la trágica visión del mundo de la humanidad europea y la última iglesia de los creyentes, consolidados para la lucha con la Fiera” (Bely).

II. LÍMITES HISTÓRICOS Y GRUPOS SIMBOLISTAS

El simbolismo fue la primera de las corrientes del modernismo que surgió en suelo ruso. El impulso para la autodeterminación teórica de las “corrientes nuevas” en la literatura rusa fue la conferencia pronunciada por Dmitri Merezhkovski en 1892 y posteriormente redactada en el libro bajo el título *Sobre las causas de la decadencia y nuevas tendencias en la literatura rusa moderna (О причинах упадка и о новых тенденциях современной русской литературы)*. Desde el punto de vista organizativo la acción más importante para el destino del simbolismo fue la aparición en 1894-95 de tres libros poéticos *Los simbolistas rusos*. Más tarde salió a relucir que el autor de la mayoría de los poemas fue Valeri Briusov que los había firmado bajo varios seudónimos para crear la ilusión de la existencia de una corriente literaria sólida. La mistificación literaria de Briusov dio su fruto: los libros *Los simbolistas rusos* se convirtieron en unas estrellas guadoras a la luz de las cuales en breve salieron muchos poetas y literatos, diferentes en sus aspiraciones creativas pero unidos en su rechazo del utilitarismo en el arte y del realismo en la literatura. De esta manera, desde sus principios el simbolismo ruso resultó ser un movimiento heterogéneo y estéticamente contradictorio.

Por lo tanto, el simbolismo ruso desde su aparición representó más bien un movimiento estético y no una escuela literaria. Dentro de él se formalizaron varios grupos independientes. Por sus rasgos externos existe la tradición de distinguir en el simbolismo ruso dos etapas, cuya frontera coincide con el principio del siglo: el simbolismo de los mayores de 1890 y el de los menores, “mladosimvolisty” (младосимволисты), de 1900; y dos polos geográficos: San Petersburgo y Moscú.

El simbolismo ruso posee la complejidad original de su naturaleza artística: su filosofía y su estética nunca han sido un sistema de principios determinados y concluidos. A diferencia de los escritores realistas casi todos los simbolistas, poetas y novelistas, fueron teóricos del arte, críticos literarios y filósofos

(Ivánov y Bely). Es una situación de la búsqueda filosófica constante, que se manifestaba en los debates permanentes dentro del movimiento y la polémica cruzada en las revistas.

La complejidad interna se perfiló desde el principio por los debates sobre el simbolismo y la *decadencia*. Los términos que se percibían como sinonímicos por parte de los mismos partidarios del arte nuevo significaban dos aspectos completamente diferentes de la visión literaria. La confusión en su uso proviene de que los utilizaban como los títulos en los años 90 dos grupos distintos de los simbolistas, y también, que durante mucho tiempo en la práctica literaria la palabra “decadente” (*декадентский*) se usaba como un calificativo (pecaminoso, reaccionario) para los términos del simbolismo, acmeísmo y futurismo. Dada esta confusión terminológica conviene precisar que bajo el término de la *decadencia* se entiende una peculiar forma de la conciencia, una visión del mundo, que surge en la época de crisis y se expresa por los sentimientos de tristeza, alarma, miedo ante la vida, desesperación, impotencia y cansancio espiritual. Es el rechazo del mundo existente, el individualismo extremo, el pesimismo y la exquisitez refinada, cuando el artista se autodetermina como un portador de la gran cultura, que degenera y padece. En las obras que contienen la sensibilidad decadente se idealiza el perecimiento y la muerte. En una u otra medida esta visión del mundo la compartieron muchos de los poetas de las corrientes modernistas (Merezhkovski, Guippius, Balmont, Briusov, Blok, Bely)¹: en los años 90 se formalizó una especie de la “*decadencia de la etiqueta*”, una moda de la sociedad al presentimiento del fin del mundo.

Por el contrario a la decadencia, el simbolismo es una de las corrientes modernistas que floreció en la literatura rusa desde la última década del XIX hasta la primera del XX².

La historia del simbolismo en Rusia empieza con dos círculos literarios que se forman simultáneamente en Moscú y San Petersburgo. En Moscú en la última década del siglo pasado, se organizan los estudios de poética y verso a base del interés sobre la nueva filosofía occidental (Schopenhauer y Nietzsche) y con la influencia de las escuelas de los simbolistas europeos. En el círculo moscovita entran Valeri Briusov, Konstantin Balmont, Serguéi Poliakov, y Yurguis Baltrushaitis. Los representantes de esta corriente del simbolismo, la *intuitivo-individualista*, cuyo teórico fue Briusov, vieron el

¹ Los seguidores fieles e incondicionales de la visión del mundo decadente, que la conservaron a través de toda su obra creativa, fueron el poeta peterburgués Aleksandr Dobroliubov y uno de los más importantes representantes del primer período simbolista Fiodor Sologúb.

² El año 1910 entró en la historia de la literatura rusa como el año de la crisis del simbolismo y la aparición de otras corrientes modernistas: el acmeísmo y el futurismo.

objetivo del arte en expresar “el movimiento del alma” del poeta y revelar de forma intuitiva el misterio del mundo. Para ellos el simbolismo era una escuela literaria que debería superar el ocaso creativo de la literatura rusa de la época anterior y aproximar la poesía rusa, autóctona en su desarrollo artístico, con el arte poético europeo.

A finales de siglo en Moscú se crea la editorial *Escorpio* (*Скорпион*) (1899-1916) y empieza a salir el almanaque *Las flores nórdicas* (*Северные цветы*), el cual desde 1903 dirige Briusov, quien a partir de 1904 saca a la luz la revista *Libra* (*Весы*) cuyo objetivo ha sido unir a todos los artistas del “arte nuevo”. La revista *Libra* era el análogo a las revistas europeas que promovían el arte modernista y se convierte en el centro del movimiento.

En San Petersburgo surge otro grupo simbolista encabezado por Dmitri Merezhkovski, Zinaída Guippius y Nicolai Minski. Al individualismo extremo de los moscovitas y su “puro esteticismo” ellos oponen la idea de la mística cristiana de la *comunidad religiosa*. En San Petersburgo, Merezhkovski edita la revista neocristiana *Nuevo camino* (*Новый путь*) (1903-1904), que más tarde se sustituye por *Las cuestiones de la vida* (*Вопросы жизни*). Este grupo, que entró en el escenario literario bajo el nombre de los decadentes y defendían el concepto *místico-religioso* del movimiento, vio en el simbolismo una categoría existencial, un medio de decantar la idea del reino futuro predestinado para unir el paganismo y el cristianismo, el espíritu y la carne.

Más tarde los dos grupos simbolistas se unen y salen al escenario cultural como un movimiento literario identificado con el simbolismo mayor.

En el simbolismo de la primera década del siglo existen dos grupos literarios.

En San Petersburgo, *la escuela de la nueva conciencia religiosa* de Merezhkovski y Guippius. Guippius y Merezhkovski vivieron juntos cincuenta y dos años, “sin separarnos, —según las palabras de Zinaída Guippius—, desde el día de nuestra boda en Tiflis, ni una vez, ni por un día.” Ellos representaban una familia en el sentido biológico-natural, estando unidos por un parentesco interior, descubriendo la misma sensibilidad ante la vida. Esta pareja procreó libros en vez de hijos y levantó una casa-iglesia en Petersburgo, que se convirtió en uno de los más poderosos centros de vida espiritual a principios del siglo. En esta casa, según Andréi Bely, “realmente estaban creando la cultura. Todo el mundo alguna vez estudió aquí”. Poco después de la boda se unió a esta familia Dmitri Filósofov, crítico y periodista; el triunvirato siguió existiendo durante quince años y llevaba el carácter de una célula filosófico-religiosa o incluso una secta: vivían en una comuna, juntos marcaban las ideas generales y escribían los libros. Como recordaba Nikolai Berdiaev: “Los Merezhkovski desde siempre tenían tendencia a fundar una iglesia”. En todo eso, Zinaída Guippius fue una anfitriona nata, como la

definió otro poeta-simbolista, Gueorgui Adamovich: “inspiradora, instigadora, consejera, confesora, colaboradora de los escritos ajenos, el centro de refracción y cruce de los rayos diferentes”.

En Moscú, se formalizó el grupo de los *argonautas*, formado por Serguéi Soloviov, Andréi Bely, Aleksandr Blok, Ellis (Kobylinski), que para la difusión de sus obras editaban la revista *El vellocino de oro* (*Золотое Руно*) (1906-1909). Este grupo obtuvo en la crítica literaria el nombre de simbolistas menores. La segunda generación de simbolistas (los menores) trataba de superar el individualismo extremo de los mayores, su subjetivismo, decadencia y esteticismo distante. Los representantes de esta corriente (*teúrgico-estética*), no querían considerar el simbolismo como un movimiento literario, surgido para cambiar el otro, tampoco sólo por el arte, sino como una visión del mundo, una peculiar sensibilidad hacia la realidad. Numerosos lazos unen ésta corriente con la filosofía idealista del principio del siglo, y con su fuente principal, la filosofía de Vladimir Soloviov (la *unión positiva*, la idea de la síntesis, la *Feminidad eterna, teurgia*), que creó su estudio sobre Sophia, el principio primigenio de la creación, la Sabiduría Divina, en la cual se conserva la unidad divina del mundo, representada en la *Feminidad eterna*, dotada de la fuerza divina y de la luminosidad permanente de belleza. Es la humanidad ideal en Dios y solo ella puede salvar al mundo de la caída que le espera en este tiempo caótico, en vísperas de la lucha entre Cristo y el Anticristo. Y del ocaso del universo sale la futura misión de Rusia, que amanecerá y renacerá sobre las ruinas de Oriente y Occidente.

El simbolismo de la segunda generación³ nació en la mesa de té (Ivánov determinó el hecho de tomar té como “el síntoma del idealismo meditativo ruso”) en la casa de Serguéi Soloviov, sobrino del filósofo Vladimir Soloviov, que unió a algunos amigos y vecinos (al poeta Andréi Bely entre ellos) y les leía los poemas de su primo hermano Aleksandr Blok (la madre de Blok mandaba desde Petersburgo los poemas de su hijo a su prima, la madre de Serguéi Soloviov). Los argonautas (así se llamaban) reconocían estos poemas como la expresión más exacta y adecuada a sus aspiraciones e inquietudes. El simbolismo empezó como una cosa de familia, entre amigos y parientes, creció de la atmósfera de la casa, de las conversaciones con el samovar.

Los argonautas pasaron en 1905 de la casa moscovita de Serguéi Soloviov, al piso de la calle Tavrichskaya en San Petersburgo, donde vivían Viacheslav

³ En la historia de la literatura rusa es posible hallarse con que se califica de decadentes a la vieja generación simbolista y se deja el nombre de simbolistas sólo para los más jóvenes, basándose en las vacilaciones teóricas de los primeros y, a la inversa, la estricta base teórica que obtuvo el simbolismo de los menores, fundada sobre elementos típicamente rusos en mucho mayor grado que en los primeros. (Véase, por ejemplo, LO GATTO, E. (1952): *Historia de la Literatura Rusa, Barcelona*).

Ivánov y su mujer Lidia Zinóvieva-Aníbal (se encontraba en el último piso con una torre, de aquí proviene el nombre del nuevo centro simbolista: “la torre” de Ivánov). “La torre” ha sido un fenómeno importante en la cultura rusa del principio del siglo. Durante el invierno de 1905-06 “los miércoles” de Ivánov reunían semanalmente un círculo numeroso, compuesto por filósofos, científicos, artistas, actores, escritores y músicos. Así describe la atmósfera de uno de los “miércoles” en “la torre” el amigo cercano de Ivánov y su discípulo, el poeta Serguéi Gorodetski: “La buhardilla estaba tapizada de papel con lirios e iluminada con velas. Zinóvieva-Aníbal, la mujer de Ivánov, enorme y pelirroja con una túnica blanca se agitaba en medio del tabuco. Junto a la estufa se calentaba discretamente un hombre pequeño de mirada aguda, Fiodor Sologúb. Flotaba Kornei Chukovski, un hombre de manos grandes. A lo lejos, al lado de la ventana, detrás de la cual brillaban las estrellas (entonces, las estrellas y las velas fueron símbolos y no simples objetos), en la mesa de juego se reunía el sínodo del cabildo. De allí se oía la voz tartajosa del enano con cara de sectario, Merezhkovski; se asomaba la lengua del moreno y guapo Berdiaev, que sufría de tic nervioso; se grababa la cabeza de Blok, ... el hermoso y malicioso rostro de Zinaída Guíppius con el pelo cardado y pelirrojo, que tal vez ya fuera una peluca; junto con la máscara aristocrática e imperturbable de Filósofov y muchas otras caras, máscaras y fisionomías”. La hospitalidad no conocía límites, el vino corría a raudales, transcurría una conversación animada, sorprendente por su elocuencia, agudeza y amplitud de conocimientos. El caótico espíritu de rebelión se unía con la decadencia teatral. Los poemas se leían por turnos en sentido a la aguja del reloj, los recitaban los famosos y los principiantes, y “el sabio de la Tavrisheskaia”, el anfitrión Ivánov, con los ojos medio cerrados debajo de los quevedos y sacudiendo su crin dorado, dictada sentencias, en su mayoría corteses y mortales. La crueldad del veredicto se suavizaba con la imposibilidad de no compartirlo, así de preciso era. La aprobación y los elogios, por el contrario fueron muy austeros y poco frecuentes.

El círculo de los *argonautas* y la “torre” de Ivánov representaron el intento de crear el arquetipo de la existencia humana en las relaciones fraternales, en la franqueza mutua, en el constante y enriquecedor intercambio intelectual. Fue la encarnación de la idea inicial de Vladimir Soloviov del simbolismo como *la unión universal*, *Unonimia positiva* donde cada uno debía salir de los límites estrechos de su existencia cerrada, percibir al otro como el otro “yo”, reconocer la autenticidad de su existencia: “tú eres”. El propio símbolo de Sophia, el alma universal, servía como prototipo de la humanidad como la unión universal. “Si la raíz de la existencia falsa consiste en la impenetrabilidad, es decir, en la exclusión mutua de los seres unos a otros, entonces, la vida verdadera está en el vivir en el otro como en sí mismo, o encontrar en el otro el complemento positivo y absoluto de su ser” (Vladimir

Soloviov). De forma funesta estos intentos descubrieron su insolvencia: la unión de Ivánov, Blok y Bely no fue duradera y la sustituyó una polémica, tenaz y violenta, en la revista *Libra (Весы)* (1906-1909), en la revista *Obras y días (Труды и дни)* (1912), en la revista *Testamento (Заветы)* (1914) y en la colección literaria *Notas de los soñadores (Записки мечтателей)* (1920-1921).

Este complejísimo movimiento no se encerraba en los círculos citados, cuyos representantes no agotaron todas sus posibilidades, pues fueron numerosos los poetas y escritores que, sin declarar la vinculación directa con estos grupos, sufrían su atracción fascinadora, cuyas obras, estrechamente entrelazadas con el simbolismo por sus orígenes y aspiraciones, nos obligan a mencionarles: Fiodor Sologúb (pseudónimo de Fiodor Kuzmich Teternikov) (1863-1927), Aleksandr Mijáilovich Dobroliubov (1876-1943), Innokénti Fiódorovich Ánnenski (1855-1909), Vladislán Félixovich Jodasevich (1886-1939), Maximilián Aleksándrovich Voloshin (1877-1932), Mijaíl Alakséevich Kuzmín (1875-1936).

III. TEMAS DE LA POESÍA MODERNISTA

La nueva corriente, al romper todos los lazos que la unían con el antiguo contenido del arte social, levantó su base sobre el contenido nuevo, que se hallaba en el otro mundo, en el fondo del desconocimiento sagrado; “en aquella noche de donde todos nosotros salimos y a la cual inevitablemente hemos de regresar, menos transparentes que antes” (Merezhkovski). Este contenido místico hace transformar todo el sistema de los temas de la nueva poesía: los temas sociales, cívicos, que estaban en el centro de atención de las generaciones anteriores, se reemplazan categóricamente por los temas existenciales: la vida, la muerte, Dios.

La sensación de “fin de siècle”, la destrucción inevitable de este mundo, el deseo de la muerte (especialmente expresado por Sologúb: la muerte es su única amiga, su amante fiel), el culto del individualismo extremo (del primer período del modernismo), el desafío por cambiar la vida de la filosofía mística (de la primera década del siglo), el presentimiento de la predestinación percedera de la cultura, expuesto en términos neoeslavófilos de la “poesía pura” (del tercer período), son los rasgos infalibles de esta poesía, rasgos que se proyectan siempre en las categorías universales y apocalípticas, libres de cualquier matiz concreto y social. Los grandes acontecimientos históricos que saturaron la época no quiebran la concentración espiritual de los habitantes de “la torre de marfil” y se interpretan de modo fatalista y romántico: la revolución de 1905 se reflejó en la prosa y en los ensayos de los poetas nuevos y sólo oblicuamente en la poesía, sobre todo en Briusov; *Cenizas (Пепел)* de

Bely obtuvo éxito sólo porque su autor disolvió la realidad concreta en el Apocalipsis ruso. Los modernistas interpretaron la revolución del 17 con un silencio pasmoso: la conmoción que agitó *Los Doce* (*Двенадцать*) de Blok provenía no del hecho de ser un poema revolucionario, o antirrevolucionario (sobre esta cuestión discutían), sino porque fue la única obra que habló sobre la causa que, según el silencioso acuerdo mutuo, no se consideraba por propiamente poética⁴.

Ocupando el lugar del género principal, la poesía lírica que descubre el mundo desde el punto de vista del “yo” lírico del poeta transmite la imagen de un superhombre, que en actitud profética prevé el final desconocido por los demás, y brinda el culto del amor místico, componiendo himnos a su amada, la personificación terrenal de la Feminidad Eterna. Los libros poéticos de Soloviov, Blok, Guíppius, Ivánov, Bely crean una tradición poética conocida en el Occidente desde los tiempos de Petrarca y Dante, pero nueva para la literatura rusa, la tradición del amor cortés⁵. El desarrollo de este tema poético podía seguir dos caminos distintos: el ascendiente, cuando el amor, infinitamente elevado y devotamente teñido, se fusionaba con el amor hacia Dios en una pasión religiosa, y descendiente, cuando el deseo erótico y terrenal, provocado por él, dejaba paso en la poesía a todo lo que antes se consideraba como perversión: de la ninfomanía a la necrofilia en Briusov. Tanto lo primero (el amor devoto) como lo segundo (la erótica terrenal) se cruzaban y se mezclaban, creando la gran liturgia al Eros, en la cual las pasiones voluptuosas se asimilaban sacrílegamente con la Pasión de Cristo (la bofetada a la opinión pública, el deseo de escandalizar con las blasfemias y cinismo fue muy característico para la estética decadente).

Sufriendo la imperfección y la parcialidad de la realidad que les rodea, los simbolistas las relacionan con el mundo urbano, su entorno habitual, convirtiéndolo en un tema poético singular, prácticamente dejando de lado los temas de la naturaleza y la aldea rusa, tradicionales de la poesía anterior. Partiendo de los experimentos de Verhaeren, Briusov sorprende a la ciudad, hundida en la tentación del esplendor eléctrico, deleitando con el concentrado del lujo y perversión su naturaleza infernal y malvada. Sologúb, Blok y Bely reflejan la soledad y la perdición humana en el caos apocalíptico de la ciudad moderna, que convierte a las personas en seres aturdidos y estupefactos, transformando sus sentidos y pareceres.

Al desafiar de este mundo, pervertido y agonizante, el poeta escapa en búsqueda de algo diferente y exótico, a través de lo cual podría intentar

⁴ Para mayor información cf. ГАСПАРОВ, М. (1993): *Поэтика “Серебряного Века”*, Наука, Москва, el trabajo que consideramos fundamental y seguimos en este artículo.

⁵ Para mayor información cf. NIVAT, G. (1995): *Historia de la literatura rusa. Siglo XX. Siglo de Plata*, Progreso Litera, Moscú.

distinguir los señales de la eternidad mística: huye a otras tierras (Balmont escribe libros y artículos sobre el México de los aztecas, Egipto, Polinesia, lugares a los que le llevaron sus viajes) o a otros tiempos (Briusov dedicaba sus versos a los héroes de las Antiguas Grecia y Roma, y a su mitología; Kondratiev añade la mitología del oriente antiguo, Soloviov, Ivánov, Ellis y otros, la cristiana).

IV. ÉPOCA DE LA NOSTALGIA POR LA CULTURA UNIVERSAL

La nueva poesía se hizo notar por sus tiradas pequeñas, las ilustraciones exquisitas y los precios altos. Esta orientación hacia la élite culta se acentuaba por los nombres latinos o griegos de los poemas y ciclos (Briusov e Ivánov), por los epígrafes de poetas ingleses y españoles poco conocidos con sus traducciones (Balmont) o incluso sin traducir (Baltushaitis). En un libro de Ivánov hay un ciclo de versos escritos en alemán, en otro en latín. La estrofa escandalosa de Briusov: “¡Oh, tápate tus piernas pálidas!” fue escrita contando con la capacidad del lector de reconocer detrás de ella otro verso. La semejante complejidad enigmática no fue un simple deseo de asombrar por su occidentalismo sino una nueva sensibilidad y nueva visión del mundo, más universal y ecléctica. Por lo tanto no es de extrañar que una parte importante de la obra de los simbolistas fueron innumerables y con frecuencia magníficas traducciones (Annenski, Balmont, Briusov, Ivánov), que descubrieron para el público ruso algunas corrientes más originales de Occidente y mostraron el conocimiento admirable del mundo clásico de sus autores (especialmente Ivánov).

Personas de una enorme erudición, amantes y conocedores de las civilizaciones antiguas, los simbolistas compartían una visión del mundo que, por un lado, era cosmopolita y asimilaba la cultura y historia rusas como una parte de la gran cultura europea (la trilogía de Merezhkovski *Cristo y Anticristo: Julián el Apóstata o la muerte de los Dioses; Leonardo da Vinci o la resurrección de los dioses; Pedro y Alexei o el Anticristo*), y por otro, rusófila, con la “idea rusa” como la fuente del mito simbolista y la futura predestinación mesiánica de Rusia asiática y pagana, con numerosas sectas, embriagada por los conjuros, brujerías y leyendas mágicas (Balmont, Soloviov, Blok, Bely).

Cuando Mandelshtam determinaba el acmeísmo como la nostalgia por la cultura universal, no es preciso del todo porque no quiere ni busca la precisión. Esta voluntad fue el rasgo común de toda la época modernista.

V. EL CONCEPTO DEL “LIBRO POÉTICO”

A los poetas nuevos les deprimía y obsesionaba la pérdida de la armonía interna, que llenaba el ser del hombre de su época, de la integridad utópica y ansiada, la que intentan recomponer en todos los niveles, primero, en su práctica poética, y, luego, en su vida personal (“la idea del camino” de Blok). Cada poeta - Teurgo crea su obra al modo y semejanza del Creador, sometiendo su *libro poético* bajo una jerarquía compleja y orgánica: uniendo los versos en ciclos, los ciclos en los apartados y los apartados en partes (Briusov compone su *Todos los cantos (Все напевы)* de cuatro partes; Ivánov su *Cor ardens* de cinco libros; Blok recopila su obra en tres tomos de la poesía lírica). Los temas de un poema pasan a los siguientes, desarrollándose y completándose; su orden se somete a una idea general que profetiza el poeta. De esta forma, un poema se transforma en una partícula íntegra del libro, en su núcleo, pero puede ser comprendido tan sólo a través del ciclo entero, en el cual entra, que a su vez obtiene significado como parte de toda la obra del poeta.

El ansia de conseguir una armonía plena hace buscar al poeta la integridad de la vida y la obra, el reflejo y la unión de sus bibliografía y poesía. Las vidas personales de los creadores se consideraban como unos fragmentos del gran misterio artístico. La integridad consciente de la vida y el arte (*жизнестроительство*) sobrepasaba los límites de una corriente literaria y pretendía al papel de un método vital y creativo. “Fueron una serie de intentos para encontrar la aleación de la vida y la creación, una especie de la piedra filosófica del arte... En aquel momento entre la gente “el don de escribir” y “el don de vivir” se valoraban casi de la misma forma”. (Vladimir Jodasevich). La misma relación con su propia biografía fue propia de Balmont, que al igual que otros poetas del arte nuevo trató de crear “un poema de su propia vida”.

Guiado por el deseo de plasmar y transmitir la anatomía misma del sentimiento que vivía en un momento de su vida, el poeta podía menospreciar las construcciones racionalizadas a favor del orden cronológico, componiendo su libro poético a la manera de diario lírico. Así, en las ediciones posteriores, Blok cambió el plano lógicamente construido de los *Versos sobre la Bellísima Dama (Стихи о Прекрасной Даме)* por el orden natural, acompañando los poemas con las fechas de su aparición. Quizás, por la misma razón el género de diario (al igual que el de la novela histórica (Merezhkovski y Balmont) se convierte en uno de los preferidos en la prosa modernista (*Diarios de Petersburgo [Петербургские дневники]* de Guíppius).

VI. FORMA DEL VERSO POÉTICO

Los modernistas sometieron la *forma de verificación* bajo un gran trabajo de elaboración: a los cinco metros sílabo-tónicos que se utilizaban a finales del XIX, fueron añadidos nuevos metros tónicos (*дольник*) y volvieron a sonar los metros viejos y casi olvidados de la poesía clásica rusa. Desarrollando la idea de la “lengua sugestiva” de los románticos, los simbolistas descubrieron el verso libre, que permitía cambiar el metro varias veces dentro de un solo verso, aunque este fuera breve, dependiendo del cambio de la situación, del ánimo, del sentimiento —el modelo se halla en la *Máscara de nieve* (*Снежная маска*) de Blok. Para enfatizar y destacar una palabra concreta Bely por primera vez en poesía rusa corta la línea, colocando las palabras en forma de la escalera. Esta auténtica revolución de la forma de versificación, que prendieron los simbolistas, cambió todo el carácter del verso poético ruso, por un lado, y, por otro lado, preparó el descubrimiento de la prosa poética (Bely), basada en los principios rítmico-musicales, predestinando el desarrollo del estilo del s. XX.

Los libros poéticos de estos poetas están llenos de sonetos (Ivánov, Volóshin, Briusov, Balmont), tercetos (Sologúb), baladas francesas (Briusov), sextetos italianos (Balmont). Con ello, la poesía rusa declara su afiliación a la tradición poética europea.

Ivánov, Bely y Briusov estudiaron el verso desde el punto de vista de la crítica literaria: Briusov publicó en 1918 su investigación de este problema: *Pruebas de la métrica y rítmica, eufonía y consonancia, estudio de las estrofas y formas* (*Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам*).

VII. NUEVO LENGUAJE POÉTICO

Ahora bien, aunque la esfera más importante de la labor de los modernistas yacía entre estos puntos opuestos del arte poético: la construcción del libro de poesía y la elaboración de la estrofa poética; no fue sino la creación del *nuevo lenguaje poético* lo que permitiría transmitir las nuevas experiencias espirituales del hombre moderno. En su aspiración de reproducir e inmortalizar los estados más efímeros y transitorios del alma, por más opuestos que sean en su conjunto, los simbolistas se tropiezan con que los medios habituales, las palabras exactas, que operaba la poesía del período anterior de la segunda mitad del XIX (que igualaba el significado de la palabra en el verso al significado de la palabra en el diccionario), son insuficientes e incapaces para expresarlos, por eso la poesía de las palabras concretas debe ceder su lugar a la poesía de las insinuaciones sobre lo no pronunciado.

Soy esclavo de mis sueños
 misteriosos y extraños...
 y para las conversaciones únicas
 desconozco las palabras dadas...
 (Zinaída Guippius)

(Я – раб моих таинственных/ Необычайных снов.../ Но для речей
 единственных/ Не знаю здешних слов.../).

En la poesía nueva, las palabras adquieren significados nuevos, producidos por el contexto y, generalmente, más difusos y más ocasionales, utilizados sólo para una situación concreta. “El objetivo del simbolismo es hipnotizar al lector por una fila de imágenes colocadas una tras otra, provocar en él un cierto estado de ánimo”, escribió Briusov en la Introducción a la primera edición de *Los simbolistas rusos (Русские символисты)*. Mientras que en la Introducción a su segunda edición llega a afirmar: “La unión, dada por estas imágenes, siempre es más o menos casual, por eso hay que verlas como las etapas de un camino invisible, abierto para la imaginación del lector. Es por eso que el simbolismo puede llamarse “poesía de alusiones”.”

Al elaborar el nuevo lenguaje para su práctica poética, los simbolistas de una forma natural lo aplicaban a toda creación suya, dando origen al nuevo y revolucionario concepto de la prosa poética (Bely). Con este ejercicio puramente filológico los poetas pretendían conseguir la integridad creativa, destruir la barrera entre la obra poética y otros textos escritos: diarios, cartas y artículos de la crítica literaria, producir la impresión de un texto único, realizado en expresiones y términos poéticos (Briusov, Ivánov, Blok, Bely).

VIII. EL “SIMBOLO” COMO LA BASE DEL NUEVO LENGUAJE POÉTICO

Captar en la parte irracional de la conciencia perceptible e influir racionalmente sobre ella exigía la participación activa del lector en la reconstrucción de la visión poética que se creaba a base de un nuevo tropo poético: el del *símbolo (символ)*, que se presentaba como una especie de antiénfasis a través del cual el significado de la palabra se ampliaba hasta su disolución.

En la poética tradicional el término *símbolo* significa parábola polisémica, lo contrario a la alegoría: la parábola con un solo significado. La alegoría está predestinada para la comprensión lógica y única, el *símbolo*, por el contrario, es intuitivo y polisémico, contiene en sí la perspectiva del descubrimiento de una fila interminable de significados. Así describió esta propiedad del *símbolo* Inokenti Annenski: “En absoluto necesito una única forma de comprensión. Al contrario, considero por una virtud de la obra si se puede interpretar de dos

o más maneras, o sin llegar a entenderla del todo, solamente sentirla y luego terminar de componerla por sí mismo”.

El intento de describir en los términos racionales las substancias irracionales se encuentra ya en la Biblia, la fuente clásica de los símbolos para toda la cultura europea; en la Edad Media se hacían los diccionarios de los símbolos bíblicos, que explicaban que la palabra “agua” en la Biblia puede significar: Cristo, Espíritu Santo, la mayor sabiduría, el bautizo, la palabra de Cristo, el bienestar temporal, la desgracia, la sabiduría humana, la riqueza de este mundo, el placer carnal, etc. Este ejemplo de la simbología bíblica influyó mucho en el destino de la palabra *símbolo*: en su significado “social” seguía siendo un simple procedimiento retórico, aplicable a cualquier material, mientras que en su significado “espiritual” continuaba unida con los temas religiosos, con la señal terrenal de las sabidurías celestiales no pronunciadas.

IX. EL “SÍMBOLO” EN LA TEORÍA Y PRÁCTICA POÉTICA DE DOS GENERACIONES DE SIMBOLISTAS

Aquí yacía el germen de la división entre dos generaciones de simbolistas: los mayores y los menores. Los mayores, representados por Briusov y Balmont, aceptaban el significado “social” de la palabra *símbolo* y veían en el simbolismo solo una escuela literaria con una técnica poética determinada; los menores, representados por Ivánov, Bely y Blok, aceptaban su significado “espiritual” y veían en el *símbolo* “una ventana hacia la eternidad” (palabras de Bely), y en el simbolismo: una visión del mundo que lleva a través del *símbolo* hacia el conocimiento religioso.

Los simbolistas menores insistían en comprender la unión sagrada del ser. Como subraya Mijaíl Bajtín en *Estética de la creación verbal* (*Эстетика словесного творчества*) el *símbolo* para estos poetas “no es tan solo una palabra que caracteriza la impresión del objeto, ni el objeto del alma del artista con su destino ocasional: el *símbolo* marca la esencia real del objeto”.

La historia del simbolismo va por el camino del desarrollo de la teoría y la comprensión del *símbolo*, desde el impresionismo del simbolismo mayor: cuando es tan solo una impresión o apariencia, una alusión que de forma intuitiva crea una emoción adecuada; hasta la poesía pura del simbolismo menor: la búsqueda de la esencia de un fenómeno concreto. A este respecto indicaba Ivánov: “queremos ser leales a la misión del arte que representa lo pequeño y lo crea grande, y no al revés... Al simbolismo verdadero le es más propio reflejar lo terrenal y no lo celestial: no le importa la fuerza del sonido, sino el poder de la resonancia... El simbolismo verdadero no deja la tierra.. No cambia las cosas y hablando sobre el mar, entiende el mar terrenal, y, hablando sobre las alturas nevadas... entiende las cimas de las montañas terrenales.

Como el arte aspira a una sola cosa: a la elasticidad de la imagen, su capacidad vital inferior y la expresividad en el alma, donde cae, como una semilla, que debe crecer y dar espiga. El simbolismo en este sentido es la afirmación de la energía extensiva de la palabra y la obra artística... Sólo profundizándose en el mundo de los fenómenos es posible alcanzar la idea”.

La famosa fórmula de Ivánov “a realibus ad realiora” no significaba la brecha hacia algo subreal a través de los espejismos de las medio realidades del mundo decaído, sino la profundización máxima en el mundo real de las cosas, y sólo en esto se encontraba la garantía de la penetración en el mundo de los valores supremos. Llamando a su movimiento “simbolismo realista”, en contraposición al “simbolismo idealista” de los mayores, Ivánov lo proclama como el simbolismo eterno que se apoya en “la lealtad a las cosas, como son en su apariencia y en su esencia”.

Aquí, sin duda, se nota la influencia de la filosofía de la unión universal de Vladimir Soloviov: la imagen simbolista debe realizar aquella concentración de lo absoluto en lo único en la cual, según el filósofo: “para percibir y amarrar de forma ideal para siempre un fenómeno único, es necesario concentrar en él todas las fuerzas del alma y de este modo sentir las fuerzas de la existencia recogidas en él; es necesario reconocer su valor incondicional, no ver en él algo, sino el foco de todo, la fuente única de lo absoluto. En esto consiste realmente la armonía del alma poética con la verdad objetiva, ya que en verdad no sólo cada uno permanece enteramente en todo, sino que todo permanece enteramente en cada uno. El panteísmo abstracto disuelve todo único en lo abstracto, convirtiéndolo esto último en la indiferencia vacía; la contemplación verdaderamente poética, al contrario, ve lo absoluto en un fenómeno individual, no sólo guardando sino también aumentando infinitamente su individualidad” (Vladimir Soloviov).

El *símbolo* es una imagen que debe expresar a la vez toda la plenitud del sentido concreto y material de los fenómenos, así como su significado ideal, el cual, situado más allá de su apariencia y ocultado por ella, se aleja de manera vertical, hacia arriba, y en profundidad. “Un *símbolo* es un *símbolo verdadero* sólo cuando es inabarcable en su significado” (Ivánov). Sólo el *símbolo* semejante —dinámico y volumétrico— puede servir para cumplir aquel objetivo grandioso y utópico que se planteaba el simbolismo: la *teurgia*, la sacralización de la realidad, su elevación hacia las normas ideales, la creación del “organismo espiritual del universo”, el reino de la Belleza como “la forma perceptible de la Bondad”.

X. CREACIÓN Y DESARROLLO DEL SÍMBOLO

En la poesía nueva, cada palabra tenía la posibilidad de convertirse en el *símbolo* porque siempre llevaba consigo los reflejos de otras palabras de su

sistema, ya que los símbolos bíblicos y folclóricos estaban vivos en la conciencia del hombre contemporáneo. A pesar de eso, el simbolismo elaboró, en general, palabras-señales nuevas y propias de él. Para determinar qué poema pertenecía a la corriente nueva bastaba con llenar el texto con palabras como “eternidad”, “abismo”, “misterio”, “sombra”, “hechizo”, “éxtasis”, “tristeza” y los adjetivos como “blanco”, “lila”, “último”, “incomprensible”, “fatal”, “extraño”. Con este “diccionario simbolista”, el poema se percibía como tal. Pero, además, cada poeta creaba su propio sistema del uso de las palabras, con sus conexiones preferidas, que atribuían a cada palabra su aureola semántica. En el libro de Balmont *Seremos como el Sol* (*Будем как Солнце*) el sol es un símbolo de algo vivo, elemental, frenético y festivo; para Sologúb (“el invernal, que reina sobre todos”), es el símbolo de algo que aturde, deseca y mata. De esta forma, para entender correctamente un poema simbolista había que leerlo en el conjunto de la obra poética del autor, sin olvidar, además, la importancia e influencia que ejercían sobre los poetas los logros de los modernistas que trabajaban en otras artes, en primer lugar, los pintores unidos alrededor de la revista *El mundo del arte* (*Мир искусства*), que resolvían los mismos objetivos con otros medios artísticos.

La literatura nueva exigía del lector el conocimiento de la clave del misterio de la lengua general de la poesía nueva, y, también, la del misterio de la lengua particular del poeta; su participación creativa fue infinitamente mayor que en otras épocas. Los simbolistas menores subrayaban que el simbolismo no existía si no había lectores-simbolistas, es la acción recíproca “ya que el simbolismo significa la relación; y una obra simbolista, como un objeto separado del sujeto, no puede existir... Del simbolismo se puede hablar sólo estudiando la obra en su relación con el sujeto que la percibe y con el sujeto que la crea, como dos personalidades íntegras”. (Ivánov). Son dos instancias del constante patrón dual con que se descubre la obra simbolista, hay dos lecturas posibles: la que permite la “obra superficial”, que el gran público devoraría sin meditarlo, y la “obra profunda”, dotada de los mecanismos de autoexplicación y alegoría, a la que únicamente acceden los pocos.

En su búsqueda de un lector-creador el poeta-simbolista no pretende ser entendido ya que la comprensión está basada en la lógica; el objetivo de un poema no consiste en la transmisión de ideas y sentimientos de su autor sino en el intento de despertar en el lector sus propios pensamientos y sentimientos, ayudarle ascender “a realibus ad realiora”, es decir, alcanzar la “realidad suprema”. La lírica debe activar la capacidad secreta del hombre, agudizar y refinar su percepción. Para conseguirlo los simbolistas utilizan las relaciones asociativas entre las imágenes utilizando motivos y formas de las culturas antiguas, intercalando las citas directas e indirectas. La mitología greco-romana, como la fuente predilecta de sus reminiscencias artísticas, se

convierte en el simbolismo en el origen de los modelos psicológicos universales, cómodos para la percepción de las peculiaridades del espíritu humano en general, y de los temas de la poesía nueva, en particular. Los simbolistas no se limitaban a un mero uso de los modelos elaborados por la mitología clásica sino creaban sus propios mitos. La creación de los mitos (*Мифотворчество*) se convierte en la práctica habitual y rasgo constante de la poética simbolista (especialmente en la obra de Sologúb y Bely).

El estilo poético de los simbolistas se caracteriza por la intensidad del orden metafórico, condicionado por el uso de unas cadenas enteras de las imágenes metafóricas, unidas entre sí, que adquieren el carácter de los temas poéticos independientes. La metáfora en este caso alcanza la profundidad semántica del símbolo: pasando de un contexto verbal a otro se convierte en una constante no tan sólo para un poema concreto sino para todo el ciclo poético y a veces para toda la obra literaria, adoptando nuevos significados, adquiriendo la polisemia vibrante y, por lo tanto, creando un amplísimo campo de posibles asociaciones. A Blok le pertenece esta aguda definición: “Cada poema es una colcha, extendida sobre las púas de unas cuantas palabras. Estas palabras resplandecen como las estrellas. Gracias a ellas existe el poema”.

Una de las mayores aportaciones del simbolismo a la cultura poética rusa consiste en que los simbolistas dotaron la palabra poética de una versatilidad y polisemia inauditas hasta entonces, enseñaron a la poesía rusa descubrir en su significado matices y facetas adicionales.

El desarrollo del simbolismo pasa por el camino de la simplificación simbólica: las imágenes elevadas se cambiaban por los objetos simples y cotidianos, introducidos en la poesía por Bely y Kuzmin, y utilizados luego por los acmeístas (Ajmátova –“látigo y guante”). De manera semejante el símbolo corría el peligro de que llegase el momento en el que se perdiera la motivación simbólica, y cada palabra se presentara como un símbolo, destruyendo la estructura jerárquica del texto y el sistema de símbolos como la base del orden poético (el texto todo escrito en cursiva igual inexpresivo que el texto totalmente escrito sin cursiva).

XI. PROCEDIMIENTOS DE LA SIMBOLIZACIÓN VERBAL

Los simbolistas utilizaban varios medios para destacar la palabra, derrumbando su semántica y, de esta forma, dándole significados nuevos:

1. La simple repetición hipnotizadora: de la repetición de una palabra: “Que detrás de la pared, en la niebla descolorida, seco, seco, seco frió...” (Bely) a la repetición más complicada con la multiplicación: “misterio de los misterios”, “en el cielo de los cielos” a la sinonimia que pasa a la antonimia: “odiando,

maldiciendo, amando...” (Blok). Con esto se hacia la palabra polisemántica y polifacética.

2. La substantivación de los adjetivos, cuando la cualidad pasa al primer plano y el objeto al segundo. Lo abstracto desplaza lo concreto: “Sobre la locura ruidosa de la capital” (Sologúb).

3. Las metáforas y las comparaciones en las cuales a menudo la imagen concreta se compara con lo abstracto “Los deseos crecen (y se destruyen) como las casas” (Blok).

4. Todos estos procedimientos del texto modernista permiten el uso constante de la palabra en un significado distinto del normativo, fijado en el diccionario, significado que no se determina de una forma exacta: es una alusión a algo diferente, que en ocasiones puede convertirse en directamente contrario al uso normativo. La poesía simbolista esta llena de los oxímorones: las combinaciones en un objeto de las cualidades opuestas : *En la hoguera de nieve* (título de un poema de Blok); “Ella era un fuego vivo hecho de nieve y vino” (Blok); “¡mi fiel amigo! ¡mi enemigo cruel! ¡mi Rey! ¡mi esclavo! ¡mi lengua natal!” (Briusov).

5. Lo que en principio fue un puro procedimiento poético, una innovación de la corriente nueva: la liberación de la palabra de su significado normativo, paulatinamente se transformó en el auténtico reto para el simbolismo —el mito de la palabra. Cuando del significado inicial de la palabra queda sólo un recuerdo borroso en primer plano sobresale su imagen fonética, la forma sonora de la palabra, que a su vez encuentra su semántica, a veces muy distinta de la original. Los simbolistas, siguiendo la teoría del famoso filólogo Afanasi Potebnia, que enseñaba a distinguir tras la desgastada forma exterior de la palabra su forma interior, originalmente artística e imaginativa, intentaron evocar el misterio original de la palabra: Bely busca el idioma antiguo de palabras naturales, en el cual el significado original fue adecuado a la forma poética, por lo tanto, todas las palabras fueron símbolos. Rescatando del fondo de las palabras los sonidos, aún vírgenes y primitivos, Balmont inventa su alfabeto místico y a la semejanza de dios, de las vocales y consonantes, vuelve a crear el mundo como “un verso esculpido” (Balmont).

Desde el punto de vista de la etimología poética estos poetas volvieron a leer y sentir cada sonido de la lengua: un grupo entero de palabras, unidas por un sonido, adoptaba su significado a causa de este sonido común (la atracción paronímica). Por lo tanto, la eufonía, la armonía sonora, las repeticiones sonoras en las palabras y todo el aspecto fonético armonioso que presentan en sus poemas, no fueron para los simbolistas una mera técnica poética, sino la única forma posible de juntar las palabras para que éstas pudieran coexistir:

Y les parecía ver la alegría,
Y los barcos anclados en laguna tranquila,
Y la gente cansada en la lejanía

ya había hallado la luz de la vida.
(Aleksandr Blok)

(И всем казалось, что радость будет,/ Что в тихой гавани все корабли,/ Что на чужбине усталые люди,/ светлую жизнь себе обрели./).

XII. LA “MÚSICA” Y LA POESÍA NUEVA

Por su importancia la *música* es la segunda categoría (después del *símbolo*) en la estética del simbolismo. En la teoría y práctica del movimiento esta categoría se interpretaba en dos aspectos: como una peculiar visión del mundo y como un procedimiento poético.

Los partidarios del arte nuevo seguían el concepto de la *música* de Nietzsche presentado en su obra *Nacimiento de la tragedia del espíritu musical*: la contraposición del principio dionisiaco del espíritu musical y del principio apolónico de la razón. Precisamente el espíritu dionisiaco de la *música*, caótico y privado de la lógica compone la esencia del arte. Los simbolistas rusos, seguidores de Nietzsche y de los simbolistas franceses, veían en la *música* el arte supremo que permite la mayor libertad de expresión al creador y la máxima libertad de la recepción al oyente; el arte capaz de influir irracionalmente sobre su subconsciente y excitar subjetivamente las emociones poco asequibles pero únicas que llevan hacia la fuerza incomprendible, yacente por otro lado del mundo visible, la cual es imposible determinar y que se transmite sólo en alusiones. “La *música* expresa el símbolo de forma ideal, por eso el simbolismo es musical siempre”(Bely).

El efecto de la *música* en la poesía se consiguió como el resultado del cambio del principio de la creación verbal por el principio de la creación musical: los simbolistas rusos, guiados por la famosa “¡De la musique avant toute chose, de la musique encore et toujours!” de Verlaine, demuestran que las conexiones lógicas que se basan en los significados de las palabras dejan su prioridad a las agitaciones de las asociaciones puramente emocionales, apoyándose en las combinaciones de palabras poco corrientes, los neologismos y ocasionalismos, la gráfica del verso y las armonías de los sonidos.

La fascinación ante este arte empuja a los poetas a descubrir e inventar géneros literarios absolutamente originales. Aportando de la teoría estética de Schopenhauer la idea de la *música* como el arte que refleja el mundo de los noúmenos, Bely erigió su concepto de la prerrogativa del arte musical sobre todas otras artes, por la razón de que la *música* no opera con las imágenes, sino trata sólo con los motivos, que son los análogos de los ánimos. “La *música* vence los espacios estelares y de alguna forma el tiempo. La energía creativa

del poeta se detiene delante de la elección de las imágenes para la encarnación de sus ideas. La energía creativa de un compositor está libre de tal elección. De aquí proviene la acción cautivadora de la *música*. Sus cimas se elevan sobre las cimas de la poesía” (Bely). Como la *música* se proclama como el arte de las artes, la existencia de todas las otras se atribuye tan sólo en su aproximación a ella. Esta idea se reflejó en la práctica poética de Bely, ante todo en su género original de las *sinfonías*, el intento de crear la obra literaria basada en los cánones de la *música*: la utilización de estribillo, contrapunto, alteración sucesiva y cruces de temas con el sujeto versátil y temas perennes, orientadas a las leyes de la composición musical, que permiten transmitir la consonancia espiritual con el mundo en todas sus caras, aspectos y fenómenos⁶.

Las consonancias, aliteraciones, repeticiones invaden los poemas; en algunos casos el intento de conseguir la musicalidad del verso adquiere un carácter hipertrofiado, se convierte en el objetivo de la creación (Balmont).

XIII. EL SIMBOLISMO RUSO Y EL SIMBOLISMO FRANCÉS

En Francia, el simbolismo se determinó como una corriente autóctona hacia 1870, y se formalizó definitivamente hacia 1880; los primeros ejemplos simbolistas rusos se remontan a mediados de los noventa, y la época del *boom* del simbolismo hacia 1900 (aquí, una vez más, se refleja el atraso general de dos generaciones que sufría la cultura rusa de los siglos XVIII-XIX en el contexto de la cultura europea). En Francia después de la época romántica, con

⁶ Bely escribió cuatro sinfonías poéticas: *Nórdica (Северная)* (1901, ed. 1904); *Dramática (Драматическая)* (1901, ed. 1902); *Regreso (Возврат)* (1901-1904, ed. 1905) y *Cáliz de las ventiscas (Кубок метелей)* (1902-1907, ed. 1908). En ellas predominan los conceptos generales del simbolismo menor: la idea de la existencia de dos mundos, el mundo de los noumenos y el mundo de los fenómenos (Schopenhauer) y su correlación; el poder de la fe y de la intuición como los medios para comprender lo *transmundano*; la *locura como un modo original para penetrar en la esencia sagrada de la vida* (ahechado por Nietzsche).

Por su carácter insólito las sinfonías provocaron opiniones perplejas y jocosas entre la crítica y los lectores, y los elogios en el círculo simbolista. Para el mismo poeta ellas representaron una etapa decisiva para la elaboración de su estilo particular de la *prosa rítmica*, que manejaba la palabra al modo de la nota musical, escogiendo sus acepciones más originales, a menudo los significados ocasionales y casi siempre en combinaciones enteramente nuevas; este estilo caracteriza las mejores obras de Bely escritas en prosa: *La paloma de plata (Серебряный голубь)* y *Petersburgo (Петербург)*. (Para mayor información, véase: MALIAVINA, S. (1997): “Simbolismo ruso” en *Historia de las literaturas eslavas*, Cátedra, Madrid, pp.1195-1217).

la disolución y vaguedad panteísta del primer tercio del siglo XIX, se prosiguió con la severidad, precisión y majestuosidad del Parnaso de mediados del siglo, y tras él, y en su negación, llegó el simbolismo, con su culto de los matices y alusiones. En Rusia el Parnaso no existió: los intentos discretos de Maikov, Sherbina y Mei se quedaron bajo la sombra de la poesía social de Nekrasov; el único poeta parnasiano ruso, Buturlin, pasó en la literatura prácticamente desapercibido. Por lo tanto, cuando después de Nádsón la poesía social agotó todos sus recursos, la nueva lírica de finales del XIX y principios del XX, debería recuperar a la vez estas dos corrientes literarias que, siendo antípodas en Francia, se fundieron en la misma generación en Rusia (Uno de los ejemplos más destacados lo hallamos en la obra de Briusov, cuyos primeros libros poéticos recordaban la manera de los simbolistas franceses, pero solo a partir de *Tertia vigilia* (1900); su estilo adopta las formas de los mejores ejemplos de la poesía parnasiana. En general, Baudelaire por su teoría de consonancias, Verlaine por su atención a la forma sonora del verso y Mallarmé, por su arte de la alusión, fueron los poetas franceses más apreciados por los modernistas rusos). Más tarde, dos corrientes menores del modernismo ruso (el acmeísmo y el futurismo) dividirán y desarrollarán cada una de estas dos tendencias: el primero, la parnasiana y el segundo, la simbolista.

XIV. LA TRADICIÓN POÉTICA Y LAS FUENTES FILOSÓFICAS DEL SIMBOLISMO RUSO

A pesar de la falta del Parnaso, la tradición romántica estaba muy viva en Rusia y los poemas de los primeros modernistas (Tsertelev, Lojovitskaya, Vladimir Soloviov) fueron aceptados por los lectores como la continuación de la línea empezada por Fet, el poeta de la plenitud y el encanto de la vida en sus instantes breves, y Tiutchev, el cantor de las fuerzas elementales de la naturaleza, “poeta-pensador y el creador de la poesía de alusiones” (Blok, *Obras escogidas en ocho*, vol.7, p. 29). Es importantísima la influencia que ejercieron estos dos poetas líricos en la primera generación simbolista. Además de la alta estima que había hacia ellos, renació el interés hacia la poesía del desacuerdo espiritual de Baratynski (Briusov y Bely) y por las sensaciones trágicas y el dualismo en la visión del mundo de sus predecesores inmediatos, poetas de los ochenta, Fofánov y Sluhevski. Junto con las teorías filosóficas del conocimiento intuitivo de Schopenhauer (Briusov), la estética modernista de Nietzsche —en particular, su trabajo sobre el origen del drama griego: *Nacimiento de la tragedia del espíritu musical*, del cual los simbolistas rusos adoptaron el mito de Dionisos (Ivánov)— fueron éstos las fuentes más importantes para el primer período del simbolismo, decadente e idealista.

La época posterior a la primera revolución rusa (1905) cambia el enfoque de los temas intimistas y místicos, centrales para el período anterior, a los

temas donde la ciudad, Rusia, su destino y su papel histórico ocupan el primer plano y remontan las obras simbolistas a la gran tradición clásica rusa: Pushkin, en especial su poema *El Jinete de bronce* (*Медный всадник*) (Briusov, Blok, Annenski, Ivánov), Dostoyevski y su Petersburgo (Blok, Bely), Derzhavin con su Rusia eslava y grande (Ivánov), incluso, Nekrasov (*Cenizas [Пепел]* de Bely). Con los simbolistas menores cambia la influencia filosófica del simbolismo, que obtiene una estricta base teórica merced a su seguimiento y desarrollo (Ivánov) de la filosofía teúrgica de Vladimir Soloviov.

XV. LA ORIGINALIDAD DEL MOVIMIENTO

El simbolismo, con su pensamiento escolástico, la convicción en la capacidad y el objetivo del arte de reconstruir la vida, el presentimiento agudo del fin del tiempo histórico y la aproximación de las mutaciones históricas, al igual que su época, llamada el *renacimiento espiritual ruso*, fue una respuesta al desafío lanzado por la vida misma. El rasgo principal de aquella etapa del desarrollo del pensamiento filosófico y estético ruso fue la abundancia de los sistemas filosóficos y las obras literarias de un numeroso grupo de creadores del renacimiento. La herencia de los idealistas espirituales de aquel tiempo, extremadamente extensa, se estima en centenares de volúmenes que, contando con las revistas correspondientes, las diferentes ediciones filosóficas y religiosas, y teniendo en cuenta los límites temporales bastante concisos del *renacimiento espiritual ruso*, tan sólo por su expresión exterior (la cantidad de la literatura), no tiene precedentes en la historia del idealismo universal. Las obras poéticas y artísticas creadas en la época, por su extraordinaria riqueza, insólita belleza formal y profundo significado simbólico, derrumbaron las barreras temporales de su década histórica, convirtiéndola en un siglo, el *Siglo de Plata* de la literatura rusa.

BIBLIOGRAFÍA

- (1996): *Серебряный век русской литературы*, Изд. МГУ, Москва.
 (1992): *Русские писатели 1800-1917*, Москва.
 (1990): *Русские писатели*, Москва.
 (1983): *История русской литературы*, vol. 4, Наука, Ленинград.
 (1972): *Русская литература конца XIX - начала XX в. 1908-1917*, Наука, Москва.
 БАХТИН, М. (1979): *Эстетика словесного творчества*, Москва.
 БЕЛЫ, А. (1994): *Символизм как миропонимание*, Република, Москва.
 БЕНУА, А. (1998): *Возникновение "Мира искусства"*, Искусство, Москва.
 ГАСПАРОВ, М. (1993): *Поэтика "Серебряного Века"*, Наука, Москва.

- ГИППИУС, З. (1991): *Живые лица*, Тбилиси.
- ЕРМОЛОВА, Е. (1989): *Теория и образный мир русского символизма*, Наука, Москва.
- ЕТКИНД, Ю. (1996): *Там, внутри. О русской поэзии XX века*, Максима, Санкт-Петербург.
- ИВАНОВА, Л. (1992): *Воспоминания. Книга об отце*, Культура, Москва.
- КАРСАЛОВА, Е. (1996): *Серебряный век, Новая школа*, Москва.
- КУРСАНОВ, Е. (1991): *Декадентская Мадонна*, Мерани, Тбилиси.
- КРЕЙД, В. (1993): *Воспоминания о серебряном веке*, Република, Москва.
- LO GATTO, E. (1952): *Historia de la Literatura Rusa*, Barcelona.
- МИХАЙЛОВ, О. (1990): *Пленник культуры (О Д.С.Мережковском и его романах)*, Правда, Москва.
- NIVAT, G., SESMAN, I., STRADA, V., ETKIND, Y. (1995): *Historia de la literatura rusa: Siglo XX: Siglo de Plata. (История русской литературы: XX век: Серебряный век)*, Progreso Litera, Москва.
- ОЛЩАНСКАЯ, Ю. (1994): *Ренессанс. Серебряный век*, Киев.
- PRESA, F. (coord.) (1997): *Historia de las literaturas eslavas*, Cátedra, Madrid.
- РУМАН, А. (1994): *A history of Russian Symbolis*, Cambridge University Press, 1994.
- РОЗАНОВ, В. (1995): *О писательстве и писателях*, Република, Москва.
- SLONIM, M. (1962): *La Literatura Rusa por Marc Slonim*, México.
- ШАМУРИН, Е. (1991): *Основные течения в дореволюционной русской литературе*, Амирус, Москва.