

Notas para una caracterización del movimiento simbolista

El escritor y la sociedad

De 1848 a 1870, transcurren unos años de tranquilidad para la burguesía, bajo el dominio de Luis Napoleón Bonaparte, elegido primero Presidente de la República Francesa y, después de su propio golpe de Estado, Emperador del Segundo Imperio. La derrota proletaria de 1848 había reducido a la impotencia, por veinte años, al movimiento obrero francés y, dadas las características que éste tenía de adelantado de la clase obrera continental europea, supuso un fuerte golpe para el movimiento obrerista internacional.

Fueron estos años de expansión del poder y fuerza de la burguesía y de reflexión y estudio de lo sucedido por parte de los intelectuales que tenían conciencia de la profunda transformación que iba a iniciarse en las estructuras de la sociedad europea. Por otra parte, los dirigentes y teóricos obreristas viajaron constantemente, de un país a otro, intercambiando ideas y experiencias y los movimientos obreros empezaron a pensar en términos de internacionalidad.

Al amparo de unos años de tranquilidad callejera, algunos escritores, se replantean las cuestiones referentes a su posición y funciones en la sociedad, cuestiones planteadas y no resueltas después que desapareciera, a raíz de la Revolución Francesa, la nobleza real y la aristocracia que habían protegido a escritores y artistas, durante siglos, como seres privilegiados.

En efecto, la existencia, antes de la Revolución, de una aristocracia de sangre y de dinero que estaba en el poder, "aristocratizaba" o ennoblecía automáticamente a todos aquellos a quienes admitía en su sociedad —y entre esos pocos elegidos estaban los escritores y artistas. Estos participaban en sus ocios y la gloria a la que aspiraban quería ser como un reflejo de la gloria que se atribuía a la familia real y a la gran nobleza.

Al hundirse la aristocracia, el escritor quedó, de pronto, desposeído de la fuente de su fama, dinero y público y no llega a encontrar su puesto en la nueva sociedad. Generalmente, aunque había algunas excepciones,

el escritor provenía de la clase burguesa y era, dentro de la aristocracia que le protegía, un "déclassé". Lo más curioso sucede cuando, al encontrarse sin protectores, el escritor vuelve su mirada a la burguesía, su propia clase, y no se reconoce en ella. Parece que al sustituir a la aristocracia en el poder, la burguesía tenía que aceptar entre sus obligaciones la de proteger al escritor, pero no sucede así. Escritores y artistas, con una tradición de más de dos siglos de protección real y de la nobleza, están acostumbrados a despreciar a la burguesía y no se avienen a pactar con ella la integración en su seno: habituados a ser parásitos de una clase parásita, es decir, habituados a ser considerados como clérigos medievales cultivando el pensamiento y el arte puros, se resisten a ponerse al servicio de una clase no parasitaria, sino creadora y comerciante y que, por lo mismo, exige a cambio de su protección una prestación de servicios, el primero y más importante de los cuales es la defensa de la propia clase, ayudándola a tomar conciencia de sí misma y desarrollando los mitos que le permitirán seguir dirigiendo la sociedad. "Idealismo, psicologismo, determinismo, utilitarismo, espíritu de seriedad, he aquí lo que el escritor burgués debe reflejar por de pronto a su público", dice Sartre¹. Pero el escritor vacila, acepta, duda, rechaza. Es igual: en cualquier caso su determinación será, desde el punto de vista histórico, errónea. La única solución posible no había llegado aún a ser considerada como alternativa válida. Era, quizás, demasiado pronto para que el escritor y el artista pidieran su justificación al proletariado. En consecuencia, unos pactaron y otros no, con la burguesía.

Los mejores, se negaron. Es posible, como asegura Sartre, que esa negativa salvara a la literatura, pero lo cierto es que la abocó a una situación inédita: los escritores que se negaron a pactar con la burguesía estuvieron, durante más de cincuenta años, escribiendo para *nadie*, es decir, para ellos mismos y para un grupo muy reducido de amigos. "Este conflicto fundamental entre el escritor y su público es un fenómeno sin precedente en la historia literaria. En el siglo XVII, el acuerdo entre el literato y los lectores es perfecto; en el siglo XVIII, el autor cuenta con dos públicos igualmente reales y puede apoyarse sobre el uno o sobre el otro; el romanticismo fué en sus comienzos una vana tentativa para evitar la lucha abierta, restaurando esa dualidad y apoyándose en la aristocracia para hacer frente a la burguesía liberal. Pero después de 1850, no hay modo de disimular la contradicción profunda que pone a la ideología burguesa en pugna con las exigencias de la literatura"².

La literatura, absorbida por el descubrimiento de su propia autonomía, se encuentra a sí misma como objeto. Y con la tranquilidad de quien opera de espaldas al público, se dedica a la reflexión, a la experimentación, renueva sus formas, forja técnicas nuevas y se descubre, de pronto, con útiles nuevos entre las manos... y sin público a quien comunicar sus hallazgos.

La evasión ante la realidad era la consecuencia lógica de ese estado

¹ J. P. SARTRE: *¿Qué es literatura?* Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1950. Pág. 126.

² Id. Pág. 127.

de cosas. "El sentimiento de inadaptación de los escritores —dice Lukacs— toma con frecuencia el carácter de una fuga delante de la realidad hacia el pasado o hacia una originalidad individualista". Este segundo caso fué, como veremos, el de los escritores del último cuarto del siglo pasado y, muy especialmente, el de los poetas simbolistas.

Por eso vemos con sorpresa, ahora, que la literatura, en vez de reflejar "la colectividad laboriosa de fines del siglo XIX, agrupada en torno a la bandera de la producción" idéntica lo estético con lo improductivo, no habla a la sociedad de lo que a ésta le pueda interesar, no desea ni busca ser leída y, a pesar de todo ello, de esa callada rebeldía, es un reflejo de las clases dirigentes, "tanto en sus estructuras más profundas, como en su estilo" (Sartre).

La huída ante la realidad, a través de la originalidad individualista, es también uno de los múltiples afluentes que desembocan en la corriente del irracionalismo moderno, cuyos orígenes se remontan al período que va de 1789 a 1848 —entre las dos Revoluciones— cuando los pensadores de la burguesía descubrieron que su peor enemigo era el racionalismo. Pero del racionalismo del conjunto de los poetas simbolistas vamos a tener que hablar muy pronto: hagámoslo antes de los mayores poetas del movimiento simbolista, primer objetivo preciso de las líneas que anteceden.

Rimbaud y Mallarmé

La interpretación del fenómeno Rimbaud escapa a las pretensiones de este ensayo. Como dice Hauser, "la cultura occidental tenía que alcanzar aquel estado de crisis peculiar para que una vida como la de Rimbaud fuese siquiera concebible". De todos es sabido este caso único: una obra literaria empezada a los quince años y terminada a los diecinueve, cuando el hombre que sólo empezaba a ser Rimbaud decidió abandonar la literatura y emprender una vida de viajes y aventuras que habría de convertirse en el prototipo de las múltiples huidas, de las estériles rebeliones por evasión que algunos escritores habían de adoptar frente a una sociedad que les desagradaba, pero contra la que no se sentían con fuerzas de luchar.

La obra de Rimbaud es muy reducida y en muchos sentidos unitaria. No es difícil encontrar en ella las ideas básicas sobre las que gravita su poética. Para Rimbaud, la meta de la función de escribir poesía ha de ser la de llegar a lo desconocido, "ver lo invisible, oír lo inaudible". A primera vista, ésta puede ser tanto una meta científica y racional, como una ambición totalmente irracionalista. Rimbaud tiende a lo último: como dice Friedrich, "lo desconocido es en Rimbaud, un poco de tensión sin contenido". En efecto, el que mira lo desconocido, es decir, el poeta, se convierte en "el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito: el sabio máximo". Así, la anormalidad ya no es un destino que se acepta, sino un aislamiento por cuestión de principio³.

³ HUGO FRIEDRICH: *Estructura de la lírica moderna*. Editorial Seix Barral, S. A., Barcelona, 1959.

En las "Lettres du Voyant", Rimbaud esbozó una especie de programa de la poesía futura. Para él, "el poeta define la medida de lo desconocido que se agita en el alma colectiva de su época". Es decir, *lo desconocido* es, en cierto aspecto, la medida del hombre y, sobre todo, del poeta, para quien rige también otra medida, *la anormalidad*. "La anormalidad se convertirá en norma", proclama Rimbaud. Y esta declaración culmina en la frase siguiente, que transcribe Friedrich: "El poeta llega a lo desconocido, e incluso en el caso de que, ofuscado, no acierte a comprender sus propias visiones, por lo menos las habrá contemplado. Aunque él sucumba en su gigantesco salto a través de lo inaudito e innominable, otros horribles trabajadores vendrán y empezarán a partir de los horizontes donde él haya desfallecido".

De cara al porvenir, el programa poético de Rimbaud tiende siempre a destruir la tradición. "Maldecid a los antepasados", dice en una de las "Lettres du Voyant". Y, como veremos más adelante al tratar de los poetas modernistas, éstos recogen de Rimbaud la antorcha que da luz a sus teorías: "*Il faut absolument être moderne*", frase que repetirán los poetas de las generaciones posteriores. Por último, su rebelión contra el cristianismo es tan rotunda como confusa, por no haberla querido montar exclusivamente sobre bases racionales.

Algunos autores, más que de *rebelión*, al hablar de Rimbaud, prefieren utilizar el término *destrucción*. Y en cierto modo es más justo. Rimbaud, en sus impulsos adolescentes, tiende a destruir más que a rebelarse. Con "Une saison en enfer" quisiera contribuir a destruir el cristianismo; con "Le bateau ivre", la realidad. Nada hay en este último poema que no sea irreal. Y en él se cumple la declaración de Rimbaud, que tanto llegaría a influir en la poesía moderna, sobre la transformación del poeta en vidente, para cuya mutación precisa "un sistemático extrañamiento de los sentidos de sus funciones naturales —por la desnaturalización y deshumanización de éstos"⁴.

Los críticos idealistas, en su búsqueda de terminología apta para traducir la peculiar concepción poética de Rimbaud, han encontrado términos como los de *irrealidad sensible* para descubrir ese mundo que está más allá de lo real, sin llegar a la plena irrealidad. De hecho, estamos entrando en el período del irracionalismo moderno, o de "la destrucción de la razón"⁵.

Destrucción de la realidad, destrucción de la razón: por los mismos años que Rimbaud escribía sus poemas, un joven profesor alemán, llamado Federico Nietzsche, después de haber servido en la guerra del 70 como camillero voluntario, empezaba a publicar las obras que desencadenarían la corriente irracionalista en Europa. Concebido, como hemos dicho anteriormente en los años que mediaron entre la revolución de 1789 y la de 1848, el irracionalismo moderno tuvo un período de incubación durante el Segundo Imperio, para aparecer finalmente con empuje encarnado en la figura y en la obra de Nietzsche y en la de los múltiples filósofos y sociólogos que, a partir de éste, construyeron sus sistemas

⁴ A. HAUSER: *Historia social de la literatura y el arte*. Guadarrama. Madrid, 1957.

⁵ G. LUKACS: *La destrucción de la razón*. L'Arche Editeur. París, 1958-59.

sobre bases irracionalistas —una parte no despreciable de la cultura del mundo occidental.

Si señalamos esta coincidencia cronológica, a primera vista casual y sin interés especial, es porque no es en realidad ni casual ni está desprovista de interés. Por el contrario, la aparición del simbolismo viene íntimamente ligada, como estamos tratando de señalar, con los hechos políticos y sociales de su época y está ligada con su pasado inmediato.

Ahora bien, el simbolismo no es sino una de las facetas del irracionalismo moderno en su vertiente literaria. Y más aún, a medida que avancemos en la exposición de nuestro tema, veremos íntimamente ligada la poesía a las coyunturas político-sociales de cada época y, por lo mismo, debido a la correlación con éstas de las teorías irracionalistas que tienen su cumbre en la explosión del nazismo, ligada a la suerte de los irracionalismos europeos de las cuatro primeras décadas de nuestro siglo.

El más puro ejemplo de irrealismo e irracionalismo en poesía lo iba a dar un oscuro profesor de inglés, un hombre cuya vida se situó en un polo opuesto a la de Rimbaud. Un coetáneo también de Nietzsche, dos años mayor que éste: Stephane Mallarmé, natural de París, nacido en 1842.

Algo hay, sin embargo, que distancia a Mallarmé de Rimbaud y Nietzsche: su sentido de la medida, su dificultad creadora, su vida contemplativa y burguesa. Quizás por eso mismo, pudo en su poesía ir más allá que Rimbaud y llegar, con el simbolismo, a los límites de un proceso que había empezado, como hemos tratado de demostrar, casi un siglo atrás.

“El simbolismo —según Hauser— representa por una parte el resultado final del desarrollo que comenzó con el Romanticismo, esto es, con el descubrimiento de la metáfora como célula germinal de la poesía (...). En ciertos aspectos el simbolismo puede ser considerado como la reacción contra toda la poesía anterior; descubre algo que ni había sido conocido nunca ni había sido realizado antes: la “poesía pura”; la poesía que surge del espíritu irracional y no conceptual del lenguaje, que se opone a toda interpretación lógica”.⁶

Mallarmé, creador del simbolismo, fué la figura representativa del drama del escritor que poéticamente se evade de su mundo, pero que a pesar suyo, en su huida, no logra convertirse en otra cosa que en la representación viva de las contradicciones de la misma sociedad burguesa a la que pertenece y rechaza, a la que quisiera destruir, pero de la que se nutre y sin la cual no tendría sentido su obra, Mallarmé, en su poesía, logró alcanzar un tipo de belleza tan absolutamente nueva, como radicalmente vacía de contenido, tan tentadora en su capacidad de sugestión, como artificiosa y deshumanizada. Sabía que su poesía era un callejón sin salida, pero eso no le importó nunca demasiado ya que, como Rimbaud, sólo que con mayor recato, sin rupturas violentas con la sociedad, desesperaba del significado del arte y de la cultura. El mismo escribió el verso que podría resumir toda su obra:

“Du reste, je ne veux rien d'humain”.

⁶ A. HAUSER: *Ob. cit.* Pág. 1.220.

Caracterización estética del simbolismo

No es de extrañar, pues, el gran reproche al que, según Gide, se habían hecho acreedores los poetas simbolistas, es decir, su “falta de curiosidad por la vida”. En efecto, uno de los rasgos sobresalientes de la poesía de Mallarmé es el de su deshumanización, el de su absoluto apartamiento de la vida natural. Como dice Friedrich, “junto con Rimbaud, Mallarmé representa el abandono más radical de la lírica de la vivencia y de la confesión...”⁷

¿Con qué se enfrenta, entonces, el poeta simbolista, que ha desechado la totalidad de los grandes temas poéticos tradicionales, así como la poesía intimista basada en la expresión de sentimientos o experiencias interiores? Por ahí empezaremos a vislumbrar los secretos de la creación simbolista: *la poesía no exige tema*. Le bastan algunos objetos —absolutamente cotidianos, como un espejo, un jarro, un mueble— para construir, para tejer un poema, una sombra de poema, compuesto muchas veces por una sola frase, más o menos fragmentada, que unas veces termina y otras, no.

¿Por lo menos esos objetos tiene una existencia precisa, una tangible corporeidad, un nombre y un adjetivo? No, claro está. Decía Mallarmé que “dar nombre a un objeto es quitar al poema las tres cuartas partes del placer que proporciona y que proviene esencialmente de la satisfacción de adivinar ese objeto poco a poco. Sugerirlo, evocarlo: eso es lo que rechaza la imaginación”. Es decir, había que evitar, en primer lugar, la expresión directa, el nombrar las cosas con las palabras que les corresponden. Había que crear un lenguaje, hecho de sugerencias y alusiones, que sustituyera el ordinario lenguaje anti-poético de cada día.

Por otra, el rechazamiento de la realidad no conducía a una evasión de tipo intelectual filosófico: por el contrario, Mallarmé había dejado bien sentado que “los versos no se hacen con ideas, sino con palabras”, dando fe a su convencimiento de que la potencia creadora de las palabras, una vez liberada en la poesía, era más fuerte que la de las ideas.

¿Qué se buscaba, entonces? En síntesis, se trataba de que la poesía transmitiera sensaciones subjetivas *únicas*, ya que —consciente o inconscientemente— lo que trataban de vencer los poetas simbolistas era la dificultad de transmitir al lector sensaciones personales radicalmente distintas unas de otras (por tratarse de distintos poetas), mediante el empleo de un lenguaje más rico que el léxico empleado en la literatura común de la época. De ahí que el empleo del lenguaje *simbólico*⁸ resultara un

⁷ HUGO FRIEDRICH: *Ob. cit.* Pág. 171.

⁸ “La palabra *simbólico* tiene ciertas asociaciones históricas dignas de señalar, a través de las diversas significaciones de la palabra *simbolo* que registra el diccionario. Además de su constante sentido fundamental de signo o señal (*algo puesto junto con*), el término ha gozado ya de dos distintos *floruits*. El primero, que puede rastrearse hasta Cipriano, se aplica al Credo considerado como *signo* de un cristiano en tanto que se distingue de un gentil, como en el

caso en que Enrique VIII habla de *los tres credos o Simbolos*. Una pervisión mitológica de la etimología (1450-1550 *Myrr. our Lady* III, 312) establece que “Este credo se llama *Simbolum*, es decir, reunión de bocados, porque cada uno de los doce apóstoles tomó un bocado del mismo pan”. En segundo lugar, el adjetivo *simbolista* fué ampliamente utilizado a fines del siglo pasado para caracterizar a los poetas franceses que se oponían a todas las formas de estilo literal y descriptivo, y ad-

hallazgo inapreciable, por cuanto permitía —por sugestión o evocación verbales, mediante sucesiones de palabras o imágenes, y no por medio de narración o descripción— ofrecer al lector los mundos y sensaciones subjetivas particulares de cada poeta.

Se conseguía con todo ello una voluntaria confusión entre lo imaginario y lo real, entre nuestras sensaciones y fantasías y la realidad objetiva. Se intentaba ofrecer al lector un mundo de sensaciones de lo individual más acentuado —y más artificioso— que el del romanticismo. Por ello, fué un acierto denominar a este movimiento poético con el nombre de *simbolismo*, aunque —como se ha dicho— sus símbolos no eran del mismo carácter que, por ejemplo, lo es la cruz respecto al cristianismo, ni como los muy convencionales, lógicos y definidos que encontramos en muchos autores anteriores y, especialmente en el Dante. Los símbolos que embleaban nuestros poetas, dice Wilson, “eran habitualmente escogidos con arbitrariedad por el poeta para sostener sus propias y especiales ideas: eran como un disfraz para ellas”.

Después de lo dicho, nadie se extrañará si introducimos las palabras *juego* o *ilusionismo* en nuestro texto. Mallarmé acabaría confesando, en un momento de lucidez o desesperación, que todo lo que estaba haciendo no era más que un juego inútil. Y en verdad que todo el extraño ritual en que acabaría convirtiéndose la creación de un poema tenía algo de juego o mucho de ilusionismo, cuando no de magia, de “alquimia del verbo” (Rimbaud) o de trabajo “de laboratorio” (Mallarmé).

Por otra parte, y a consecuencia de lo que venimos diciendo, el oscurecimiento del poema y la dificultad de comprensión, no sólo no eran motivo de preocupación para el poeta, sino que se convertían en motivo de orgullo y eran como una garantía de su eficacia en el terreno de la poesía pura: la poesía no tenía que ser inteligible, sino únicamente sugeridora. Lo curioso es que, llevando sus teorías al límite, llegó un momento en que los poetas simbolistas no intentaron ya sugerir mundos concretos, experiencias inmediatas, objetos, etc., sino que “habiéndolo convertido todo en signo de otra cosa, sin situar esta otra cosa en ningún encadenamiento de ideas coherentes” acabaron por trabajar con símbolos autárquicos absolutamente imposibles de comprender, sin relación alguna con la simbología tradicional, perfectamente comprensible ésta, una vez que el lector estaba en posesión de los datos que le permiten descifrar o identificar los símbolos.

Por último, en el origen de la concepción estética del simbolismo estaba también, y no en pequeño lugar, la música. Ya en Poe habíamos encontrado una concepción genuinamente musical del poema (“Al principio del proceso poético hay una “nota” insistente y previa al lenguaje

judicaban significados simbólicos o esotéricos a objetos, palabras y sonidos particulares. En forma similar, los críticos de arte designan libremente como simbolistas a los pintores cuyo objeto es la *sugestión* más bien que la *representación* o la *construcción*”. C. K. ODGEN y I. A. RICHARDS: “The meaning of the meaning” 1923. (Hay versión española, de la décima edición in-

glesa, por Eduardo Prieto: “El significado del significado”. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1954). Posteriormente a la aparición del movimiento simbolista poético, la palabra *simbólica* ha denominado a la escuela de lógica conocida también con los nombres de lógica moderna o lógica matemática, que ha alcanzado un gran desarrollo en nuestro siglo.

dotado de contenido...”), recogida por Baudelaire y ampliada por Rimbaud que, en su poesía, habla constantemente de la música. Del mismo Verlaine, tan distante de Rimbaud y Mallarmé en otros aspectos, es el verso: “De la musique avant toute chose!”, y Mallarmé trabaja las palabras de sus poemas, las cambia, las modifica sin tener en cuenta sus variaciones en cuanto al significado del poema, sólo para llegar a hacer de cada sílaba una nota musical, de cada verso un acorde, de cada poema una melodía.

No es posible comprender el objeto de la poesía simbolista sin leerla o escucharla a media voz, intentando seguir no ya el ritmo interno del verso, sino el valor sonoro de las palabras, independientemente de su posible significado. Los poetas simbolistas intentaron siempre que su poesía llegara a producir en el lector los mismos efectos que la música en el oyente. Para ello, procuraron dar a las imágenes y símbolos poéticos un valor abstracto como el de las notas y acordes musicales, otorgando siempre preferencia a las posibilidades rítmicas y sonoras de las palabras, antes que a su significación propia.

Del parentesco entre poesía y música surgió también el concepto de *poesía pura*, elaborado ya antes de Mallarmé, que Berne-Joffroy definía diciendo: “Poesía pura es el momento cumbre en que la frase olvida en forma armónica su contenido. Es el verso que ya no quiere decir nada, sino únicamente cantar”. La poesía pura se definía negativamente también: era el repudio de todo lo cotidiano y vulgar, de todo posible contenido emotivo o intelectual del poema, de todo sentido utilitario o práctico de la poesía. Excluidos todos esos elementos nocivos, se abrían para la poesía las fronteras de la absoluta libertad, de la más irracional y hechicera magia de las palabras: la poesía podía y debía ser un puro juego de la fantasía y de la lengua.

Con todo lo apuntado, no es difícil proceder a un resumen enumerativo de las principales características del movimiento poético conocido con el nombre de simbolismo: destrucción de la realidad, del orden lógico y afectivo normal; consideración de la fantasía, el irracionalismo y la neutralidad sentimental como valores positivos y preeminentes de la creación poética; sustitución de la inteligibilidad del poema por la sugestión verbal; desprecio por la inspiración, a la que se prefiere la imaginación dirigida por el intelecto; expresión de la individualidad de las sensaciones; invención de un lenguaje simbólico válido para evocar y sugerir al mundo subjetivo individual; valoración mágica del lenguaje; fascinación por la oscuridad expresiva; primacía estética de la música, etc.

Estas son, pues, algunas de las características más definidas del simbolismo.

José M. CASTELLET