

0. LA ESTÉTICA SIMBOLISTA

¿Qué interés puede encerrar en los inicios del siglo XXI un trabajo dedicado a la poesía simbolista? Cualquier lector no avezado, y que no domine las claves poéticas de los últimos siglos, contestará que el meramente histórico; no obstante, si pensamos que el modo de expresión simbolista no pertenece propiamente a una época determinada de la historia -ya que la poesía es una 'dialéctica del encantamiento' que va desde el propio creador al ansioso lector, que es llevado a un mundo fantástico y onírico a través de unas claves herméticas, misteriosas y ensoñadoras por medio de la palabra, que no es sino la única vía de acceso a lo irracional- entenderemos que por esas mismas características siga vigente dos siglos más tarde y no deje de estar de continua actualidad: cada época tenderá a expresar sus propias simbologías en un lenguaje oculto y espiritual que lo aleje del coloquial hablado por el pueblo, y que sólo deben entender los iniciados. Nada anormal hasta ahora, ya que como bien diría el iniciador del Simbolismo (Baudelaire) el poeta es un traductor, un descifrador de los jeroglíficos divinos, un 'déchiffreur' de palabras y el intermediario entre Dios y los hombres.

Una vez aclarado este punto de partida, sobre el que no hace falta insistir más, pues la poesía actual sigue alimentándose de la estética simbolista, veamos el porqué de esta denominación y no otra.

Los historiadores de la literatura y los críticos literarios son muy dados a poner nombres a cualquier tipo de cenáculo, agrupamiento o encuentro de autores cuyos escritos confluyen en una dirección determinada. Se trata, con frecuencia, de simples denominaciones que sirven para englobar en una misma tendencia a escritores cuya idiosincrasia se pretende unificar u homogeneizar por siglos, períodos o épocas; pero, en numerosos casos sólo responden a criterios cronológicos que sirven a los historiadores literarios para estudiar conjuntamente a creadores de muy diversa procedencia y finalidad. Por poner un ejemplo, ¿qué rasgos formales, temáticos o de otra índole unían a Jean-Paul Sartre y Albert Camus a no ser el de vivir en una misma época? En efecto, ninguna relación se puede establecer entre dos autores tan dispares, uno nihilista y el otro humanista, aunque la crítica los englobara a los dos bajo el epígrafe de escritores existencialistas, por incluirlos a los dos en un apelativo tan general como el de 'filosofía de la existencia'.

Así pues, siguiendo esta línea de pensamiento, las posibilidades de denominar a este tipo de literatura en el género poético son múltiples y diversas; desde las genéricas de 'Symbolisme'¹ o 'Literatura simbolista'², hasta la clarificadora de 'Estética'³, pasando por las de 'Movimiento'⁴, 'Escuela', 'Corriente', 'Período o Época'⁵, 'Doctrina'⁶, 'Experimento creativo'⁷, 'Poesía hermética'⁸, u otras que no definen ni pretenden hacerlo.

No parece muy lógico utilizar la cronología para dar nombre al Simbolismo⁹, si pensamos que tratamos con obras que podrían ir desde la publicación de *Les Fleurs du mal* (1857) hasta algunas obras de Valéry, Eliot, Rilke y otros escritores en la tercera década del siglo XX. Del resto de denominaciones nos hemos inclinado por la de 'Estética' porque el Simbolismo, además de constituir

la modernidad literaria de finales del XIX, es una toma de conciencia en la literatura, un modo de entender la poesía como una actividad trascendente del pensamiento, un culto por la Belleza que conduce al estetismo. Y es que las definiciones propuestas tampoco terminan de elucidar cuáles serían las claves de la poesía simbolista, por ejemplo la de Paul Valéry:

Ce qui fut baptisé le symbolisme se résume très simplement dans l'intention commune à plusieurs familles (d'ailleurs ennemies entre elles) de reprendre à la Musique leur bien¹⁰.

Más clara es la definición de Georges Rodenbach:

La poesía simbolista es el sueño, los matices, el arte que viaja con las nubes, que domeña los reflejos, para el que la realidad no es más que un punto de partida y el papel mismo, una débil certeza blanca a partir de la cual poder lanzarse hacia simas de misterio que están arriba y que atraen¹¹.

Aunque posiblemente sea Marcel Raymond quien mejor exprese la dificultad para definir a estos poetas, al afirmar lo siguiente:

On a comparé plaisamment le mouvement symboliste au dragon d'Alca, qui paraît au livre deuxième de l'*Île des Pingouins*, et dont aucun de ceux qui prétendaient l'avoir aperçu ne pouvait dire comment il était fait. Un moyen, peut-être, de ramener à l'unité un si grand nombre de tendances diverses et de tentatives particulières, serait de les considérer en leur principe comme autant de protestations contre l'existence sociale moderne et contre une conception positive de l'univers. Le sens de la vie profonde de l'esprit, une certaine intuition du mystère et de l'au-delà des phénomènes, une volonté nouvelle —du moins en France— de saisir la poésie en son essence et de la dégager pour cela du didactisme et de l'émotion sentimentale, voilà ce que l'on constate le plus souvent à la source de l'activité des poètes de la génération de 1885¹².

Pero, digamos que la intención de respetar la individualidad de los autores y no encerrarlos en un grupo, es a veces conveniente para evitar las ambigüedades de la crítica impresionista y las digresiones biográficas. Hecha esta salvedad, procede que analicemos ¿Qué es la estética simbolista?, ¿dónde y cuándo se desarrolló?, ¿quién participó en ella? y todo tipo de preguntas análogas.

0.1. Influencias, precursores, manifiestos

Si queremos hablar con todo rigor debemos señalar, como premisa previa, que antepasados del Simbolismo pueden considerarse desde los pensadores de La India hasta Swedenborg, pasando por Platón y los neo-platónicos, los poetas barrocos y los poetas metafísicos, una buena parte de las literaturas alemana e inglesa y todos aquellos que en su poesía han utilizado la simbología.

Si para los críticos franceses el término 'Symbolisme' designó -y continúa designando- generalmente el período comprendido entre 1885-1895, durante el cual se convirtió en un movimiento literario de amplia filiación, un cenáculo que publicaba manifiestos y patrocinaba periódicos literarios tales como *La Revue Wagnérienne*, *La Vogue*, *La Revue Indépendante* y *La Décadence*, al tiempo que atraía a París a poetas y personalidades literarias de todo el mundo occidental, para los críticos anglosajones no fue del mismo modo. En efecto, partiendo de Arthur Symons, contemporáneo de Verlaine y Rimbaud, hay toda una tradición que relaciona el 'simbolismo francés' como algo característico de los cuatro autores emblemáticos de la poesía francesa de la segunda mitad del siglo XIX: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé¹³. Posteriormente T. S. Eliot incluía entre estos nombres a Jules Laforgue y Tristan Corbière y pensaba que deberían entrar en la tradición simbolista todos aquellos poetas que intentaron manifestar una experiencia sobrenatural en el lenguaje de las cosas visibles, en los que cada palabra es un símbolo, al no estar utilizada en su acepción corriente, sino a través de la asociación que evoca con una realidad más allá de los sentidos.

Este uso tan flexible de la palabra 'simbolista' permitía incluir a escritores posteriores a los de la generación propiamente dicha y que, adhiriéndose total o parcialmente a sus principios poéticos o a su orientación mística, mantuvieron la presencia del Simbolismo como convención literaria hasta muy avanzado el siglo XX. Nos referimos en concreto a autores tan heterogéneos como Valéry, Rilke Hofmannsthal, Yeats, Wallace Stevens, A. A. Blok, Juan Ramón Jiménez y T. S. Eliot. La paradoja a que conduce esta interpretación, por otra parte nada descabellada ya que todos beben de las mismas fuentes, es que los auténticos precursores (Baudelaire, Verlaine y Rimbaud)¹⁴ y sus 'herederos' más relevantes: Valéry (*Le Cimetière marin*, 1922), Saint-John Perse (*Anabase*, 1924), Rainer Maria Rilke (*Duineser Elegien*, 1923), Juan Ramón Jiménez (*Segunda antología poética*, 1922), T. S. Eliot (*The Waste Land*, 1922), Wallace Steven (*Harmonium*, 1923), Salvatore Quasimodo (*Acque e Terre*, 1930)... serían infinitamente más importantes que los propios simbolistas, excepción hecha de Mallarmé.

Así pues, conviene que vayamos aclarando todos estos puntos y llevando cada cosa a su sitio natural para explicar la estética simbolista; eso sí, avanzando previamente que ésta tiene lugar en Francia (en París, concretamente) durante la segunda mitad del siglo XIX, alcanzando su grado más elevado de actividad polémica en la década comprendida entre 1885 y 1895. La mayor importancia de

esa década se debe al hecho de haberse creado un clima particular que propició que los poetas y críticos de Inglaterra, Alemania, Italia, España y los Estados Unidos, desplazados a París, compartieran las experiencias con los escritores franceses, siendo algunos adoptados por ellos como tales (Jean Papadiamantopoulos, Stuart Merrill y Francis Vielé-Griffin), volviendo luego a sus países de origen con su versión particular de las actitudes y convenciones desarrolladas en París¹⁵. Y es que el Simbolismo fue un movimiento parisino, más que francés, por su carácter cosmopolita que preparó ese clima especial internacional tan propicio para las subsiguientes tendencias vanguardistas: cubismo, futurismo, dadaísmo y surrealismo; con el Simbolismo el arte perdió su carácter nacional y adoptó las premisas colectivas de la cultura occidental. En el París de 1890 los poetas se despojaron de su propia identidad y de la de su patria; adoptando un criterio basado en el arte, en la estética, se opusieron a la sociedad rechazando el convertirse en portavoces de sus países. Al adoptar el idioma francés como lenguaje universal del intercambio poético, la visión artística, liberada de ideales nacionales o patrióticos, se centró en la relación entre el mundo subjetivo del escritor y su proyección objetiva. En un momento en el que la creación poética se centra en una ciudad, universal ya por lo que concernía a la concepción artística, de toda la avalancha de escritores relevantes en sus países de origen que se desplazan a la capital francesa (Symons, Yeats, Moore, Stefan George, Hofmannsthal, Rilke, Hauptmann, Azorín, los Machado, d'Annunzio Maeterlinck, Verhaeren, etc.) quizá la aportación belga fuese la más importante: Maeterlinck, que alcanzó el Premio Nobel en 1911, contribuyó más que cualquier otro a difundir la estética simbolista. París fue la ciudad en la que germinó una filosofía poética nueva e innovadora, basada en la filosofía o teosofía de Emanuel Swedenborg, el cual había conseguido ya infiltrarse en el terreno artístico por medio de 'iluministas literarios' como Nerval, Novalis, Blake y Emerson. Pero fue Baudelaire quien tendió el puente entre el tratamiento romántico del swedenborguismo y sus últimas aplicaciones al culto simbolista, que llevó al movimiento poético en cuestión fuera de los límites de la literatura francesa, hasta conducirlo a su apoteosis como movimiento literario internacional.

Swedenborg está considerado como el 'ocultista' más importante del siglo XVIII. Nacido en Estocolmo en el año 1688 y muerto en Londres el 1772, fue el tercero de nueve niños y en su juventud cultivó las letras para consagrarse luego a las ciencias naturales; sus méritos científicos lo convirtieron en noble y académico, siendo sus lecturas asiduas Descartes y Bacon. Su padre, obispo luterano, profesaba un tipo de religión similar a la del ginebrino Rousseau. Swedenborg se ocupó de cuestiones científicas antes de convertirse en el fundador de una secta mística que tuvo numerosos adeptos en Inglaterra y en los Estados Unidos: la Iglesia de la Nueva Jerusalén. En su obra *Arcana Coelestia*, 1749, opuso al conocimiento científico un conocimiento iluminativo o

iluminismo de realidades suprasensibles. Su vena religiosa, estimulada por frecuentes tentaciones en forma de sueños simbólicos, estalló en 1745 con enorme fuerza a través de un sueño: se sintió arrebatado en el aire y arrojado después, violentamente, a tierra. Comenzó entonces a orar y, de súbito, se halló frente a Cristo, con quien mantuvo una conversación críptica. Ése fue el primero de una larga serie de sueños y halucinaciones, o visiones, en los que a veces visitaba el cielo y el infierno, y que para él revistieron el carácter de una certeza: creyéndose el Mesías de una fe nueva, se impuso el deber de dársela a conocer a los hombres; de ahí, que cogiera la pluma para ya no abandonarla jamás: a los dieciocho volúmenes de su *Arcana Coelestia* añadió otros muchos, afirmando en sus libros que el otro mundo es, en líneas generales, muy semejante a éste, y que los hombres presentan allí un aspecto muy parecido al que tuvieron en vida; según él, sólo la mente es importante en el más allá, y de hecho el cielo y el infierno no son sino estados mentales. Si nos ocupamos de su obra, en realidad la obsesión de Swedenborg por la exégesis bíblica se hace reiterativa, aunque sus argumentos sean de una lucidez y una cordura verdaderamente atractivas, como corresponde a una mente seria y equilibrada; no sería descabellado el definirlo, por algunos de sus libros, como un continuador de Lutero, pero más audaz: amputa Las Sagradas Escrituras y sólo admite un cierto número de libros del Antiguo Testamento, en el Nuevo Testamento únicamente Los Evangelios y El Apocalipsis. Junto con Servet, niega la Trinidad de las personas divinas que llevaría a creer en tres dioses, todo lo cual hace que La Iglesia se desespere con este 'Profeta del Norte'. En el siglo XVIII aún no se había fundado el espiritismo, que había de nacer hacia 1850, y la descripción que en la literatura espiritualista se hace del otro mundo coincide casi exactamente con la de Swedenborg; una explicación lógica a esa coincidencia nos la da Jung: las visiones de Swedenborg constituyen una serie de exploraciones de la 'psique racial', una expresión de símbolos arquetípicos; y lo mismo puede decirse del espiritismo moderno.

Por lo que concierne al estudio que nos ocupa, la poesía simbolista, la influencia del sueco se plasma en los capítulos XII y XIII de su libro *De Coelo et Ejus Mirabilibus et de Inferno*, publicado en latín el año 1758 en Londres; en ellos diserta Swedenborg sobre las 'correspondencias', apartados 87 al 115. Veamos algunos párrafos que interesan a nuestro trabajo, en primer lugar, en qué consisten las correspondencias:

Hay una correspondencia entre el mundo natural, en su conjunto, y el mundo espiritual; y esta correspondencia no se refiere solamente al mundo natural en general, también se verifica en cada detalle en particular. En consecuencia, todo lo que existe en el mundo natural, teniendo su origen en el mundo espiritual, se llama correspondencia. Debe entenderse que el mundo natural proviene y obtiene subsistencia del mundo espiritual, igual que un efecto de su causa eficiente. Se

llama mundo natural a todo lo que se extiende bajo el sol, recibiendo su calor y su luz; y todas las cosas que de tal modo subsisten pertenecen a dicho mundo. Pero el mundo espiritual es el cielo; y todas las cosas que hay en los cielos pertenecen a ese mundo.

Más adelante:

en resumen, todas las cosas que existen en la naturaleza, desde las más pequeñas hasta las más grandes, son correspondencias. Y son correspondencias porque el mundo natural y todo lo que encierra derivan su existencia del mundo espiritual, y por él subsisten, y ambos mundos proceden de la divinidad...,

y así define la Palabra:

... la Palabra en su totalidad ha sido escrita mediante correspondencias; todas y cada una de las cosas que contiene son correspondencias Y si el hombre conociera la ciencia de las correspondencias comprendería el sentido espiritual de la Palabra y le sería dado descifrar arcanos imperceptibles en el sentido literal. En la Palabra hay un sentido literal y un sentido espiritual; el sentido literal procede de las cosas que constituyen el mundo y el sentido espiritual procede de aquellas que conforman el cielo. Y esa palabra, en la que hasta la última jota o tilde es una correspondencia, fue dada al hombre, pues la conjunción del cielo con el mundo se verifica a través de las correspondencias¹⁶.

Para mayor claridad, digamos que el significado espiritual de lo físico se pone de manifiesto a través de la Palabra, es decir, mediante la comunicación entre la Divinidad y el hombre. Pero esta relación no es directa, sino que se produce mediante *símbolos*: fenómenos del mundo físico que tenían un doble sentido, uno reconocible por las percepciones físicas del hombre y el otro por sus percepciones espirituales. Pero, ¿de qué extrañarnos? si, según Swedenborg, La Biblia reposa sobre simples 'correspondencias'¹⁷. Como bien afirma uno de los estudiosos del simbolismo¹⁸, parece extraño que esta enunciación simplista y literal de la inmortalidad se convirtiera en pleno Siglo de la Luces en filosofía popular, no sólo en Europa sino también en América. En ello tuvo mucho que ver el ensayista y filósofo americano Raph Waldo Emerson (1803-1882): hostil a toda tradición inmovilista y a cualquier sistema dogmático Emerson fundó el 'Trascendentalismo', movimiento de filosofía religiosa que intentaba unir un individualismo, que se expresa en él en forma de teoría romántica del genio y un panteísmo místico. A ese respecto el discurso que pronunció en la Universidad de Harvard en 1837 es considerado como la declaración de independencia intelectual americana. Emerson conoció los escritos de Swedenborg en Manchester, el año

1847, reprochando al sueco su falta de sentido de la belleza y de la poesía en la definición de las relaciones entre cielo y tierra; no obstante, se impregnó de esa filosofía que llevó a América dando así forma al 'Trascendentalismo', que influiría en Edgar Allan Poe y daría lugar a todo un linaje literario americano paralelo al Simbolismo. Por un movimiento de reflujo, las teorías de Swedenborg volvieron al continente de donde habían salido, gracias a las traducciones francesas de Baudelaire de las obras de Poe, al que empezó a leer hacia 1847, admirando en él, entre otras cosas, su insaciable inquietud espiritual.

Ya es un hecho constatado y admitido que el poema de Baudelaire que sirve de 'intermediario' entre Swedenborg y la poesía simbolista es el soneto *Correspondances*¹⁹, que, como varios poemas de la primera sección de *Les Fleurs du mal*, ("Spleen et idéal"), celebra la unidad simbólica del universo, los ecos que existen entre la afectividad, la materia y el 'être'; los sentidos, oído, vista y olfato, 'se répendent'. Pero estas correspondencias no están personificadas en un relato de revelación como en la obra de Hugo; el acento incide más bien en los nudos de implicación metafóricas, 'les transports de l'esprit et des sens'. Añadiré que las versiones negativas de las correspondencias, aquellas que señalan la dispersión y la destrucción del 'yo', aparecen sobre todo en los cuatro poemas consagrados al "Spleen", en los que el universo físico y sus análogos afectivos se empequeñecen ("Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle/Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,/Et que de l'horizon embrassant tout le cercle/Il nous verse un jour nuit plus triste que les nuits"). Aquí, la restricción del espacio simbólico y la disolución del mundo material, agotan la energía y disipan el 'être'. Pero ocupémonos del célebre soneto:

Correspondances

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laisent parfois sortir de confuses paroles:
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

Correspondencias

El Cosmos²⁰ es un templo donde vivos pilares
dejan salir a veces Palabras muy confusas
pasa por allí el hombre, cruza bosques de símbolos
siendo observado atento por miradas amigas.

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 —Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
 Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens
 Qui chantent les transports de l'esprit et des sens*

Igual que largos ecos que a lo lejos se funden
 en una tenebrosa y profunda unidad
 vasta como la noche y cual la claridad,
 se armonizan²¹ perfumes, sonidos y colores.

Hay perfumes tan frescos como la piel de un niño,²²
 dulces como el oboe, verdes como praderas;
 —y hay otros corrompidos, ricos y triunfadores,

con perfiles inciertos de cosas infinitas,
 como el almizcle, el ámbar, el benjuí y el incienso,
 que cantan los transportes del alma y los sentidos.

Siguiendo el pensamiento de Baudelaire, hay que distinguir las correspondencias verticales, en las que la 'Nature' visible reenvía -de manera irreversible- a un mundo invisible y las correspondencias horizontales, o sinestias, por las cuales las sensaciones -de manera reversible- se evocan unas a otras ('les parfums, les couleurs et les sons se répondent'). Sabido es que desde Platón, las correspondencias que se afirman en el primer 'quatrain' en todas las épocas han sido reconocidas como el postulado esencial de cualquier pensamiento místico, incluso idealista. En el siglo XIX, volvemos a encontrar esta doctrina formulada por Lamartine ('De ce qu'on ne voit pas ce que l'on voit est l'image'), Victor Hugo (en múltiples pasajes de su obra), Sainte-Beuve en *Joseph Delorme* ('L'artiste a reçu en naissant la clef des symboles et l'intelligence des figures'), Nerval en *Aurelia* ('Tout vit, tout agit, tout se correspond: les rayons magnétiques émanés de moi-même ou des autres traversent sans obstacle la chaîne infinie des

choses créées; c'est un réseau transparent qui couvre le monde, et dont les fils déliés se communiquent de proche en proche aux planètes et aux étoiles. Captif en ce moment sur la terre, je m'entretiens avec le cœur des astres, qui prend part à mes joies et à mes douleurs!'), Balzac como ya hemos visto, sobre todo en *Séraphita*. Por lo que se refiere al 'símbolo', también hay una corriente literaria en el XIX, que, rechazando describir la apariencia del mundo, la envuelve en un lenguaje secreto: Maurice de Guérin en *Le Cahier vert* (1834) explica que oía en el interior de las cosas 'le premier chant des êtres dans toute sa fraîcheur'; Nerval, en *Vers dorés* (1845), recupera la inspiración pitagórica y proclama la vida secreta de la materia: 'À la matière même un verbe est attaché/ Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres!'

Pero será Victor Hugo quien de la explicación más contundente de este 'lenguaje secreto'; en *Les Voix intérieures* (1837):

Non, l'abîme est un prêtre et l'ombre est un poète;
 Non, tout est une voix et tout est un parfum;
 Tout dit dans l'infini quelque chose à quelqu'un (...)
 Tout parle. Et maintenant, homme, sais-tu pourquoi
 Tout parle? Écoute bien. C'est que vents, ondes, flammes,
 Arbres, roseaux, rochers, tout vit! Tout est plein d'âmes.

Así pues, la tarea del poeta será, siguiendo el sentido adivinatorio innato en él, percibir analogías, correspondencias que revistan el aspecto literario de la metáfora, del símbolo, de la comparación o de la alegoría. El poeta, dadas sus cualidades, expresa por medio de estas 'imágenes' un estado del alma, siendo consciente de que es un elegido al poder transmitir, como intermediario privilegiado, estos fenómenos complejos a los hombres. De este modo, la poesía se revela como la actividad trascendente por excelencia, siendo el poeta el 'explorador' del alma humana y de sus recovecos; la poesía es una especie de 'chasse spirituelle'²³. Pero los 'simbolistas plenos' (Moréas, Samain, Régnier), quizá no percibieron la trascendencia de las ideas de sus precursores: Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, con la osadía de sus innovaciones habían elevado la poesía a cotas inimaginables antes de ellos: trasladándola a un plano absolutamente vital habían convertido la actividad poética en un hecho trascendente, llegando a unos niveles de análisis y disección espiritual como no se había logrado jamás. Sus discípulos, los que se reivindicaban 'de ellos', no supieron (o no pudieron) seguir el camino iniciado por sus maestros; seducidos por el ejemplo de bohemia y dandismo de Baudelaire y por la musicalidad de Verlaine, entusiasmados por el 'misticismo salvaje' de Rimbaud y por las innovaciones del lenguaje de Mallarmé, volvieron a reconducir la poesía al plano literario, no yendo más allá

de sus predecesores, que para la poesía moderna serán siempre los grandes innovadores.

Justo es aclarar que no es únicamente Baudelaire el que difunde las teorías de Swedenborg en Francia, sino que también contribuyeron a extenderlas los ocultistas franceses del XIX (Fabre d'Olivet, Gérard de Nerval, Allan Kardec -el fundador del espiritismo- Éliphas Lévi y Stanislas de Guaita) y los denominados iluministas literarios (Friedrich von Hardenberg -Novalis-, William Blake, Ralph Waldo Emerson, Edgar Allan Poe y Honoré de Balzac).

Resumamos y aclaremos parte de lo dicho:

1- Como características esenciales de la poesía simbolista se pueden citar las siguientes:

- a) Una fe metafísica: el poeta es el 'déchiffreur' de las palabras.
- b) Un sistema psicológico: el impresionismo, 'no hay que representar los objetos, sino dar la impresión que esos objetos nos producen'; lo que cuenta es la impresión que se produce y es necesario volver a encontrar la 'sensación pura' y eliminar la lógica²⁴.
- c) El trabajo poético: es preciso renovar el lenguaje poético, sintaxis, giros, empleo de palabras antiguas, raras o inusitadas, que encierren una gran sonoridad ('asphodèle') y posibiliten un lenguaje extraño; se quiere alcanzar una poesía 'pura', absolutamente diferente de cualquier otro tipo de lenguaje.

2- Los orígenes del Simbolismo se fundamentan en:

- a) La teoría platónica de las ideas: la alegoría de la caverna; en lugar de poner como ejemplo al filósofo, Baudelaire pone al poeta.
- b) El Iluminismo y la Teosofía²⁵ (idea de la comunicación con el otro mundo).
- c) El placer estético; los modelos o pautas que deben seguirse son variados:

- en pintura los prerrafaelistas y los impresionistas
- en poesía Edgar Allan Poe
- en relación con el comportamiento social se produce una reacción contra el burgués triunfante, instalado en el bienestar a causa del dinero.

3- Podrían considerarse precursores del Simbolismo:

- a) Balzac
- b) Aloysius Bertrand
- c) Victor Hugo
- d) Baudelaire

4- Se admiten como los cuatro grandes iniciadores a:

- a) Lautréamont y Rimbaud, por su liberación de las formas poéticas
- b) Verlaine, por la conversión de la poesía en música sugestiva
- c) Mallarmé, por su concepción del Ideal y lo Absoluto en la poesía pura

Para que la estética simbolista llegue a configurarse como algo con una entidad bien definida, ha sido preciso que los escritores hayan ido adaptando y transformando su mentalidad y manera de pensar a través de los 'conductores intelectuales', directores en todo momento de la evolución literaria y artística de cada período. La aureola de cada uno de estos jefes de fila, inspiradores o guías, marca la de su tiempo impregnándolo del sello propio. Algunos, como Victor Hugo, no intentarán trascender sus actitudes personales, sino tan sólo reconducir la literatura según sus propias ideas, ejerciendo un liderazgo intelectual y literario. Otros, como Charles Baudelaire, intentarán imponer sus actitudes personales, posiblemente como recurso a la propia reafirmación: personal, social y literaria. Esta progresiva asunción de la personalidad literaria y artística, ya que el escritor se considera artista ante todo, pasa por diferentes fases estéticas, desde la común a cualquier período artístico de 'bohemia' a las particulares del siglo XIX, cuya cronología podría definirse a través de dos corrientes o modos de comportamiento artísticos y sociales, antes del triunfo de la estética simbolista: dandismo y 'decadentismo'. Veamos lo esencial de cada una de las dos.

La palabra dandi proviene del inglés, Lord Byron ya la utiliza en 1813, en *Beppo*, para definirse a sí mismo: "Sólo soy una especie de persona sin nombre, un dandi herido que acaba de comenzar sus viajes". Desde este punto de vista, la postura de dandismo no sería más que una máscara: su nombre es ausencia de tal.

Los primeros escritores franceses que hablan de dandismo lo hacen de una manera despreciativa; para Stendhal los 'dandies' son: "Des espèces de jocrisses qui ne savent que bien mettre leur cravate". Balzac, en el *Traité de la vie élégante*, escribe que al hacerse dandi: "Un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux qui peut se poser sur un cheval ou sur un canapé, mais un être pensant... jamais".

Barbey d'Aurevilly adopta la moda dandi hasta elaborar una moral y una estética del dandismo en un ensayo magistral: *Du dandisme et de George Brummell* (1844).

Así pues, el dandismo es un producto inglés, según bastantes críticos franceses es la forma de una vanidad particular: la vanidad inglesa; el modelo del verdadero dandi es George Brummell (1778-1840), quedando para muchos circunscrito el fenómeno bien entre esas fechas o bien durante el reinado de Jorge

IV en Inglaterra: de 1811 a 1830. Se puede afirmar que Brummell fue la expresión más perfecta de esta 'ciencia de los modos y aptitudes', así como el árbitro de la elegancia ante el propio rey y ante la sociedad inglesa y europea de su época. Debido a las fechas, se asocia el dandismo con el movimiento romántico, aunque su posterior auge coincide con la notoriedad de Baudelaire en la vida literaria francesa: para el poeta, según una concepción menos trivial del fenómeno, el dandismo es una actitud de oposición y rebelión ante la sociedad burguesa; se trata, en este caso, de un dandismo más existencial que esencial que intenta 'fundar una nueva especie de aristocracia basada en las facultades intelectuales'. Es una conquista sobre la clase social imperante, la burguesía, que se fundamenta en la sobriedad, frialdad de comportamiento, gravedad y resistencia a expresar emociones o sentimientos; es, pues, una lucha contra los demás y contra sí mismo²⁶. Esta sobriedad característica, ya sea física o moral, de Brummell o Baudelaire no será la norma de los dandis de fin de siglo, cuya excentricidad o esnobismo harán de ellos una mala imitación o falsificación de sus modelos; la figura arquetípica de éstos será el conde Robert de Montesquiou, que ya no busca que se reconozca su diferencia sino imponer su idea de que pertenece a un nivel superior de la jerarquía social e intelectual. Montesquiou es más bien un personaje 'decadente' que un dandi. Pero, entre la desviación del dandismo y el manifiesto oficial del Simbolismo ("Un manifeste littéraire") por Jean Moréas en 1886, en el *Supplément littéraire du Figaro*, tienen lugar diversos acontecimientos literarios de los que conviene hacerse eco, para una mejor comprensión del período tratado.

El final de la guerra franco-alemana y el desmembramiento del imperio en 1871 producen en la vida literaria francesa un hastío, que ya se había ido plasmando en actitudes individuales de rechazo al orden social establecido; la bohemia y el dandismo imperantes son el germen de nuevas actitudes de rechazo que van tomando forma tangible en la composición de grupos y revistas, que inauguran un estilo heterogéneo en la vida literaria. La muerte de Baudelaire, en 1867, parece dejar sin faro a las nuevas generaciones que habían visto en él el ejemplo a seguir. En 1869 Théophile Gautier, al escribir el prólogo para la nueva edición de las *Fleurs du mal*, alababa la belleza 'chatoyante' del estilo particular de las épocas de decadencia; la palabra iba a ser adoptada por los periodistas para aplicarla a la decadencia moderna. Por una curiosa transferencia de significado se denominó 'décadents' a los artistas que trataban de colocarse al margen de su tiempo, y que querían decir 'zut' al mundo materialista imperante, al dinero y al 'bon sens' de todos los advenedizos intelectuales y sociales. De los salones se pasó al 'cabaret' como refugio de 'la dernière bohème', la de los años 1878 a 1885, dando lugar a diversos cenáculos estéticos, tan variopintos en los nombres como en sus comportamientos literarios; así, en 1878 Émile Goudeau funda el grupo de los "Hydropathes", seguido en 1881 por los denominados "Hirsutes" de

Trezenik. El “Chat-Noir” de Rodolphe Salis, inmortalizado por Toulouse Lautrec y lugar de reunión de artistas, pintores y escritores, intentó convertirse en 1881 en una especie de instituto que reagrupara poesía, música, pintura y escultura²⁷. Dos años más tarde nacieron los “Zutistes” del poeta Charles Cros, de vida efímera y reemplazados en 1884 por los “Jemenfouistes”.

Todos estos grupos tienen sus publicaciones periódicas, que se van a transformar en verdaderas revistas: *Le Chat-Noir* y *La Nouvelle Rive Gauche* comienzan a aparecer en 1882; la última se convertirá en *Lutèce* un año después, fundada y dirigida por Trézenik, Georges Rall y Charles Morice²⁸, publicando 257 números en cuatro años: 1882-1886. La revista se presenta con una vitola de izquierda, anticlerical y, sobre todo, literaria; en ella publica Verlaine, en 1883, la primera serie de ensayos de su importante obra *Poètes maudits*, la cual parece ser que produjo el efecto de una ‘aurore boréale’ en los cenáculos intelectuales de la ‘rive gauche’. A los poetas de los que se ocupaba Verlaine: Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, Stéphane Mallarmé y el propio Paul Verlaine se les encumbró y elevó al Parnaso, siendo considerados desde ese momento como inspiradores y maestros de las nuevas generaciones; así, los antiguos ‘hydropathes’, ‘hirsutes’, ‘zutistes’, ‘jemenfouistes’, los ‘décadents’, ‘vers-libristes’ y todo tipo de poetas se declararon discípulos suyos, extendiendo su influencia hasta extremos impensables.

Un verso del mismo Verlaine: ‘Je suis l’empire à la fin de la décadence’ perteneciente al citado poema “Langueur”, es considerado como la bandera del ‘decadentismo’ en Francia, ya que ‘la décadence’ nunca ha sido, ni pretendió serlo, una escuela ni fue su misión la de fundar o instituir nada concreto; más bien la pretensión de los ‘décadents’ era la de destruir. Volviendo al verso, aclaremos que la mención de ‘l’empire à la fin de la décadence’ se refiere al Segundo Imperio, al de Charles Louis Napoléon Bonaparte (1852-1870) o ‘Imperio Badinguet’²⁹.

Es conocida la anécdota que relata como un domingo del verano de 1886, Verlaine es visitado por sus amigos y admiradores en una de sus frecuentes recaídas en el hospital Tenon. Uno de los visitantes lleva una publicación, *Le Décadent*, que tiende al enfermo, el cual pregunta: “Quel est l’imbécile qui a osé ramasser ce titre ridicule?”. Uno de los visitantes responde: “L’imbécile, c’est moi”; se trataba de Anatole Baju, el cual había publicado el primer número de *Le Décadent littéraire et artistique* el 10 de abril de ese año. La intención de Baju era presentar: “le verbe quintessencié du décadisme triomphant”, pensando que el futuro estaba en esa premisa; pero la revista moriría en 1889, tras competir con dos revistas rivales: *La Décadence* del futuro simbolista René Ghil y *Le Symboliste*, de inspiración decadente a pesar del nombre. Puede afirmarse que Emile Verhaeren, en un artículo aparecido en *L’Art moderne*, el 27 de junio de 1886, había vaticinado su desaparición.

Pero entre las fechas citadas, y algunas aún anteriores, hay toda una historia literaria de publicaciones alusivas a la estética decadentista, la cual podría ser analizada desde un triple plano que comprendería: a) la teoría, b) la práctica y c) la parodia. Citemos las obras más relevantes de cada una³⁰.

a) Por lo que concierne a la teoría decadente los ejemplos importantes, ordenados cronológicamente, son:

- "Théorie de la décadence" de Paul Bourget (1881)³¹.
- *À rebours* de Huysmans (1884)³².
- *La Décadence latine* de Joseph Péladan (epopeya en 19 vols. 1884-1907).
- La revista *Le Décadent* de Anatole Baju (1886-1889).

b) Por lo que se refiere a la práctica poética el modelo es Jules Laforgue y la plasmación del estilo decadente o la quintaesencia de la sensibilidad decadentista en poesía:

- *Les Complaintes* (1885) y el 'ennui' y 'plátitudes' de la vida cotidiana.
- *Imitation de Notre-dame la lune* (1886) como visión de la vida del autor.
- La experiencia del verso libre en un lenguaje poético que tiende hacia la liberación y que no pertenece a la consciencia como el lenguaje cotidiano, sino al inconsciente o a la riqueza de una creación verbal plena de futuro: *Derniers vers* (1890).

c) En cuanto a la parodia del decadentismo, es notable el pastiche:

- *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* (1885) de Gabriel Vicaire y Henri Beauclair, obra en la que se ridiculizan todas las manías de la época³³.

Una vez analizadas las características del 'dandysme' y del 'décadentisme', así como las de sus seguidores, esos estetas:

...amateurs de l'obscur, propagateurs des théories abstruses, absconses,
et, par quelle étrange association d'idées? Pessimistes et
schopenhauriens...³⁴,

según la acertada definición de Verlaine que coinciden, preceden y enlazan en muchos aspectos con las propias del Simbolismo, aunque este último esté revestido de un rigor teórico mayor, debido sin duda a Mallarmé, y que se inicia oficialmente con el manifiesto de Jean Moréas en el *Supplément littéraire* del periódico *Le Figaro*, el 18 de septiembre de 1886.

Tiene, asimismo, sus propias revistas: *Le Symboliste* (1886) de Gustave Kahn, *La Plume* (1889), *Le Mercure de France* (1890) y *La Revue blanche* (1891).

No carecen tampoco de tratados teóricos³⁵, como demuestran las obras de René Ghil: *Traité du verbe* (1886), cuyo "Avant-dire" está redactado por Mallarmé: *Crise de vers*; *Credo* (1892) de Stuart Merrill, los *Propos de littérature*

(1894) de Albert Mockel y *Le Vers libre* (1912) de Gustave Kahn. De todos los tratados teóricos, quizá fuera el de Mallarmé el de mayor importancia, no sólo en ese momento sino también para la posteridad literaria³⁶.

0.2. Simbolismo y Música

En un siglo en el que paulatinamente se va imponiendo la idea de una 'correspondencia en las artes'³⁷, la música ocupa una plaza de privilegio. En la prosa de Chateaubriand, Guérin, Lamennais, Nerval, del primer Flaubert; en el poema en prosa; en los cuentos de Villiers de l'Isle d'Adam, en los relatos de Balzac, de George Sand (en los que la música forma parte del título: *Les Maîtres sonneurs*). Pero estaba reservado a los poetas el desarrollar una teoría al mismo tiempo que una práctica, de un lenguaje totalmente musical. Así, Hugo consagra a la música y a los músicos varios poemas; en *Les Fleurs du mal* hay más de sesenta y cinco evocaciones musicales³⁸, y el conocido estudio de Baudelaire sobre Wagner celebra el "extase faite de volupté et de connaissance" que proporciona este arte. En Verlaine, además del *Art poétique*, *Romances sans paroles* y *Ariettes oubliées*; en Laforgue, *Complaintes*.

Mallarmé, una vez más, resume toda la tentativa de los simbolistas: 'reprendre à la musique leur bien' con las siguientes líneas:

Car, ce n'est pas de sonorités élémentaires par les cuives, les cordes, les bois, indéniablement mais de de l'intellectuelle parole à son apogée que doit avec plénitude et évidence, résulter, en tant que l'ensemble des rapports existant dans tout, la musique³⁹.

La música y las letras son, para el autor del *Tombeau* de Wagner, las dos caras: una oscura, la otra 'scintillante, avec certitude' de un mismo fenómeno, el desvelamiento del misterio; pero la palabra es superior a la música por la certeza que proporciona 'en créant les analogies des choses par les analogies des sons'. Según él, la musicalidad es la forma lírica de la analogía y de la correspondencia. En cualquier lengua, la relación entre el sonido y el sentido es arbitraria, y los sonidos -uno con relación al otro- discordantes. La rima rica, que se afirma en el siglo XIX, y la aliteración unifican los sonidos de la prosa, apoyados en la estructura rítmica de los versos: el contraste, de verso a verso, entre las variaciones de significación y la monotonía sonora crea una tensión que sólo se resuelve por medio de la sensibilidad, lo que es propiamente el terreno de la poesía; así, las correspondencias de sonidos fundan las correspondencias de sentido.

Pero, al hablar del Simbolismo y de la Música, la referencia obligada es Wagner y la historia del 'wagnerismo' en Francia, aunque ésta tenga relación con la música propiamente dicha de Wagner que con los discursos estéticos y políticos que esa obra suscitó. A este respecto, Nerval nos proporciona uno de los

primeros ejemplos⁴⁰; durante mucho tiempo considerado como un seguidor del músico alemán desde sus inicios, parece ser que el escritor no oyó jamás una sola nota del compositor: camino de Weimar para asistir al estreno de *Lohengrin*, en 1850, se retrasó y no pudo asistir a la función, lo que no le impidió publicar en *La Presse* un audaz ensayo sobre la ópera⁴¹.

La primera visita del compositor a París, en 1839, le permitió encontrarse con Heine, Liszt, y Berlioz, pudo oír las sinfonías de Beethoven dirigidas por Habeneck, acabar su ópera histórica, *Rienzi*, y componer en siete semanas *Der fliegende Holländer* (*El buque fantasma*), primer ensayo de la ópera wagneriana por la aparición del *leitmotiv*, en 1841. En París fue un perfecto desconocido para el público y no obtuvo ningún triunfo. Tras su expulsión de Dresde, en 1849, se dirigió a París, en una breve estancia y en la década de 1850 empezó a darse a conocer por sus primeros escritos teóricos, que llevaron a los periodistas a calificar su música de 'música del futuro' y a él del 'Courbet de la música'; a ello contribuyó, asimismo, el mensaje socialista que traslucía en su obra. Se puede definir ésta como una síntesis de todas las artes, en la que el drama debe unir estrechamente música y poesía para llegar a ser la expresión, por el empleo de símbolos, de una acción puramente humana, eco del conflicto del hombre y de su destino.

En su viaje más importante a la capital parisina, en 1859, se relacionó con artistas de izquierdas, estudiantes y bohemios, al tiempo que con la clase política dominante; entre las personalidades artísticas: Gounod, Saint-Saëns, Reyer, Rossini, Théophile Gautier, Baudelaire, Barbey d'Aurevilly y Tolstoi. A pesar de que Napoleón III autorizó la representación de *Tannhäuser*, en marzo de 1861; la representación fue un absoluto fracaso, debido en gran parte a los adversarios del emperador, sobre todo los miembros del aristocrático Jockey-Club que arruinaron las tres únicas representaciones de la ópera, silbándola desde el principio hasta el final, lo que tuvo como consecuencia que Wagner abandonara Francia para no volver nunca.

Baudelaire fue uno de los pocos asistentes al estreno de la obra que no silbó ni protestó, extasiado ante el descubrimiento de la música de Wagner. La anecdótica cuenta que el poeta se pasó muchos días vagando de café en café, empeñándose en encontrar una orquesta que pudiera interpretar una vez más lo que tenía grabado en su memoria auditiva. Puede decirse que la fuerza de la música de Wagner ejerció sobre él el mismo efecto que una orgía de haschisch, produciéndole un estado de sinestesia al sugerir el sonido el color. En Wagner, Baudelaire descubría el uso místico de la música: un simbolismo que no era alegoría, porque dejaba un hueco que debía ser llenado por la imaginación de quien la escucha. Para el poeta, el compositor de Leipzig era el verdadero artista, el artista completo que en su combinación de drama, poesía, música y decorados

ejemplificaba el logro de la perfecta interrelación de las percepciones sensoriales que debían ser el ideal del poeta.

El ensayo de Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, publicado en 1861, puso el 'wagnerismo literario' de moda durante tres décadas; veámoslo con detenimiento. El trabajo se fundaba principalmente en los conciertos parisinos de 1860, es decir en las overturas del *Buque fantasma*, de *Tannhäuser*, de *Tristán* y de *Lohengrin*, y es fundamentalmente una profunda reflexión sobre la 'traducción'. Comienza por comparar tres 'traducciones' independientes de la overtura de *Tannhäuser*, las notas de Wagner para el programa del concierto, el estudio de Liszt sobre la ópera y sus propias impresiones subjetivas; con gran sorpresa por su parte, descubre que las tres 'traducciones' son virtualmente idénticas: las tres recurren a las mismas imágenes (luminosidad intensa, inmensos horizontes) y a idénticos estados de alma (soledad, lucidez, sensualidad). Como consecuencia de esta coincidencia, el poeta concluye que la verdadera música sugiere ideas análogas en cerebros distintos. Según él, las experiencias individuales se reencuentran en ciertas 'ideas' universales⁴².

Profundizando en esta noción de 'traducción', Baudelaire cita el omnipresente soneto de las "Correspondances", para ilustrar la tesis ya expuesta al hablar de la correspondencia en las artes, y que por su importancia cito nuevamente:

Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque.

Ya hemos visto como esta teoría de la sinestesia o correspondencias de diferentes sentidos y sus órganos, debía ejercer una profunda influencia sobre la poética⁴³ simbolista. Rimbaud la parodia en su soneto "Voyelles" (1871), en el que cada vocal representa un color específico, como podemos ver:

Voyelles

*A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles,
e dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,*

*Golfes d'ombre; E, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;*

*U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que alchimie imprime aux grands fronts studieux;*

*O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges:
-O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!*

Vocales⁴⁴

A negro, E blanco, I rojo, U verde, O azul: vocales
algún día diré vuestro nacer latente:
negro corsé velludo de moscas deslumbrantes,
A, al zumbar en torno a atroces pestilencias,

calas de umbría; E, candor de pabellones
y naves, hielo altivo, reyes blancos, ombelas
que tiemblan. I, escupida sangre, risa de ira
en labio bello, en labio ebrio de penitencia;

U, ciclos, vibraciones divinas, verdes mares,
paz de pastos sembrados de animales, de surcos
que ha grabado la alquimia en las frentes que estudian

O, Clarín sobrehumano preñado de estridencias
extrañas y silencios que cruzan Mundos y Ángeles:
O, Omega, fulgor violeta de Sus Ojos.

Des Esseintes, el personaje decadente de *À rebours*, inventa un 'orgue à bouche' sinestésico de un tipo especial, en el que cada toque derrama un licor que asocia el sabor con la música de un instrumento específico. Por su parte René Ghil, en el *Traité du verbe*, desarrolla un sistema semiótico complicado en el que las letras del alfabeto se corresponden con diferentes instrumentos de música. Si los simbolistas pensaban que experiencias de este tipo eran de inspiración wagneriana, la culpa sea probablemente de Baudelaire, que confundió la sinestesia con el concepto wagneriano de 'obra de arte total' (*Gesamtkunstwerk*). Wagner tenía la idea de unir todas las artes en un solo episodio; poesía y música deberían combinarse para expresar lo que una de las dos no hubiera podido representar por sí misma. Pero en ningún momento sugiere, como lo hace Baudelaire, que las dos sean sustituibles o 'traducibles' una por otra.

Si la música de Wagner evoca en nosotros tantas imágenes, de ideas y de sensaciones, -dice Baudelaire- es porque "il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur". Así pues, 'écouter', 'lire', 'regarder'⁴⁵, es para Baudelaire imaginar o traducir, una actividad auxiliar, complementaria, cuyo influjo creador corre paralelamente al del propio artista, que a su vez se convierte en una especie de traductor. Tal es la flexibilidad que concede el poeta a esta noción de traducción, que ella misma le permite borrar las fronteras existentes entre la creación y la interpretación, entre la creación original del artista y la elaboración posterior del crítico o del teórico; de ahí que, para Baudelaire, la modernidad de Wagner (como la de Poe en poesía) resida en la voluntad de llevar a cabo las dos cosas al tiempo. Este retrato del artista como teórico consciente de su propia práctica creadora, ha ejercido una influencia considerable sobre los simbolistas y los postsimbolistas, tales como Mallarmé, Valéry, Proust y T. S. Eliot, los cuales estaban absolutamente convencidos de que la escritura moderna era en adelante inseparable de una reflexión sobre sí misma⁴⁶.

El ensayo de Baudelaire sobre el músico teutón marcó la historia del 'wagnerismo' en Francia, durante las tres décadas siguientes. En el transcurso de los años sesenta, el número de partidarios de Wagner fue aumentando de un modo considerable. Catulle Mendès, director de *La Revue fantaisiste*, atrajo con los artículos y contenidos a jóvenes escritores y los 'wagneristas' fundaron el periódico *L'Esprit nouveau*, con el fin de propagar el mensaje populista y pacífico del compositor. La mayor parte de los pintores que se dieron a conocer en la década de los setenta como los impresionistas se vieron atraídos por la música de Wagner: Pierre-Auguste Renoir y Édouard Manet asistieron a sus conciertos; Henri Fantin-Latour y Paul Cézanne se inspiraron en *Tannhäuser* en varios de sus cuadros. Sin embargo, la guerra franco-alemana suscitó una fuerte reacción contra la obra de Wagner; cuando, además, éste celebró la victoria de su país, en 1873, perdió todo el apoyo popular del que había gozado: en 1882, La Ópera de París tuvo que retirar de su programa la representación de *Lohengrin*, lo

que ocurrió más tarde con muchas de sus óperas. Inspirado por el pesimismo universal de Schopenhauer, el wagnerismo, tras la guerra y la Comuna de 1871, fue disminuyendo, refugiándose en algunos círculos intelectuales en el estetismo decadente.

A la muerte de Wagner, en 1883, una nueva generación de admiradores -en su mayor parte asiduos de los 'martes' en casa de Mallarmé- fue creciendo en París; las características de casi todos ellos mezclaban el 'wagnerismo' la 'décadence' y lo que llegaría a ser el futuro 'symbolisme'. En este caldo de cultivo nació *La Revue wagnérienne*, a principios de 1885, fundada por un discípulo de Mallarmé: Édouard Dujardin, el cual compartía la dirección con el pianista Théodore de Wyzewa y el británico Houston Stewart Chamberlain. Organizada como un boletín mensual, recensó escritos y representaciones de la obra del compositor durante sus tres años de existencia, aunque sus contenidos fueron sobre todo literarios. Es evidente que Dujardin exageró en sus memorias, al afirmar que la filosofía y estética de Wagner eran la fuente de inspiración del Simbolismo; pero, sin duda, su revista desempeñó un papel activo de cara al público, para que éste percibiera la nueva poesía como un 'movimiento' o 'cenáculo' singular. Los wagneristas y los simbolistas coincidían en los mismos ambientes; Dujardin, editor de *La Revue wagnérienne*, dirigía desde el mismo despacho *La Revue indépendante* de los simbolistas, incluyendo a veces a los mismos escritores en las dos: el número especial consagrado a Wagner, en 1886, incluía poemas de Mallarmé, Verlaine, René Ghil, Stuart Merrill y Charles Morice.

El ensayo que publicó Mallarmé en 1885, en la revista consagrada a Wagner: *Richard Wagner, rêverie d'un poète français* representa la unión ideológica entre el wagnerismo y el simbolismo; Mallarmé, que no había visto ninguna de las óperas del alemán, estaba no obstante fascinado por el sueño wagneriano de un espectáculo total que fusionara la música, la danza y la poesía. Aunque el propio poeta no llegó a realizar jamás el drama ideal, la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) de Wagner marcaba el camino que había que seguir.

El compositor había unido la música con la poesía, pero procediendo sólo por yuxtaposición, es decir, juntando una con otra en un compromiso armonioso que no las transformaba del todo; era una concepción muy intelectualizada de la música que se inspiraba de la doctrina pitagórica, la cual entendía la música como un microcosmos matemático, reflejo de un orden macrocósmico: es decir, una pura gramática. Asimismo, remitía a la tradición platónica, la cual consideraba la música desde el prisma emocional o fisiológico en el auditor. Ocurre que, el discurso de los simbolistas sobre la poesía no deja de balancearse entre estos dos polos; la doctrina de Ghil sobre l' 'instrumentation verbale' representa el ejemplo más extremo de la orientación teórica, es decir hacia el efecto que ejerce la música: los fonemas poseerían un timbre análogo a los instrumentos de música, provocando cada uno de ellos un estado mental o una sensación específica. Por su

parte Verlaine, en su famosa exhortación a los poetas en 1884: 'de la musique avant toute chose', preconiza una utilización similar de formas elaboradas (asonancia, aliteración, rimas ricas y paronomasia⁴⁷), que se hallan con frecuencia en la poesía simbolista; pero vayamos al tantas veces citado poema de Verlaine, que ayudará a comprender mejor lo afirmado:

Art Poétique

*De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.*

*Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise:
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.*

*C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi
Le bleu fouillis des claires étoiles!*

Arte Poética

Da preferencia siempre a la música,
y para ello elige el Impar,
que se muestra más vago y etéreo,
sin nada en él pesado o pomposo.

Debes también elegir con tino
en tus palabras un aire equívoco:
nada más bello que el verso gris
que lo Indeciso une a lo Preciso.

¡Qué hermosos ojos tras de los velos,
el sol del cénit centelleando;
y en un cielo de tibio otoño,
qué azul desorden de las estrellas!

*Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance!
Oh! la nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flûte au cor!*

*Fuis du plus loin la Pointe assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine!*

*Prend l'éloquence et tords-lui son cou!
Tu feras bien, en train d'énergie,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où?*

¡Pues prefiramos siempre el Matiz
y no el Color, sólo el matiz!,
¡ya que sólo es el matiz quien une
el sueño al sueño y la flauta al cuerno!

Evita siempre el remate inútil,
el rasgo cruel y la risa impura,
que harían que el Cielo derrame lágrimas,
con todo ese ajo de vil cocina.

¡A la elocuencia retuerce el cuello!
Harás muy bien, y con entereza,
en domeñar la Rima a la fuerza.
Si no lo haces, ¿adónde iría?

*Ô qui dira les torts de la Rime!
 Quel enfant sourd ou quel nègre fou
 Nous a forgé ce bijou d'un sou
 Qui sonne creux et faux sous la lime?*

*De la musique encore et toujours!
 Que ton vers soit la chose envolée
 Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
 Vers d'autres cieux à d'autres amours.*

*Que ton vers soit la bonne aventure
 Éparse au vent crispé du matin
 Qui va fleurant la menthe et le thym...
 Et tout le reste est littérature.*

¿Quién de la Rima dirá los males?
 ¿Qué niño sordo o qué negro orate
 nos ha forjado tal baratija
 que si la liman suena a vacía?

¡Qué prevalezca siempre la música
 y sean tus versos tan elevados,
 que huir parezcan de tu alma, e ir
 hacia otros cielos y otros amores!

Que sean tus versos la buena nueva
 dispersa al viento de la mañana
 que harán que brote menta y tomillo...
 Y lo demás es... literatura.

Así, al elegir las palabras, el poeta debe intentar primar el sonido de la frase más que el sonido que comporta; en este aspecto, la poesía de Verlaine es una auténtica demostración de la música de las palabras, pero no como había entendido Baudelaire la música de la poesía, que es la fuerza musical inherente a las palabras⁴⁸.

Añado, para finalizar este punto, que la concepción simbolista de la música como pura gramática, encontró su formulación más convincente en los escritos de Schopenhauer, abundantemente comentados en las páginas de *La Revue wagnérienne*. Según Schopenhauer, la música no sería, como el resto de las artes,

la simple representación mimética de las apariencias, sino más bien la expresión directa de la Voluntad o del Ser, que se objetiva en estas apariencias⁴⁹.

1. AUTORES DE EXPRESIÓN FRANCESA

A lo largo de la exposición de la poesía y a la estética simbolista he ido introduciendo algunos poemas alusivos a la teoría o práctica simbolista. Asimismo, hemos podido comprobar la clara filiación de algunos poetas al Simbolismo (aunque no estén mencionados en un punto específico), ya fuera como antecesores o precursores ya fuera como simbolistas de pleno derecho. De cualquier modo, en el caso de Baudelaire, Verlaine y Rimbaud, parece lógico incluir algunos poemas más, que por su notoriedad han pasado a la historia de la literatura como 'simbolistas'. Para completar la panorámica, se mencionan a otros tres simbolistas de menor importancia: Laurent Tailhade (1854-1919), Charles Guérin (1873-1907) y Charles Morice (1861-1919); de los dos primeros ofreceremos también algún poema representativo⁵⁰.

CHARLES BAUDELAIRE

L'albatros⁵¹

*Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.*

*À peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d'eux.*

El Albatros

Por divertirse, a veces, suelen los marineros
dar caza a los albatros, grandes aves marinas,
que siguen, indolentes compañeros de viaje,
al navío surcando los abismos amargos.

Apenas los arrojan sobre la entabladura,
estos reyes del cielo, mareados y ultrajados,
abatén, lastimeros, sus grandes alas blancas
como si fueran remos lastrados al costado.