

EL MOVIMIENTO SIMBOLISTA

Los vocablos símbolo y simbolismo se tornan complejos por la diversidad de significados e interpretaciones que ellos encierran según diferentes épocas y tendencias culturales, filosóficas, artísticas.

La utilización del símbolo en la filosofía y en la literatura se remonta tanto a la antigüedad griega con la teoría platónica sobre las Ideas, como a la época medieval y renacentista, a los iluministas del siglo XVIII – entre ellos **Swedenborg**, filósofo y teósofo sueco- como a la literatura romántica y a los precursores del simbolismo (**Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé**), a los integrantes de la llamada escuela simbolista y con posterioridad, el símbolo aparece en el surrealismo de una manera más compleja aún que en los poetas de fines de siglo XIX.

Así, se da el nombre de movimiento simbolista o escuela simbolista a un momento de la literatura francesa nacida hacia fines del siglo, aproximadamente en 1885, que se manifiesta sobre todo en la poesía.

El antecedente más remoto se encuentra en **Víctor Hugo**, quien en **Las Odas** de 1822 dice: “El dominio de la poesía es ilimitado. Bajo el mundo real, existe un mundo ideal que se muestra resplandeciente a los ojos de aquellos que están acostumbrados a ver en las cosas más que las cosas. La poesía no está en la forma de ideas sino en las ideas mismas. La poesía es lo que hay de íntimo en todo”.

Los antecedentes inmediatos son los llamados precursores del simbolismo, a quienes se suma el nombre de **Gérard de Nerval**; además, otra influencia determinante es el espíritu decadente (**Decadentismo**, 1880).

Rescatando el aporte esencial de cada uno, se pueden reunir los siguientes conceptos:

Para **Gérard de Nerval** “el sueño es otra vida en la que el mundo del espíritu se abre para nosotros”, “una misteriosa correspondencia se establece entre el mundo familiar y el mundo onírico”.

En la poética de **Baudelaire**, es clave el término “**correspondencia**”, palabra que pertenece al vocabulario de la mística. Mediante ella, **Baudelaire** establece una analogía entre el mundo sensible y suprasensible, revelando el símbolo por vía de la imaginación.

Para **Verlaine**, la poesía es musicalidad, matiz y evocación de estados de ánimo indefinidos.

El aporte de **Rimbaud** es mucho más renovador, ya que rompe con las formas poéticas tradicionales y pone el acento sobre lo irracional.

Mallarmé, considerado como el maestro de la escuela simbolista, reúne a un grupo de discípulos (**René Ghil, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Viélé-Griffin, Henri de Régnier, Maurice Barrès, Paul Claudel, André Gide, Paul Valéry**). A este grupo de autores les atrae un concepto sobre la poesía tomada, sobre todo, como necesidad de búsqueda de hermetismo y absoluto, además les interesa su concepto sobre la música.

Dentro del marco filosófico, un rasgo común de estos primeros poetas es no aceptar el positivismo, ya sea en el ámbito de lo moral, del arte o de la fundamentación teórica de la reforma de la sociedad, debido a que el positivismo pretende explicar y describir el mundo científicamente mientras que los precursores simbolistas se inclinan hacia el enigma y el misterio, o, lo que es lo mismo, lo desconocido y lo irracional.

En efecto, buscan un ideal y en la poesía aparecerá el símbolo, se cultiva una poesía sugestiva, fluida y musical, ligada no sólo a lo incognoscible sino también al subconciente.

La doctrina filosófica que influye es el idealismo. Hacia 1870, el espíritu francés comienza a tomar en cuenta las tesis del idealismo alemán, y el pensamiento de **Schopenhauer**. En el campo artístico, **Wagner** se deja sentir como expresión de síntesis musical.

A diferencia del positivismo y del naturalismo que se inspiran en una cultura del progreso, en el mismo momento el espíritu decadente funda sus principios filosóficos en el irracionalismo y su orientación cultural contrasta con el proceso de democratización social de la época.

La figura del “decadente” está representada en el personaje de la novela de **J. K. Huysmans, Au rebours (Al revés)**, considerada como un “documento sociológico de primer orden” (**Schmidt**)

El personaje toma el nombre de **Jean Floressas des Esseintes**, quien se abstrae del mundo rechazando el positivismo, critica la influencia negativa que éste ejerce sobre la obra de arte y no acepta la Francia “burguesa, racionalista y capitalista” (**Schmidt**)

El nombre “decadencia” o “decadente” está tomado de un verso de **Verlaine**, del soneto **Langueuz (Langueur)** del libro **Jadis et Naguère**: “Yo soy el Imperio en el fin de la decadencia” (“Je suis l’Empire à la fin de la décadence”).

Hacia 1885, el **Decadentismo** es superado por el **Simbolismo**. Proliferan revistas y manifiestos heterogéneos que consignan los postulados de esta escuela.

De los escritos programáticos existentes, la crítica sistematiza la doctrina simbolista solo en tres obras de mayor envergadura: **Prefacio (L’Avant-Dire)**, de **Mallarmé**, el

Tratado del Verbo (Traité du Verbe) de René Ghil, y el Manifiesto del Simbolismo (Manifeste du Symbolisme) de Jean Moréas.

A.M. Schmidt refiriéndose al aporte de **Mallarmé** dice: “Antes de emprender la Gran Obra Poética, se trata de establecer las series de sensaciones verdaderamente correspondientes, reunir las con la Idea Primordial que designen todas sin expresarla completamente, dar finalmente un compendio espiritual y vocal, en una serie de palabras que, compuestas entre sí, no por las recetas de una poética oratoria, sino por el encanto mágico de un ritmo especialmente inventado, forman un solo símbolo o poema, una palabra total, nueva, extraña a la lengua y como de encantamiento”.

En setiembre de 1886, **Jean Moréas** entrega en el **Figaro** el **Manifiesto del Simbolismo** que parte de un concepto mallarmeano: la desaparición de la realidad ante la idea.

El Manifiesto expresa:

“Enemiga de la enseñanza, de la declamación, de la falsa sensibilidad, de la descripción objetiva, la poesía simbolista busca vestir la Idea de una forma sensible, que, no obstante, no sería su propio objeto, sino que, al servir para expresar la Idea, permanecería sujeta. La Idea, a su vez, no debe dejarse privar de las suntuosas togas de las analogías exteriores; pues el carácter esencial del arte simbólico consiste en no llegar jamás hasta la concepción de la Idea en sí. Así, en este arte, los cuadros de la naturaleza, las acciones de los hombres, todos los fenómenos concretos no sabrían manifestarse ellos mismos: son simples apariencias sensibles destinadas a representar sus afinidades esotéricas con Ideas primordiales”. [...] “Para la traducción exacta de su síntesis, el simbolismo necesita un estilo arquetípico y complejo: limpios vocablos, el período que se apuntala alternando con el período de los desfallecimientos ondulantes, los pleonasmos significativos, las misteriosas elipses, el anacoluto en suspenso, tropo audaz y multiforme”. [...] “El ritmo: la antigua métrica brillante; un desorden sabiamente ordenado; la rima refulgente y cincelada como un escudo de oro y de bronce junto a la rima de las fluideces abstrusas; el alejandrino con pausas múltiples y móviles; el empleo de ciertos números impares”.

Moréas sostiene Inteligencia y Símbolo primero, luego Música, “tal es el nuevo Credo”. Este concepto trae aparejado algunas disidencias ya que se considera que no se le da suficiente importancia a la música.

En 1886, **René Ghil**, se enfrenta a **Jean Moréas** y defiende su teoría de la **instrumentación verbal**.

Ghil se basa en las ideas de **Rimbaud**, agregándole a ellas los últimos estudios de la física sobre los sonidos en la música y en la voz humana. Lo que se intenta es quitarle a la palabra su capacidad de crear o evocar ideas y sustituirlas por **sensaciones auditivas a las cuales corresponden sensaciones coloreadas**, es decir, darle a la poesía un **poder de sugestión sensorial**.

René Ghil escribe en 1885 el **Tratado del Verbo** que resume las condiciones de la poesía del momento:

“Asimilación a los timbres instrumentales, con ayuda de los valores armónicos, de los timbres vocales que agrupan alrededor de ellos los diptongos y las consonantes adecuadamente puestas en serie – coloración de los timbres y agrupación en una aproximación de los tres elementos- [...] relación de esta Instrumentación verbal con series distintas de sensaciones y de ideas” [...] “El Poema, así, se convierte en un verdadero trozo de música sugestiva y que se instrumenta sola: música de palabras evocadoras, de imágenes coloreadas sin perjuicio para las Ideas, puesto que, al contrario, son las ideas y las sensaciones de donde ellas provienen, las que llaman y rigen las series timbrales y sus matices propios para expresarlas emotivamente. En cuanto al Ritmo, “Todo: actitudes, gestos, sensaciones e ideas se reducen a él, que sobresale en el valor matizado de los timbres”.

Las diferencias entre **Moréas** y **Ghil** provoca una serie de desencuentros entre revistas que aparecen y desaparecen, manifiestos que se oponen en su ideario a los prefacios.

En 1891, **Moréas** publica, en el **Figaro**, el **Manifiesto de la Escuela Romana**:

“El Renacimiento romano, va a afirmar pronto **Ernest Raynaud**, en el retorno, en el pensamiento como el estilo, al equilibrio y a la armonía [...] Se comprenderá cómo, después de los mil excesos del decadentismo y del simbolismo, había llegado hoy a ser necesario... Había que reaccionar contra esa barbarie de estilo, ese hundimiento del pensamiento, ese pensamiento disolvente y estéril”.

A partir de ese momento, **Moréas** ofrece como modelos a los poetas de la **Pléyade** (S. XVI) y los anteriores a la **Pléyade**. Se inclina hacia lo clásico en temas, pensamientos y formas métricas. Según él, 1891 es una fecha que marca la finalización del simbolismo.

El verso libre

Junto con el surgimiento de la escuela simbolista, se impone el verso libre que fue luego “la gran ocupación del simbolismo” (**Martino**).

Alrededor de 1890, se lo quiere instituir y no tiene sobre todo, en el lector de poesía francesa mayor aceptación.

Las formas métricas empleadas durante el Romanticismo y Parmasianismo fueron respetadas por los poetas anteriores a la escuela simbolista, es el caso de **Baudelaire** y **Mallarmé**.

Verlaine y **Rimbaud** se preocupan por liberar esas formas y el verso alejandrino que había sido tan usado y respetado en la línea romántica y parmásiana se deja de lado para dar lugar al verso impar y al encabezamiento evitando la cesura en el hemistiquio.

Se impone el **Arte Poética** de **Verlaine** y se asimilan los principios sustentados en su poética.

Lo que los versolibristas adoptan es “la reconstitución de la unidad rítmica del verso libre, privado de la rima, de los cortes regulares y del número regular de las sílabas” (**Martino**). Por otra parte, se trata de conjugar la unidad del verso con la unidad del pensamiento o de la imagen.

Por ser la sensibilidad francesa ajena al verso libre, no atiende la obra de otros poetas que lo cultivaron, como los versos libres de **Walt Whitman** en sus **Hojas de Hierba** y los primeros versos libres que se conocen son los de **Rimbaud**, publicados en 1886.

El verso libre sigue una evolución pretendiendo dar a la palabra su poder sonoro, valiéndose de la aliteración, la asonancia, la fluidez de la frase, con grupos rítmicos desiguales y la unidad primaria no está constituida por el verso sino por la estrofa.

Dentro del grupo llamado “los simbolistas fieles”, se citan los nombres de **Gustave Kahn**, **Viéle-Griffin** y **Stuart Merrill**.

Gustave Kahn: (1859-1936) Fue uno de los teóricos renombrados del verso libre. En la **Revista Independiente** de 1888 (**Revue Indépendante**) y en el Prefacio de **Palacios Nómades** de 1887 lo define y lo describe. Fue director de la Revista **Vogue** (1886) y fundador de la revista **Le Symbolisme**.

Una de las ideas que **Kahn** concibe es que “el poema en prosa no es suficiente” y ve la necesidad de modificar el verso y la estrofa, es decir, plantea un problema de técnica más que de estética.

Lo que **Kahn** postula en su poética es abolir – como en el poema en prosa – la numeración silábica del verso pero conservando un elemento esencial a la poesía que es el ritmo.

A diferencia de **Verlaine**, que quería mantener el ritmo dentro del verso silábico para **Kahn** cuentan no las sílabas sino las medidas rítmicas. En el **Prefacio** de la reedición de los **Primeros Poemas** (1897) “expone la concepción nueva del verso y de la estrofa libres, agregados de unidades rítmicas, emparentadas con alteraciones y asonancias, marcadas con un fuerte **acento de impulso**, expresión de la música interior del poeta y, por consiguiente, tan personales que cada poeta crea sus versos” (**Martino**).

Entre los simbolistas infieles, llamados así por no resguardar las poéticas que en un principio habían defendido, se citan los nombres de **Jean Moréas** y **René Ghil**. Integran también este grupo **Henri de Régnier**, **Émile Verhaeren** y **André Gide**.

Ghil, quien había escrito el “**Tratado del Verbo**”, se inclina con posterioridad a tratar el verso como si fuera “una ciencia objetiva” (**Schmidt**). Queriendo dejar de lado la Idea Pura rescata un viejo anhelo del Humanismo: la poesía científica. Esta etapa de la producción de **Ghil** es poco lograda y sus versos poco comprensibles.

Moréas con la fundación de la **Escuela Romana** se opone al **Simbolismo**.

Émile Verhaeren: nace en Saint-Amand, cerca de Amberes en 1885 (Bélgica) y muere en Rouan en 1916.

La poesía de **Verhaeren** evoluciona por distintos momentos: desde una poesía con caracteres realistas – naturalistas a una poesía en donde se advierte el espíritu decadente, adopta, luego, la poética simbolista y llega, finalmente, a un clasicismo.

En su primera etapa, publica **Las Flamencas** de 1883 (**Les Flamandes**) en la que se siente la influencia de **Maupassant**. En esta obra, pinta las ciudades, las granjas, los paisajes y la campiña flamencas con minuciosidad y fuerza siguiendo la tradición de sus maestros belgas (**Rodenbach**).

En 1886, se conoce **Los Monjes** (**Les Moines**). A partir de esta obra muestra una mayor inclinación al misticismo. En 1887, se reconoce “decadente” y esta etapa de su producción coincide con una crisis nerviosa. Escribe **Los Atardeceres** de 1887 (**Les Soirs**), **Los desastres** de 1888 (**Les débâcles**) y **Las orillas del camino** de 1891 (**Aux bords de la route**). Al publicar esta última obra se advierte en el poeta una mejoría.

En la poesía de su primera etapa emplea un verso caracterizado por una construcción sólida y ritmo parmasiano en donde muestra un apego a la vida y su necesidad de exaltarla.

Posteriormente, emplea un verso “desigual e incierto” a la manera de **Verlaine**. Muy pronto la **Decadencia** lo conduce al **Simbolismo**.

Verhaeren simbolista emplea un símbolo claro y limpio y en la utilización del verso libre aparece el ritmo alternado con algunas formas rimadas.

En su poesía hay una tendencia a la alucinación pero no buscada con un convencimiento íntimo, por el contrario existe en él una tendencia a los temas realistas con los que se había iniciado y los que le permiten expresar con mayor libertad su capacidad creativa.

Recuperada su afección psíquica su verso expresa la fuerza de la vida. Los temas son: las formas modernas del trabajo, las ciudades terrestres y marítimas, el arrabal obrero, la taberna, las fábricas, su fe en el progreso. A esta temática corresponden **Los campos alucinados** de 1893 (**Les campagnes hallucinées**), **Las ciudades tentaculares** de 1895 (**Les villes tentaculaires**).

Las fuerzas tumultuosas (**Les forces tumultueuses**) toman como tema poético el viento, el mar, tema que acuerda con un verso fuerte y fogoso.

Otra vertiente en su poesía es el tema amoroso, poemas dedicados a su compañera en una trilogía formada por **Las horas claras** (**Les heures claires**, 1896), **Las horas de la tarde** (**Les heures d'après-midi**, 1905), y **Las horas del atardecer** (**Les heures du soir**, 1911).

En las obras de su última producción deja el verso libre y construye un verso sólido que muestra a un poeta fuerte y creativo. Retoma el tema de la campiña de Flandes, el amor del labrador por su tierra, pequeñas ciudades, llanuras, fiestas, personajes en **Todo Flandes** (**Toute la Flandes**, 1907 – 1911).

Lo importante en **Verhaeren** es que transforme el simbolismo en método de expresión realista del mundo moderno y su visión de “Las ciudades tentaculares” no es sólo pintoresco o fantástico sino que adelante el mundo urbano que tratará luego **Apollinaire**.

Les usines

*Se regardant avec les yeux cassés le leurs fenêtres
Et se mirant dans l'eau de poix et de salpêtre
D'un canal droit, marquant sa barre à l'infini,
Face à face, le long-des quais d'ombre et de nuit,
Par à travers les faubourg lourds
Et la misère en pleurs de ces faubourg,
Ronflent terriblement usines et fabriques.*

*Rectangles de granit et monuments de briques,
Et longs murs noirs durant des lieues,*

*Immensément par les banlieues;
Et sur les toits, dans le brouillard, aiguillonnées
De fers et de paratonnerres,
Les cheminées.*

Les villes tentaculaires, 1899

Las usinas

*Mirando con los ojos quebrantados por sus ventanas
Y contemplando en el agua con peces y con salitre
por un canal derecho que marca su barrera en el infinito
frente a frente, el largo de los andenes de sombra y de noche,
a través de los suburbios toscos
y la miseria en llantos por estos suburbios
resuenan terriblemente usinas y fábricas*

*Rectángulos de granito y monumentos de ladrillos
y largos muros negros que prolongan las leguas
inmensamente por los alrededores;
y sobre los techos, en la niebla, agujoneadas
por los hierros y por pararrayos,
las chimeneas.*

Las ciudades tentaculares, 1895

BIBLIOGRAFÍA

- P. MARTINO. **Parnaso y Simbolismo**, Editor El Ateneo, Bs.As., 1948.
- A.M. SCHMIDT. **La Literatura simbolista**, EUDEBA, Bs.As., 1960.
- H. LEMAITRE. **La poésie depuis Baudelaire**, Armand Colin, Paris, 1965.
- G. MICHAUD. **Message poétique du Symbolisme**, Nizet, Paris, 1966.