



**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

**simbolismo.** De *símbolo*, del latín *symbolum* (ing. *Symbolism*, fr. *symbolisme*, al. *Symbolismus*, port. *simbolismo*).

*Figuración por símbolos. Movimiento literario, fundamentalmente poético, que reacciona contra el realismo y el decorativismo lingüístico o de imágenes, para expresar una visión espiritualista del mundo y del ser humano.*

El término *simbolismo*, de tanto uso en la historiografía y la crítica literarias, resulta anfibológico. Siempre se ha considerado un *Simbolismo histórico*, que atraviesa toda la cultura desde el mundo antiguo y que expresa determinados conceptos por símbolos, generalmente visuales. Como *Simbolismo de época* se considera ya un período artístico que cubre, más o menos el último tercio del siglo XIX y los quince primeros años del siglo XX, en el que se manifiestan tendencias a veces opuestas y que se denomina generalmente, en español, *Modernismo*. Este término nada tiene que ver con el de *Modernism*, inglés, o el portugués *Modernismo*, que deben traducirse por “Vanguardia” o “Modernidad”; así, nuestro “Posmodernismo” (denominación creada por Federico de Onís en su *Antología de la poesía española e hispanoamericana*, 1934), período de transformación de la retórica anterior, no se corresponde con el *Postmodernism*, cuya correcta traducción española debe ser “Posmodernidad”. El Modernismo incluye diversas tendencias no propiamente simbolistas, como el formalismo parnasiano, el esteticismo, el *decadentismo* o, incluso, manifestaciones tardías del Romanticismo. Este simbolismo de época se manifiesta de modo evidente en la arquitectura y en las artes decorativas que cobran especial prestigio, dentro de los planteamientos esteticistas que conjuntó desde Inglaterra Walter Pater con su novela *Mario el epicúreo* (1885).

Existe un movimiento poético francés concreto, que podemos estimar como el *Simbolismo propiamente dicho o de escuela*, que tuvo brevísima vigencia y escasa influencia fuera de su país de origen. Un artículo de Jean Moréas (1856-1910), aparecido el 18 de septiembre de 1886 en las dos primeras páginas del suplemento literario del diario de París *Le Figaro*, se considera el manifiesto de la escuela. Pero la profesora Anna Balakian asegura que la mayor parte de lo que después se conoció con el nombre de simbolismo no estuvo basado en el francés, sino en una mutación del original.

El Simbolismo es un modo de escritura que, dejando a un lado algunos antecedentes, surgió en el siglo XIX, reivindica a Charles Baudelaire (1821-1867) como fundador de la modernidad poética, y a otros poetas más o menos coetáneos en distintos países —así Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), en España—, reconoce la influencia del romanticismo alemán y fundamenta gran parte de la poesía moderna hasta la actualidad. Este modo de escritura puede llamarse *Simbolismo ideológico*. Sus autores, frente a quienes creen que las ideas o los sentimientos existen con anterioridad al poema, independientes de él y que en nada dependen del proceso de la escritura, afirman que el poema no puede darse en modo alguno fuera de su propia objetualidad.

Los grandes poetas franceses de la época, sobre todo Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Paul Verlaine (1844-1896), aunque fue el segundo quien de verdad influyera en la poesía europea, fueron conscientes de que había acabado un modo de entender la poesía y empezaba otro. Supieron, además, hacérselo comprender a una generación de poetas europeos —entre los que estaba uno de los grandes líricos franceses: Paul Valéry (1871-1945) — quienes elevaron la teoría y la práctica del símbolo hasta

## simbolismo

donde nunca soñaron los propulsores, que se convirtieron así en fundadores de la poesía moderna.

La poesía que escribiera Paul Verlaine a partir de *Sagesse* (1880), o la de poetas belgas como Maurice Maeterlink (1862-1949), y la de poetas españoles como Antonio Machado (1875-1939) o Juan Ramón Jiménez (1881-1958), tendrá muy presente la importancia para el Simbolismo adquiere la literatura mística (autores como San Juan de la Cruz, Ruysbroeck, Kempis, Van Leuwen, etc...). La fundamentación mística ya estaba en algunos autores románticos, como Novalis, y que Martin Heidegger desarrollaría al comentar la obra de Hölderlin.

Con el Simbolismo se deshace la poética tradicional, ya que los enunciados no se refieren a nada que pudiera concretarse fuera de ellos. El poema deja de estar en lugar de un paisaje, de un objeto, de una persona, de un sentimiento, para ser por sí y para sí mismo. Ésta es la gran revolución poética que aportó el Simbolismo y en la que, hasta hoy, ha vivido la poesía, tanto para afirmar sus tendencias como para negarlas. El compromiso del poema es sólo con respecto al poeta y no a algo exterior a él, lo que no necesariamente implica un alejamiento de las realidades cotidianas de cualquier tipo que éstas sean, sino que interesarán en cuanto que afecten a los sentimientos íntimos del yo. Como escribió en *Poesía cerrada y poesía abierta* Juan Ramón Jiménez, la poesía “debe brotar sólo de lo que no se puede tener de lo humano”. La afirmación podría parecer que proclama una poesía desligada de la realidad, pero sólo busca superar lo anecdótico, por lo que el poeta puede escribir también que la poesía sólo puede significar “encanto y misterio”, que pueden estar en todos los lugares, “incluso en los estercoleros”. Esa preocupación por el ser de la poesía, conducirá al simbolismo a manifestarse con frecuencia como metapoesía.

Los simbolistas reivindican un mundo ideal, la cara oculta de la luna de la realidad, donde no se llega tanto por la razón como por la sugestión. Allí residiría la verdad absoluta y la belleza, por eso la búsqueda que realizarán deberá tanto a la fe (una fe generalmente laica) y tendrá mucho de mística. Este misticismo está presente en casi toda la cultura europea de la segunda mitad del siglo XIX. Viene arrastrado por la *crisis modernista* que propiciaron los escritos del abate Alfred Loisy, quien influyó grandemente en el pensamiento coetáneo que y encontraba dificultad para acompañar sin contradicción ciencia y fe. Ante el cientifismo materialista, algunos artistas reaccionaron afirmándose en la creencia; otros no pudieron seguir los dogmas establecidos que les parecían contradictorios en la predicación eclesial diaria y renegaron; y un tercer grupo se refugió de forma agnóstica en el mundo propio de sus sensaciones y sentimientos, que resultaban comunicables. Estos últimos son los que se plantean el problema de la expresión de lo íntimo y encuentran los procedimientos simbolistas. El principal problema del místico no es la unión con la divinidad, que se lleva a cabo o no, sino su conversión en lenguaje, la descripción de la experiencia. No es, pues, una cuestión de teología, sino de poética. Según escribiera el poeta postsimbolista francés Francis Jammes (1868-1938), hay un místico en todo poeta que exprese un pensamiento y un sentimiento puros. Esa voz que el poeta asegura interior, esa expresión de la intimidad, es lo que debe ocuparnos. No tanto, pues, el mundo de las ideas (que corresponden a las preocupaciones de la época y pueden resultar ya fuera de tiempo) como el modo de convertirlas en lenguaje. Para ello resulta preciso domar la retórica o, al menos, mantener con ella una relación violenta. Darle a la palabra la importancia justa. Se debe buscar la voz interior, y por lo tanto verdadera, para destruir la voz exterior y el modo prefijado de hablar de la vieja retórica. La *Imitación de Cristo*, manualito de comportamiento cristiano de Tomás de Kempis (1380-1471),

## simbolismo

tuvo siempre una gran difusión pero, a finales del siglo XIX, gozó de especial fama y su lectura fue utilizada por los artistas, religiosos o no, como ejercicio para la interiorización. El profesor Luis de Llera ha insistido, en distintas publicaciones, sobre la cohabitación en España de estas tendencias religiosas modernistas, consideradas con respecto a los diferentes ámbitos de pensamiento y a las múltiples concreciones nacionales, y Gilbert Azam fue el primero en analizar de la impronta del modernismo religioso en la obra de Juan Ramón Jiménez.

El Simbolismo entiende que en el individuo hay dos sujetos lo que, si en *El extraño caso del doctor Jekyll y el señor Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, se veía como situación desgarradora (aún presente en la situación baudelairiana entre Dios y Satán), en la literatura española deviene claramente complementaria, según puede ejemplificarse con las afirmación de Antonio Machado, en su poema de apertura de *Campos de Castilla*: “Converso con el hombre que siempre va conmigo, / quien habla solo espera hablar a Dios un día”, o en el título y desarrollo de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez; incluso Jiménez incluye en *Piedra y cielo* (1919), tal vez el más depurado libro simbolista, un poema titulado “Yo y yo”: “Cómo hallaré el camino eterno / que da el espejo al alma de mis ojos, / si vienes tú del fin de ese camino, / con igual fuerza que este afán sin cuna, / que, como tú de ti, no sé de dónde, de mí salta?”.

Suele afirmarse (sobre todo en las culturas de mayor relación con Francia) que Charles Baudelaire fue el primer poeta contemporáneo. “Correspondances”, del libro *Las flores del mal* (1857), vino a ser el poema más significativo, modélico y, desde luego, programático. Además de su propia calidad intrínseca, importa especialmente el concepto mismo de *correspondencia* que alcanza en este poema su caracterización de mayor resultado. En la Naturaleza (con mayúscula) surgen perfumes, colores y

sonidos que se corresponden los unos con los otros, y pueden utilizarse como significantes mutuos. La misión del poeta consistiría en la mediación entre ese lenguaje natural y el ser humano. Las correspondencias también las plantea Gustavo Adolfo Bécquer en la famosa Rima XXI (1860\*): “¿Qué es poesía? Dices mientras clavas / En mi pupila tu pupila azul. / ¡Qué es poesía! ¿Y tú me lo preguntas? / Poesía... eres tú”. A partir de este poema puede deducirse la absoluta designación de la poesía por la forma gramatical “tú” El pronombre puede designar cualquier objeto o a una mujer que, así, se convierte en símbolo de la poesía. El lenguaje de la naturaleza que el poeta debería transmitir a los demás se enuncia en la Rima I, a través del “himno gigante y extraño”, sólo expresable por correspondencias.

La influencia baudelairiana aparecerá, algunas veces en la reutilización de lo que el poeta francés llamó “los paraísos artificiales”, las drogas que pueden permitir al poeta insuficiente penetrar en el sueño creacional. Pero es el tema del sueño como otra realidad y como lugar de la poesía el que mayor importancia cobrará. Más allá de algún poema americano, en la poesía española los ejemplos que encontramos del acercamiento modernista al paraíso artificial suelen ofrecer una visión burguesa y conservadora.

¿Además de las ensoñaciones, cómo expresar las sensaciones, las intuiciones, los sentimientos, las inquietudes, todo aquello que no es material, que no puede fijarse, objetualizarse, describirse más que a través de otras abstracciones o de metáforas? ¿Cómo decir lo que decir parece imposible porque no poseemos palabras que lo designe? El final de la “Rima I”, de Bécquer, el poeta es incapaz de pronunciar el himno y lo sustituye por un acto amoroso: “... y apenas ¡oh hermosa!, / si teniendo en

## simbolismo

mis manos las tuyas / pudiera al oído cantártelo a solas”. La conciencia de la inefabilidad se convierte en lo definitivo para la poesía moderna y para toda poesía verdadera.

Al ser tan difícil, si no imposible, de nombrar lo que se considera inefable, tenemos que pensar en que también resulta difícil de concebir más allá de la intuición. De ahí que suele denominarse misterio. La misión del artista se perfila no sólo por ser consciente del misterio, sino por decirlo, por hacerlo significativo y, por ello, significado. Leamos un poema de Antonio Machado: “El alma del poeta se orienta hacia el misterio. / Sólo el poeta puede / mirar lo que está lejos / dentro del alma, / en turbio y mago sol envuelto”. El poeta busca comprender y, como es poeta, expresar lo inefable. Para ello debe buscar en su interior (lejos, porque a quien peor conocemos es a nosotros mismos) y en la aproximación luminosa de la poesía. Todos los términos de este poema son ya simbólicos, queriendo decir por ello que ninguno de ellos figura con el significado convencional del uso corriente del idioma. Poco tiene que ver el Simbolismo, por lo tanto, con la renovación métrica, ni con la sentimentalidad más o menos decadente, tampoco con la selección de un léxico exquisito, y escasamente con un mundo de mitologías. El Simbolismo constituye un nuevo concepto del hecho poético que se basa en la necesidad de inventar un lenguaje para expresar lo que resulta aparentemente inexpresable.

Hay en el Simbolismo rechazo del mundo presente (como en casi todos los movimientos artísticos) y búsqueda de un mundo situado más allá de los sentidos (como en otras muchas tendencias creativas), pero cobra especial relevancia que los simbolistas entiendan que los límites de la realidad no coinciden con los de la verdad porque son contemporáneos de los realistas y en esto se diferencian. Por eso es preciso buscar el nuevo

lenguaje que sea capaz de describir las dos caras de la luna. En la poesía española los primeros en conseguirlo fueron Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, siguiendo probablemente, más que el modelo avasallador de Rubén Darío (1867-1916), el ejemplo del mexicano Francisco de Icaza (1863-1925), diplomático en Madrid, y apoyándose en la experiencia poética de Gustavo Adolfo Bécquer. Éste distinguió en un artículo sobre el libro *La soledad* (1861), de Augusto Ferrán (1835-1880), dos tipos de poesía, una “magnífica y sonora” y otra “natural”, la primera sería la poesía culta, la poesía de arte (que hubiera dicho Benedetto Croce), la segunda, la poesía popular. La renovación de la poesía en España se hará transitando por las formas, la síntesis y la concentración que ofrece la poesía popular. Hay, pues, en el concepto de poesía popular que intuitivamente manejarán los poetas españoles, más un concepto ético-estético que social. No se trata tanto de que se refieran a una poesía creada o usada por el pueblo, sino a un modo de concebirla.

La poesía simbolista, entiéndase como se entienda, es siempre una búsqueda. La búsqueda del misterio. La búsqueda de la expresión. No necesariamente un hallazgo. El hallazgo es, en su caso, el poema, aunque siempre le quede al poeta la sensación de una insuficiencia creadora. Para esa búsqueda deben cumplirse una serie de tareas, o al menos alguna de ellas. Puede peregrinarse, conocer una ruta precisa, descender a la mina y recorrer las galerías, perseguir una mariposa, descubrir la luz, navegar. Ese viaje, lo es al misterio de la psique del ser humano. El poeta, sea cual sea su edad real, se verá en la mitad del camino de su vida, perdido en medio de una selva espesa. Jules Barbey d'Aurevilly relacionó a Baudelaire con Dante. En el primer poema de *Soledades. Galerías. Otros poemas*, Antonio Machado, cuyo *caminar* es de sobra conocido, acude a la loba que, junto a la pantera y la orza atacan al poeta en el primer canto de la *Comedia*. Y la

## simbolismo

selva de símbolos del poema “Correspondances” es, en su tenebrosa unidad, la selva oscura del florentino.

El poeta simbolista no cree en la exclusiva referencialidad de las palabras, mejor en lo que éstas suponen de creación de un campo significativo. Desde el momento en que el yo individual y particular, exclusivo, toma conciencia de su importancia, la palabra pierde su exactitud codificada y gana en extensión. No se trata simplemente de lo que los lingüistas llaman denotación, una sobresignificación delimitada por el uso concreto, sino de poner en marcha una serie de posibilidades de conexión significativa que, todas ellas, permaneces activas en el poema. Así, no es el *beso* de las rimas de Bécquer, por un procedimiento metafórico signifique *unión*, sino que, sin dejar de significar tanto *beso* como *unión*, retiene al menos sus valores eróticos, sus matices paterno-filiales, el campo místico, la connotación de cierre o apertura de un proceso, los significados metafóricos de coito o penetración, el simbolismo conocido de paz y las relaciones que, en el poema, pueda propiciar la repetición de la palabra y la rima asonante (por ejemplo: cielo-beso).

Cruzamos una frontera, y una frontera trascendente. Con ella se marca también el final del gusto burgués por leer a los poetas. La idea de que el poema es más una ética de la escritura que una escritura de la estética, el poeta dejó de importar, pasó a ser ignorado. No es esto un tema superficial, sino una prueba de que la nueva poesía cuestionaba valores, convulsionaba las seguridades sobre el ser del sujeto, alteraba el espíritu. Como se decía: era disolvente. Pero, además, empezó a exigir un especial esfuerzo lector. La poesía decorativa del Modernismo, la poesía, por ejemplo, de parte de la obra de Rubén Darío, no es sino una variación sobre la estética anterior, como apreció con justeza Carlos Rama. Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, en cambio, junto a los demás simbolistas ideológicos, supusieron

bien que la poesía debe caminar por el desentrañamiento de lo íntimo y que no importa sólo desentrañar, sino cómo se consigue el desentrañamiento.

A diferencia de la simbología barroca que corresponde, en su mayor parte, a conocimientos mitológicos y retóricos que el poeta se precia en combinar, la poesía simbolista moderna incorpora elementos de origen y motivación personales. La dificultad de la comprensión radicará, pues, no tanto en el necesario aprendizaje de un léxico, por otra parte muy simple, o de unas fórmulas retóricas, casi inexistentes, como en el esfuerzo de lectura relacionadora. Se produce la sensación de que el poema parece querer decir algo distinto de lo que aparenta. Carlos Bousoño definió, en su *Teoría de la expresión poética*, el símbolo disémico que puede entenderse como enunciado referencial directo, cuando en realidad no lo es. Por esa razón, cierta poesía simbolista se interpreta equivocadamente como realista.

Pero el poeta pretende unirse a la poesía hasta hacerse uno con ella. Se concibe como transparencia, como ser cuya única justificación consiste en dejar pasar a través de él la maximidad del himno gigante y extraño. Ello exige un especial esfuerzo, un trabajo (*El poema del trabajo* (1898), de G. Martínez Sierra), tema presente en *Enrique de Ofterdingen* (1802), la novela póstuma de Novalis (1772-1801). Un poema tardío de Juan Ramón Jiménez, “La transparencia, dios, la transparencia” (1948), nos conduce al más alto grado místico del simbolismo. El dios del que trata el poema de Juan Ramón no es eterno, es temporal, tiene que acaecer. Surgirá del trabajo manual, como de alfarero, del poeta, que lo siente crecer y tomar forma entre sus propias manos. Nada tiene que ver este dios con el cristiano, porque es uno y todo, *maximación* de la belleza fabricada y sentido de esa propia belleza. Ya que el origen no ha sido, no se ha producido antes de la escritura, no hubo génesis narrable. Sólo existe el ser

## simbolismo

cuando surge del creador que, a su vez, es él mismo, pues nunca tuvo otra finalidad que la ser en otro (sólo se es poeta porque se escribe el poema y sin poema no hay poeta posible). El dios-poesía está integrado en el dios-poeta, pero no en el sentido panteísta, sino porque el poeta es molde de dios y es creado. El poema-poeta-poesía es esa maximidad de la que hemos hablado, la unión absoluta, mística de creador, creación e idea de ambos, una transparencia que permite el acceso a la verdad. Naturalmente, podríamos decir que bordeamos en todo esto una retórica, un juego literario, y no sería incierto.

El primer libro plenamente simbolista de la poesía en lengua española es *Soledades*, de Antonio Machado, publicado en 1903. La primera decisión machadiana fue la de dar un libro unitario, que empezase por un prólogo iluminador y terminase con un poema de cierre. Los poemas de la primera parte del libro, titulada “Desolaciones y monotonías”, se refieren a la creación poética imposible y deseada. La segunda parte, “Del camino”, recorre el viaje de la escritura que es paralelo al de la vida. La tercera parte del libro, “Salmodias de abril”, retoma símbolos ya establecidos y los desarrolla: el agua, el camino, los momentos del día, la melancolía, la canción, el mar o la muerte como fin de la escritura. El libro de 1907, titulado *Soledades. Galerías. Otros poemas* apagó el de 1903, pero en ese volumen inicial encontramos un concepto de poesía más moderno que el de los otros poetas coetáneos.

Retrotraemos la renovación de la lírica y de la prosa españolas hasta la obra de Gustavo Adolfo Bécquer y disminuimos, en cambio, la importancia de Rubén Darío. Para el Simbolismo fue Icaza quien ejerciera una influencia importante, por su descubrimiento de Bécquer incluso antes que Jiménez. Ello no significa que el modernismo parnasiano elaborado en Hispanoamérica carezcan de importancia, sino que se dieron dos vías que,

sin ligarse exclusivamente a uno o a otro lado del Atlántico, cambiaron el panorama de la literatura en español.

Antonio Machado elabora un simbolismo de doble lectura y más tempranamente de que Juan Ramón Jiménez abandonase los usos sentimentales y parnasianos. Ahora bien, cuando éste entra en el Simbolismo lo hace con todo convencimiento y no se plantea, como Machado en *Nuevas canciones*, si es posible encontrar una suerte de convenio entre estéticas diferentes. En Juan Ramón, la obra busca cerrarse sobre sí misma como escritura, sin escapes al exterior.

El símbolo no es, en la mejor poesía, una serie de significantes nuevos que el poeta propone y utiliza para designar conceptos preexistentes, sino que el encadenamiento de símbolos permite construir un discurso que expresa una sensación indefinible en su propia indeterminación. Frente a una poesía que pretendiera describir la naturaleza pre-existente, la de Antonio Machado y la de Juan Ramón Jiménez inventa una naturaleza en el poema. Busca una pureza lírica que cuestionará el propio ser y el objeto de la poesía. Este concepto de la poesía posibilitará en España la salida del Modernismo y marcará las características de la modernidad hasta el advenimiento de las vanguardias.

Al hablar del Simbolismo ideológico, hemos dicho que fundamenta la poesía posterior. Todos los poetas que buscan la expresión de lo inefable tienen que hacer simbolismo, como José Ángel Valente o Ángel Crespo, Andrés Sánchez Robayna o César Antonio Molina, por citar poetas absolutamente contemporáneos, pero incluso la poesía más realista y referencial ha recurrido con frecuencia a la construcción simbolista.

Son todos ellos poetas que podrían empezar sus libros con el primer

poema de *Eternidades*, de Juan Ramón Jiménez: “No sé con qué decirlo, / porque aún no está hecha / la palabra.

## BIBLIOGRAFÍA

Azam, Gilbert: *La obra de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Editora Nacional, 1983. Balakian, Anna: *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969. Bowra, C.M.: *La herencia del Simbolismo*, Buenos Aires: Losada, 1951. Bowra, C.M.: *Inspiration and Poetry*, London, MacMillan & Co., 1955. Cardwell, Richar (ed.): *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, Boulder, Colorado: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. Décaudin, Michael: *La crise des valeurs symbolistes*, Paris / Genève, Skatkine, 1981. Jiménez, Juan Ramón: *El trabajo gustoso (conferencias)*, México, Aguilar, 1961. Llera, Luis de (ed.): *Religión y literatura en el Modernismo español, 1902-1914*, Madrid, Actas, 1994. Michaud, Guy: *message poétique du Symbolisme* (tres volúmenes), Paris: Nizet, 1947. Rama, Ángel: *Crítica literaria y utopía en América Latina*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2006. Urrutia, Jorge: *Las luces del crepúsculo. El origen simbolista de la poesía española moderna*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004. Urrutia, Jorge: *Hallar la búsqueda (La construcción del simbolismo español)*, Valladolid / New York: Universidad de Valladolid / The Graduate Center of CUNY, 2013.

Jorge URRUTIA

Universidad Carlos III de Madrid