

## Polonia fin de siglo

Carlos Alfieri

Entre las muchas y valiosas exposiciones que tuvieron lugar en Madrid a lo largo de este año, tal vez ninguna haya sido más estimulante que *Polonia fin de siglo [1890–1914]*, realizada por la Fundación Cultural Mapfre Vida entre el 24 de enero y el 23 de marzo, y comisariada por Monika Poliwka.

Varios motivos convergentes realzaron su interés, al margen, claro está, de la altísima calidad de las obras que la integraron. En primer lugar, constituyó para la mayoría de los espectadores el descubrimiento de un territorio del arte europeo prácticamente desconocido en España. Fue una inmejorable ocasión, además, para reflexionar acerca de las relaciones entre el centro –para la época que nos ocupa, París– y la periferia en un determinado sistema de producción artística. También, para verificar las metamorfosis que experimentan las ideas estéticas –en este caso, el simbolismo– al circular entre esos ámbitos.

La última década y media del siglo XIX y el período del siglo XX que se extiende entre su inicio y el comienzo de la Primera Guerra Mundial marcan el auge del simbolismo, un movimiento cuyos límites tan difusos y contenidos tan heterogéneos hacen casi imposible definirlo de manera más o menos unívoca. Sin embargo, su importancia, a menudo desatendida, fue tan relevante, que alojó en su seno las semillas de casi todas las vanguardias históricas que estallarían más adelante.

No resulta muy apropiado caracterizar al simbolismo como una escuela o corriente artística nítidamente estructuradas. Más adecuado sería identificarlo como una sensibilidad que alimentó la mirada de los creadores más diversos y que, manteniendo nexos entre ellos, se tradujo en obras de rostros, intenciones, raíces y significados multiformes.

Herederero directo en pintura del prerrafaelismo, tributario evidente del subjetivismo y de la imaginación románticos, con antecedentes que pueden remontarse al Bosco, Durero, Blake, Goya, los nazarenos alemanes, Friedrich, Füssli o a artistas menos conocidos y más cercanos a su génesis como el dibujante y grabador francés Rodolphe Bresdin, entre otros, el simbolismo nace como reacción al positivismo científico, al naturalismo, a la irreligiosidad, utilitarismo y mercantilismo de la triunfante sociedad

burguesa, y halló en Francia y Bélgica terrenos particularmente fecundos, aunque su difusión abarcó toda Europa. Se enfrenta al impresionismo y al puntillismo, a los que ve como variantes aun más materialistas del realismo, que pretenden construir una visión «científica» de la naturaleza apoyada en la indagación de los fenómenos ópticos. Al simbolismo sólo le interesa el aspecto sensible de la naturaleza, de las personas y las cosas en cuanto símbolo que remite a una realidad que lo trasciende —«Vestir la idea de una forma sensible», proclamó el poeta francés Jean Moréas en su *Manifiesto Simbolista*, publicado en 1886—, como puerta de entrada en un mundo que está más allá del que conocemos —en la vida psíquica, el inconsciente— y que no se deja captar fácilmente por su índole enigmática, misteriosa y evanescente. En este sentido, prefigura al realismo mágico, a la pintura metafísica, al surrealismo. El poeta y crítico polaco Zenon Przesmycki, que firmaba con el seudónimo de *Miriam*, explicaba así la teoría simbolista a través de un estudio de la obra del poeta belga Maurice Maeterlinck publicado en 1891 en la revista de Cracovia *Swiat*, y que oportunamente cita Elzbieta Charazinska en el catálogo de la exposición que nos ocupa (catálogo cuya pulcritud conceptual y extremo cuidado de su edición lo convierten en modélico): «El gran arte, el arte esencial, el arte inmortal, siempre fue y es simbólico; tras las analogías sensuales se ocultan elementos de infinitud, y descubre ilimitados horizontes fuera de lo sensual». Y decía del símbolo: «Es la analogía viva, orgánica, interior, es la recreación de la realidad, en la cual las formas, personajes y fenómenos sensuales poseen su sentido corriente, cotidiano para las personas que se satisfacen con la superficie, pero para aquellos que buscan una mayor profundidad se ocultan en su interior las simas del infinito (...) detrás de esa imagen concreta deben extenderse los confines lejanos de lo oculto, lo infinito, lo eterno, lo perenne y lo enigmático de la cuestión».

Con Baudelaire como adelantado y otros notables equivalentes literarios —Verlaine, Mallarmé, Moréas, Rimbaud, Huysmans, Villiers de L'Isle-Adam, Maeterlinck, Verhaeren—, con maestros adorados como Nietzsche y Wagner, con Gustave Moreau y Puvis de Chavannes como sobresalientes precursores y Odilon Redon como abanderado, el simbolismo gana rápidamente adeptos en las artes plásticas. Se puede identificar en él una matriz idealista neoplatónica y un conglomerado de ingredientes ideológicos y rasgos estilísticos contradictorios que se entrecruzan y generan a menudo derivas inesperadas y difícilmente compatibles: el arte como reemplazante de la vida y fin en sí mismo, decadentismo, aristocratismo, culto a lo artificial, esteticismo —magníficamente ejemplificados en Des Esseintes, el protagonista de la novela de Huysmans *À rebours* (1884) o en el *Axel* de

Villiers de L'Isle Adam (1890)—; decorativismo, *japonesismo*, espiritualismo —y a veces, literalmente espiritismo: uno de sus brillantes y fugaces representantes, que evolucionó muy pronto a la abstracción, el pintor checo Frantisek Kupka, fue médium—; misticismo cristiano —y admiración por las mitologías paganas—; plasmación de «los estados del alma» a través de la pintura, erotismo (implícito en artistas como Moreau y Redon; explícito en otros, como Klimt, Félicien Rops, Franz von Stuck, Mossa o Beardsley) —con su tema recurrente de la *femme fatale*, al mismo tiempo fuente de placer e instrumento diabólico para la destrucción de los hombres: Alfred Kubin permuta en su dibujo *Salto mortal* (1901-1902) la terrorífica fantasía masculina de la vulva dentada por una gigantesca entrada en la vagina de una mujer tendida hacia la que salta un minúsculo hombrecito con su pene erecto, dispuesto a aniquilarse en ella—; atracción por lo perverso, orientalismo, satanismo, pasión por la magia, las ciencias ocultas y el esoterismo —uno de los máximos animadores del simbolismo, el escritor Joséphin Péladan, extravagante personaje que creó en París, en 1888, la Orden de la Rosa+Cruz del Templo y del Grial, y que organizó anualmente, entre 1892 y 1897, el Salón de la Rosa+Cruz, en el que participaban buena parte de los artistas simbolistas, se hacía llamar *Sâr* (mago en persa antiguo) y vestía una indumentaria vagamente babilónica—; ambigüedad sexual, con una frecuente exaltación de seres andróginos; onirismo, presencia de lo macabro y siniestro, gusto por lo singular, extraño y monstruoso, pero también por lo angélico y sublime.

Se trata de un complejo tejido en el que se entrelazan elementos disímiles, cuando no mutuamente excluyentes. Convendría extraer de él algunos rasgos comunes —irracionalismo, ahistoricismo, individualismo exacerbado, trascendentalismo; papel central de las alegorías, culto a un arte visionario, concepción del arte como una religión y del artista como un sacerdote o, más aún, un profeta; idealismo—, pero sin pretender con ello explicar y agotar todos los sentidos y direcciones que desplegó el movimiento.

Otro tanto ocurre cuando abordamos su lenguaje plástico. No hallaremos en él un repertorio de estilemas homogéneo y estable sino una multiplicidad de recursos expresivos que buscan por distintos caminos la configuración de una atmósfera enigmática. Es verdad que algunos rasgos predominan claramente, como el antiilusionismo, con la consiguiente renuncia a la perspectiva y la afirmación del carácter bidimensional del cuadro —lo que venía a recordar Maurice Denis con su tan citada frase: (Ante todo, el cuadro es) «una superficie plana recubierta de colores dispuestos en cierto orden»—; la utilización de colores plenos, planos y brillantes, el sintetismo o simplificación de las formas; el empleo de netos

contornos negros para delimitar las figuras y las amplias zonas de color (*cloisonismo*); los sutiles arabescos de las líneas, tan típicos del ornamentalismo del *Art nouveau* o modernismo. Pero si esto es evidente entre los pintores de Pont-Aven y los Nabis –Gauguin, Émile Bernard, Paul Sérusier, Maurice Denis, Pierre Bonnard, Paul Ranson, Charles Filiger–, no lo es en absoluto en la obra de otros artistas simbolistas. Encontramos entre ellos formas y colores vaporosos, brumosos, evanescentes –Eugène Carrière, Henry Le Sidaner, Lucien Lévi-Dhurmer, Charles-Marie Dulac, Maurice Chabas, Alphonse Osbert–; creadores que sin renunciar a cierta herencia clásica construyen climas de intensa sugestión y misterio –Arnold Böcklin, Puvis de Chavannes, Antoine Wiertz–; cuadros de dibujo nítido y preciso y no por ello menos turbadores –Carlos Schwabe, Ferdinand Hodler, Félicien Rops, Fernand Khnopff–; incluso detalles de tan minuciosa elaboración que se aproximan al hiperrealismo –entre los antecesores prerrafaelistas, como John Everett Millais y John William Waterhouse, de forma clara, pero en ocasiones también en otros, como el mismo Schwabe–.

No es raro que una estética tan polifacética haya evolucionado hacia múltiples direcciones y haya constituido el humus del que se nutrieron diversas vanguardias del siglo XX.

El tránsito del simbolismo al surrealismo, el realismo mágico y la pintura metafísica es fácilmente detectable: de la atmósfera de ensoñación, inquietante y extraña, de obras como *Los ángeles de la noche* (1894) o *La casa rosa (La casa ciega)* (1892), de William Degouve de Nuncques; de *Vértigo (Escalera mágica)* (1908) o *Claro de luna y luces* (1909), de Léon Spilliaert; de *Memorias* (1889) o *La ciudad abandonada* (1904), de Fernand Khnopff; de los grabados de Max Klinger y Frantisek Kupka a los trabajos de De Chirico, Max Ernst, Magritte, Delvaux, Dalí, Picabia, Óscar Domínguez o Radziwill, el camino resulta familiar. Por otra parte, la gradual disolución de las referencias figurativas que conduce del simbolismo a la abstracción, está encarnada a menudo en un mismo artista: son los casos de Kupka, Kandinsky, Mondrian. Pero también en obras proféticas, como la célebre *El talismán* (1888), de Paul Sérusier, o *Immagine* (1908), de Romolo Romani. El paso al futurismo lo ejemplifican muy bien Balla o Boccioni. Las puertas que dan al expresionismo las abrieron pintores geniales como Munch y Ensor; este último, incluso, anticipa el expresionismo abstracto en un cuadro como *La aniquilación del ángel rebelde*, de 1889.

Por su recogimiento en el yo, por situarse de espaldas a la historia, por practicar una pintura «literaria», por ensayar distintas vías de escape de la realidad, por su cultivo del arte por el arte, el simbolismo fue caracterizado

con frecuencia como un movimiento estético y políticamente reaccionario. Sin embargo, esta caracterización dista mucho de abarcar en su compleja diversidad la totalidad de sus vertientes.

De hecho, varios de sus representantes se empeñaron en vincular el arte con el quehacer colectivo y profesaron la creencia en la necesidad de cambios sociales, generalmente enmarcados en las ideas del socialismo utópico o en la recuperación de un cristianismo comprometido con los pobres. Como bien señalaba Jean-David Jumeau-Lafond en su lúcido texto del catálogo de la exposición *Los pintores del alma. El simbolismo idealista en Francia*, que él comisarió —otra muestra excepcional que tuvo lugar en la Fundación Cultural Mapfre Vida en el año 2000—, entre ellos se contaban Alexandre Séon, uno de los mayores artistas simbolistas, que regaló obras suyas para el vestíbulo de la Universidad Popular del Faubourg Saint-Antoine, colaboró en el proyecto del «Palacio del Pueblo», de cuyo comité fue miembro, y organizó visitas al Louvre para obreros; Carlos Schwabe, cercano a la Liga de los Derechos del Hombre, que se adhirió entusiastamente a la *Union pour l'Action Morale*, creada por el filósofo y humanista Paul Desjardins (y en la que también colaboraba el pintor Eugène Carrière), ilustró el boletín de esta entidad y dibujó la cubierta de una antología de obras artísticas para el pueblo; Louis Welden Hawkins, que concibió el proyecto de un «Hogar Universal», especie de «catedral del pueblo» que debía reunir actividades artísticas, cívicas y sociales.

Singularísima fue la posición que ocupó en el movimiento el grupo de pintores italianos que arribó al simbolismo procedente del divisionismo: Giovanni Segantini, Gaetano Previati, Giuseppe Pellizza da Volpedo, Angelo Morbelli. Particularmente estos dos últimos abordaron temas abiertamente sociales, incluso con una actitud militante, mediante una estética pródiga en alegorías de una fuerte tensión espiritual.

Todos estos creadores dejaron de lado el individualismo extremo, casi solipsista, y la noción del arte por el arte típicos del simbolismo, en aras de un compromiso colectivo. No importa el grado de utopismo de este compromiso; lo que importa consignar aquí es la dirección del mismo, visiblemente alejada del núcleo pregnante del movimiento. Próximos a esta tendencia, aunque con contenidos y sensibilidades diferentes, se ubican buena parte de los artistas polacos que florecieron en el último tramo del siglo XIX y el primero del XX, todos influidos, en menor o mayor medida, por la estética simbolista.

No entenderíamos su actitud si no recordásemos que Polonia había perdido su independencia en 1795 y su territorio estaba repartido entre tres