



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
LÓGICA Y FILOSOFÍA DE LA CIENCIA, TEORÍA E
HISTORIA DE LA EDUCACIÓN, FILOSOFÍA MORAL,
ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES**

TESIS DOCTORAL:

**VLADÍMIR SOLOVIEV Y LA FILOSOFÍA
DEL SIGLO DE PLATA. LO ESTÉTICO
COMO FACTOR RELIGIOSO-
TRANSFIGURATIVO**

Presentada por Miriam Fernández Calzada
para optar al grado de
doctora por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
Sixto J. Castro Rodríguez

INDICE

NOTA SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN-TRANSLITERACIÓN	1
ABREVIATURAS	3
INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. DEMARCACIÓN Y CONTEXTO HISTÓRICO	14
1. <i>El periodo de formación de la filosofía en Rusia</i>	15
2. <i>El siglo XIX: la aparición de un pensamiento filosófico propio</i>	17
2.1 <i>El “problema ruso” y la búsqueda de la “idea rusa”</i>	20
2.2. <i>El eslavofilismo como fundamento de la filosofía religiosa</i>	27
3. <i>La filosofía religiosa rusa: periodos y características generales</i>	32
4. <i>El desarrollo de la estética rusa en el siglo XIX</i>	39
4.1 <i>Las décadas de 1830 y 1840: Vissarion Belinski</i>	40
4.2. <i>Las décadas de 1850-1870: Chernishevski y la relación estética del arte con la realidad</i>	45
4.3. <i>Las últimas décadas del s. XIX</i>	53
4.4. <i>La estética del renacimiento religioso-filosófico</i>	58
CAPÍTULO II. VLADÍMIR SOLOVIEV: SU PROYECTO FILOSÓFICO Y LAS IDEAS QUE LO ESTRUCTURAN	61
0. <i>Introducción</i>	61
1. <i>Etapas, obras, datos biográficos relevantes</i>	71
1.1. <i>Primera etapa: los años 70</i>	71
1.2. <i>Segunda etapa: los años 80</i>	78
1.3. <i>Tercera etapa: los años 90</i>	82
2. <i>La crítica de Soloviev a la civilización y filosofía occidentales</i>	86
3. <i>La salida a la crisis: una nueva comprensión de la filosofía</i>	94
3.1. <i>La omniunidad</i>	98

3.2. La Divinohumanidad	105
3.3. Sofía	108
4. La justificación de la belleza. El lugar de la estética en el pensamiento de Soloviev	113

CAPÍTULO III. LUGAR Y SENTIDO DEL ARTE EN LA DINÁMICA DE ASCENSO A LA DIVINOHUMANIDAD 119

0. Introducción	119
1. El arte en el tejido del conocimiento integral	131
2. La esfera del sentimiento: mística y arte	149
2.1. El platonismo de Soloviev	152
2.2. Origen y clasificación de las artes	160
2.3. Breve indicación sobre el arte venidero. Tres discursos en memoria de Dostoievski	172
3. Naturaleza de la creación artística	178
3.1. Soloviev y el romanticismo: similitudes y divergencias	180
3.1.1. La búsqueda de una síntesis entre razón y sentimiento	181
3.1.2. El amor como fuerza universal y cósmica	194
3.1.3. La naturaleza como totalidad animada	210
4. El genio artístico	220

CAPÍTULO IV. REFLEXIONES EN TORNO A LA BELLEZA 233

1. Sentido y definición de belleza	234
2. ¿Qué belleza salvará al mundo?	244
3. Belleza vieja y belleza nueva, Cristo y el Anticristo, Soloviev contra Nietzsche	256
4. Un reto para el futuro (del arte)	266

CAPÍTULO V. DESTINO Y DESARROLLO DE ESTÉTICA DE SOLOVIEV EN EL SIGLO DE PLATA 271

0. Introducción	271
1. Interpretación de las ideas estéticas de Soloviev en la praxis y teoría artística del Siglo de Plata: El simbolismo ruso	278
1.1. Merezhkovski y la “nueva conciencia religiosa”	278

1.2. Segunda generación de simbolistas: en busca del arte como teúrgia	292
1.2.1. Viacheslav Ivanov	296
1.2.2. Andrei Biely	310
2. Recepción y desarrollo de la estética de Soloviev en el renacimiento religioso-filosófico	320
2.1. Sergei Bulgakov	320
2.2. Pavel Florenski	337
2.3 Nikolai Berdiáev	353
3. Más allá del Siglo de Plata. Reflexiones finales.	371
CONCLUSIONES	379
BIBLIOGRAFÍA	395

NOTA SOBRE LA TRANSCRIPCIÓN-TRANSLITERACIÓN

A la hora de transcribir nombres propios, de ciudades, conceptos y bibliografía del ruso al español, se emplea la transcripción propuesta por Presa¹. Dado que el presente trabajo no pertenece al campo de los estudios eslavistas o de filología eslava o rusa, se descarta el empleo del sistema internacional de transliteración *ISO 9: 1995*, realizado sobre la base de las lenguas eslavas que emplean el alfabeto latino y que presupone un conocimiento de las mismas.

En el cuadro que aparece más abajo se especifica dicho sistema. En la primera columna aparecen los signos cirílicos del alfabeto ruso, en la segunda el signo de transliteración que va a emplearse. Se indican además, aquellos signos en los que la transcripción empleada difiere de los sistemas internacionales más usados. Así, en la tercera se indican aquellos signos que difieren del sistema *ISO 9: 1995 (International Standards Organization)*, en la cuarta aquellos en los que difiere con respecto al sistema *ALA-LC (American Library Association- Library of Congress)*, el sistema más empleado en publicaciones anglo-americanas. En la quinta columna se indican las diferencias con respecto al sistema *GOST: 1983*, también conocido como *GOST 16876 (Gosudárstvennyĭ stándart)*. Este sistema, originalmente soviético, hoy ruso, se corresponde con el sistema de la ONU, *UN: 1987*. En la sexta columna se indican los signos divergentes con respecto al sistema *BGN/PCGN (United States Board on Geographic Names and the Permanent Committee on Geographical Names for British Official Use)*.

A este cuadro se añaden las siguientes observaciones en relación con la transliteración de nombres propios:

- a) El signo *ÿ* se transcribirá en los nombres propios por *i*, pero si aparece formando grupo, como es frecuente en las terminaciones de apellidos rusos junto a los signos *и* o *ы*, sólo se transcribirán estos últimos. Ejemplos: *Белинский, Belinski; Белый, Biely*.

¹ PRESA GONZÁLEZ, F. (coord.), *Historia de las literaturas eslavas*, Madrid: Cátedra, 1997, p.375.

- b) El signo *ь*, que en ruso se emplea para indicar la palatalización del sonido de la consonante que le precede, se deja sin transcribir en los nombres propios. Ejemplos: *Гоголь*, *Gógol* y no *Gógol'*. El signo *ъ* tampoco se transcribirá.
- c) El apellido *Соловьёв* se transcribirá como *Soloviev* y no como *Solovyov* por respetar el modo en el propio filósofo escribía su apellido cuando no escribía originalmente en ruso².

	Transcripción	ISO 9: 1995	ALA-LC	GOST: 1983	BGN/PCGN
А а	a	-	-	-	-
Б б	b	-	-	-	-
В в	v	-	-	-	-
Г г	g	-	-	-	-
Д д	d	-	-	-	-
Е е	e/ie/ye	-	-	-	-
Ё ё	o/io/yo	-	-	-	ë, yë
Ж ж	zh	ž	-	ž	-
З з	z	-	-	-	-
И и	i	-	-	-	-
Й й	i/-	j	ĩ	j	y
К к	k	-	-	-	-
Л л	l	-	-	-	-
М м	m	-	-	-	-
Н н	n	-	-	-	-
О о	o	-	-	-	-
П п	p	-	-	-	-
Р р	r	-	-	-	-
С с	s	-	-	-	-
Т т	t	-	-	-	-
У у	u	-	-	-	-
Ф ф	f	-	-	-	-
Х х	j	h	kh	h	kh
Ц ц	ts	c	tš	c	-
Ч ч	ch	č	-	č	-
Ш ш	sh	š	-	š	-
Щ щ	sch	š	-	šč	-
Ъ ъ	''	-	-	-	-
Ы ы	y	-	-	-	-
Ь ь	'	-	-	-	-
Э э	e	-	è	-	e
Ю ю	iu/yu	û	îu	ju	yu
Я я	ia/ya	â	îa	ja	ya

² Por ejemplo, en su correspondencia con Strossmayer (en francés). Cf: SOLOVIEV, V., *Pis'ma*, vol. 1, San Petersburgo: Obschestvennaia pol'za, 1908, p. 180-193.

ABREVIATURAS

Para las obras de Soloviev más citadas en este trabajo se utilizarán las siguientes abreviaturas:

- ChoB *Chteniia o Bogochelovechestve* [Conferencias sobre la Divinohumanidad] en *S.S.*, vol. 3, p.37-242.
- FN *Filosofskie nachala tsel'nogo znaniia* [Los principios filosóficos del conocimiento integral] en *S.*, vol.2, p. 139-288.
- KF *Krizis zapadnoi filosofii. Protiv pozitivistov.* [Crisis de la filosofía occidental. Contra los positivistas] en *S.*, vol.2, p. 3-138.
- KON *Kritika otvlechiionnyj nachal* [Crítica de los principios abstractos] en *S.*, vol. 1,581-756.
- KP “Krasota v prirode” [“La belleza en la naturaleza”] en *S.*, vol.2, p. 351-389.
- L “Lermontov” en *S.S.*, vol. 8, p., 387-404.
- OD *Opravdanie Dobra* [La justificación del bien] en *S.*, vol. 1, p. 47-580.
- OLP “O liricheskoi poezii” [“Sobre la poesía lírica”] en *S.S.*, vol. 6, p. 215-240.
- OSI “Obschii smysl iskusstva” [“El sentido general del arte”] en *S.*, vol.2, p. 390-404.
- PAT “Poeziia grafa A.K. Tolstogo” [“La poesía del conde A. K. Tolstoi”] en *S.S.*, vol. 6, p. 481-503.
- PSPE “Perbyi shag k polozhítelnoi estétike” [“El primer paso hacia una estética positiva”] en *S.*, vol.2, p. 548-555.
- PTi “Poezia F. I. Tiutcheva” [“La poesía de F.I. Tiútchev] en *S.S.*, vol. 6, p., 463-480.
- S *Sochinieniia v 2 tomov* [Obras en dos tomos], 2 vols. Moscú: Mysl', 1990.
- S. S *Sobraniie sochinennii Vladimira Sergeievicha Solovieva* [Obras], 10 vols. San Petersburgo: Proshchenie, 1911-1914.
- SLiu *Smysl liubvi* [El sentido del amor] en *S.*, vol.2, p. 493-547.
- SPu “Sud'ba Pushkina” [“El destino de Pushkin”] en *S.S.*, vol. 8, p. 26-54.
- TR *Tri razgovora o voine, progresse i kontse vsemirnoi istorii co vklucheniem kratkoi povesti ob antijriste* [Tres conversaciones sobre la guerra, el progreso y el fin de la historia universal con la inclusión de un breve relato sobre el anticristo] en *S.*, vol.2, p. 635-762.
- TRD *Tri rechi v pamiati Dostoievskogo* [Tres discursos en memoria de Dostoievski] en *S.*, vol 2, p.289-323.
- ZhPl *Zhíznennaia drama Platona* [El drama vital de Platón] en *S.*, vol.2, p. 582-625.
- ZSPu “Znachenie poezii v stijotvorenij Pushkina” [“El significado de la poesía en los versos de Pushkin”] en *S.S.*, vol. 8, p. 336-386.

*“Oh Adán, no te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves. La naturaleza definida de los otros seres está constreñida por las precisas leyes por mí prescritas. Tú, en cambio, no constreñido por estrechez alguna te la determinarás según el arbitrio a cuyo poder te he consignado. Te he puesto en el centro del mundo para que más cómodamente observes cuanto en él existe. No te he hecho ni celeste ni terreno, ni mortal ni inmortal, con el fin de que tú, como árbitro y soberano artífice de ti mismo, te informases y plasmases en la obra que prefirieses. Podrás degenerar en los seres inferiores que son las bestias, podrás regenerarte según tu ánimo, en las realidades superiores que son divinas.”**

* PICO DELLA MIRANDOLA, G., *Discurso sobre la dignidad del hombre*, trad. Ruíz Díaz A., México: UNAM, 2004, p. 14.

INTRODUCCIÓN

El propósito del presente trabajo es la reconstrucción de la teoría estética del filósofo ruso Vladimir Soloviev (1853-1900) y el desarrollo inmediatamente posterior que reciben sus ideas en el periodo de la cultura rusa conocido como Siglo de Plata. Soloviev fue el iniciador de la llamada filosofía religiosa rusa, una corriente de pensamiento que surge entre los siglos XIX y XX caracterizada por un marcado acento neoplatónico. En las obras de Soloviev, como afirma Alsina Clota, “aletea un espíritu procliano”¹. Otros de sus representantes más destacados son Sergei Bulgakov, Pavel Florenski y Nikolai Berdiáev.

Plazaola en su *Introducción a la Estética* sostiene que Soloviev es, junto a Tolstoi, el teórico más importante de la estética rusa del s. XIX². Sin embargo, lo cierto es que sus ideas estéticas son prácticamente desconocidas en nuestro país. Lo mismo puede decirse del conjunto de su pensamiento, si se toma como referencia la prácticamente inexistente bibliografía al respecto y la fragmentaria traducción de sus obras. A diferencia de lo que sucede en otras lenguas sólo se han traducido tres obras de Soloviev al castellano. Una de ellas es *Conferencias sobre la Divinohumanidad* traducida con el título *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*. La segunda con el título *Los tres diálogos; el relato del anticristo* es una traducción a partir de la versión italiana de la obra de Soloviev cuyo título original y completo es *Tres conversaciones sobre la paz, el progreso y el fin de la historia universal con la inclusión de un breve relato sobre el anticristo*³. La tercera es el ensayo breve *La idea rusa* del que existen dos traducciones⁴.

¹ ALSINA CLOTA, J., *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989, p.116.

² PLAZAOLA, J., *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1999, p. 152. El único estudio que puede consultarse en castellano sobre la estética de Soloviev es el capítulo que Von Balthasar le dedica en su obra *Gloria. Una estética teológica*, vol. 3, Madrid: Encuentro 2000, p. 283-347.

³ *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, trad. Abellá Martínez, M., Salamanca: Sígueme, 2006; *Los tres diálogos; el relato del anticristo*, traducción de Soley Climent, J., Barcelona: Scire, 1999. Existe también una traducción del relato del anticristo en ALMARZA

La estética de Soloviev es hija de su tiempo. Además del espíritu neoplatónico –y no sólo procliano– que “aletea” en su obra, puede considerarse como uno de los últimos desarrollos de las ideas románticas. Soloviev planteó al arte un reto para el futuro, abandonar su esfera propia y salir a la realidad para transfigurarla. Para referirse a ese arte futuro en el que se restablecería el vínculo existente entre arte y religión, le dio en su juventud un viejo nombre, el de teúrgia. El arte como teúrgia contribuirá a una tarea general para la humanidad que no es otra que la espiritualización del mundo material y su inmortalización. El término “teúrgia” alude aquí a una acción creativa humana que llevada a cabo con ayuda de la gracia divina continúa la acción del creador y salvador. Este proyecto teúrgico de transfiguración espiritual de la realidad es, según Martynov, una de las utopías que la Rusia del s. XIX “regaló al mundo”⁵. El reto de Soloviev fascinó a artistas y pensadores a comienzos del XX que trataron de concretar lo que Soloviev dejó sólo planteado debido a una inesperada y relativamente temprana muerte. Las reflexiones de Soloviev en torno al arte se encuentran diseminadas entre sus obras, artículos y ensayos, estando en muchos aspectos sin articular de un modo suficiente. De ahí que se hable de un intento de reconstrucción.

Esta reconstrucción es el principal objetivo de este trabajo. Con él se pretende dar a conocer un aspecto poco conocido en nuestro país del pensamiento de alguien considerado como uno de los filósofos rusos más importantes. Soloviev, como se ha dicho, pidió al arte abandonar su esfera autónoma y salir a la realidad para transformarla. En este sentido, su propuesta estética podría añadirse a lo que Shiner denomina movimientos o formas de resistencia a la separación arte y vida, paralela a propuestas en principio lejanas, tanto geográfica como culturalmente, como la de Emerson, o posteriores como la de Dewey⁶. La otra gran cuestión que planea sobre la estética de Soloviev y la de sus continuadores es la relación entre arte y religión, cuestión está, la religiosa, que impregna todo su pensamiento.

MEÑICA, J.M. et al., *La religión, ¿cuestiona o consuela?: en torno a la leyenda de El Gran Inquisidor de F. Dostoievski*, Barcelona: Anthropos, 2006, p. 73-100.

⁴ Una de ellas se encuentra en la antología traducida y editada por NOVIKOVA, O; LECHADO, C., *Rusia y Occidente. Selección de textos sobre la cultura rusa y Occidente*, Madrid: Tecnos, 1997; la otra traducción a cargo de Tabatadze, O., se encuentra en la antología LOPEZ CAMBRONERO, M.; MRÓWCZYNSKI-VAN HALLEN, A. (eds.), *La idea rusa. Entre el Anticristo y la Iglesia. Una antología introductoria*, Granada: Nuevo Inicio, 2009.

⁵ MARTYNOV, D., “Teurgii: religiozno-esteticheskaia utopiia N.A. Berdiáeva”, en PORUS. V., *N. A. Berdiáev i edinstvo evropeiskogo duja*, Moscú: BBI, 2007, p. 102.

⁶ SHINER, L., *La invención del arte. Una historia cultural*,. Barcelona: Paidós, 2004, p. 320-355.

Respecto al interés de este trabajo y si se habla en sentido general, hay que reconocer que no suele considerarse esencial la contribución de la filosofía rusa a la historia de la filosofía occidental y quizás sea porque no lo es. Pero esto no significa que carezca de interés. Ciertamente, la filosofía rusa muestra, como señaló ya Copleston, una fuerte dependencia de influencias occidentales, cuando no un carácter derivado⁷. De todas formas, según Epstein, aunque la filosofía rusa puede no haber jugado un papel importante en el desarrollo de la filosofía occidental, la filosofía occidental ha jugado un enorme papel en Rusia. Pocas naciones han sometido su vida social, cultural y económica a las demandas de los conceptos filosóficos⁸.

De todos modos, y por su naturaleza, cabe incluso preguntarse hasta qué punto puede considerarse a la filosofía rusa como parte de la filosofía occidental. Para Epstein, depende de lo que se entienda por filosofía. Si se acepta la famosa y citada definición de Whitehead que afirma que la filosofía occidental es una serie de notas a pie de página a los diálogos de Platón, entonces la filosofía rusa debe contemplarse como una parte indispensable de la tradición filosófica occidental. En concreto, la filosofía rusa es una nota a pie de página a la *República* y *Las Leyes*⁹. Temas centrales de la filosofía rusa como la ética social, la filosofía política, la adecuación entre el conocimiento y el comportamiento virtuoso, los valores religiosos y estéticos, el papel de las ideas como guías de la vida humana parten de la filosofía platónica. La filosofía rusa en su desarrollo histórico tiende además, a concebir las ideas más que como instrumentos de conocimiento o unidades epistemológicas como entidades ontológicas, leyes o principios ideales. El ideal de “filosofizar” la realidad, de transformarla de acuerdo con una serie de ideas generales ha sido la vocación peculiar de la filosofía rusa. Por ello, cuando menos, se trata de una filosofía que puede aportar un punto de vista propio y diferente a temas no propios. Desde aquí cabe añadir otro objetivo a este trabajo, el contribuir

⁷ COPLESTON, F., *A History of philosophy. Russian Philosophy*, vol. 10, London: Continuum, 2008, p. 1 [en adelante COPLESTON 2008].

⁸ EPSTEIN, M., “The Phoenix of Philosophy. On the Meaning and Significance of Contemporary Russian Thought”, *Symposium. A journal of Russian Thought*, vol 1, 1996, p. 45. De acuerdo con Epstein, el papel jugado por la filosofía en Rusia tiene su origen, en gran medida, en la peculiaridad del desarrollo histórico de la civilización rusa y que consiste en la adopción de preceptos foráneos, de herencias importadas, muchas veces impuestas por los diferentes gobernantes a su pueblo que nunca fueron el fruto de una asimilación gradual y progresiva, *ibíd.*, p. 48.

⁹ *Ibíd.*, p. 52.

aunque sea parcialmente a llenar una laguna en nuestro país respecto al conocimiento de esta filosofía que, aunque no sea esencialmente significativa para la filosofía occidental, puede añadir una nota a pie de página con acento propio.

A la hora de llevar a cabo esta reconstrucción y debido al carácter periférico respecto a la filosofía occidental de la filosofía rusa se ha considerado imprescindible una labor previa de contextualización. Soloviev y los filósofos y artistas sobre los que se hablará más adelante son representantes de lo que se conoce como *intelligentsia* rusa. La llamada *intelligentsia* rusa es un fenómeno característico de la devoción transformadora del pensamiento ruso, a la vez que un fenómeno peculiar y específicamente ruso. El término es una palabra inventada en el s. XIX para referirse a un determinado estrato social que estableció como su tarea propia y específica el plasmar ideas generales en la realidad y la sociedad, vivir y actuar de acuerdo con ciertas ideas filosóficas y tratar de transformar la sociedad como un todo. No debe entenderse en sentido restringido, es decir, aplicado sólo a los pensadores revolucionarios radicales del s. XIX, ni deben confundirse sus representantes con la figura del intelectual. Según Berlin, los miembros de la *intelligentsia* “se consideraban unidos por algo más que un simple interés en las ideas. Se concebían como una orden dedicada casi como un sacerdocio seglar, consagrado a difundir una actitud específica ante la vida, algo parecido a un Evangelio”¹⁰. En realidad Soloviev, Bulgakov, Berdiáev, Florenski, Ivanov, Biely y otros de los pensadores religiosos del momento constituyen un movimiento de secesión dentro de esa *intelligentsia*. Trataron de enfrentarse y superar el materialismo y el nihilismo que comenzaba a dominar a la mayoría de sus representantes. En el terreno estético, se opusieron al utilitarismo y didactismo pregonado por los representantes más radicales. Esta lucha interna entre representantes de la *intelligentsia* constituye el trasfondo inmediato sobre el que se desarrolló tanto la filosofía de Soloviev, como el de aquellos que continuaron su línea de pensamiento.

¹⁰ BERLIN, I., *Pensadores rusos*, Madrid: FCE, 1992, p.233 [en adelante BERLIN 1992].

El trabajo se estructura en cinco capítulos. En el primero se lleva a cabo esa necesaria tarea de contextualización en dos fases. Por un lado, se trata de situar la filosofía religiosa que parte de Soloviev y al propio Soloviev en el panorama de la historia de la filosofía rusa. Esto permite poner de manifiesto los elementos autóctonos presentes en su pensamiento y las peculiaridades del mismo y de la filosofía en Rusia. En segundo lugar, se ubica su estética y la de sus continuadores en el marco general de la estética rusa de fines del s. XIX, señalando sus grandes temas y preocupaciones.

El segundo capítulo, que continúa con esa tarea contextualizadora, se centra ya en la figura de Soloviev. Tras una breve referencia biográfica, se bosquejan las líneas generales de su filosofía y las ideas claves que estructuran su proyecto filosófico, a saber, la omniunidad, la Divinohumanidad y Sofía, la Divina Sabiduría. En los capítulos tercero y cuarto se lleva a cabo una reconstrucción de las ideas estéticas de Soloviev. El capítulo tercero se ocupa de la concepción solovieviana del arte, el lugar que ocupa en su sistema filosófico, la naturaleza de la creación artística y del genio. En la medida de lo posible se ha tratado de poner en paralelo las ideas de Soloviev con las de otros autores occidentales con los que guarda similitudes, en los que se apoya y con los que dialoga a veces polémicamente. El diálogo con otros autores evidencia las fuentes de inspiración de su pensamiento: la tradición platónica y neoplatónica, el idealismo alemán y el romanticismo. El cuarto capítulo está dedicado al análisis desde tres puntos de la reflexión de Soloviev en torno a la belleza. Tras un repaso y recapitulación de las definiciones de belleza que se encuentran esparcidas en su obra, se analiza la relación de las ideas de Soloviev con las de Dostoievski en torno a la fuerza salvadora de la belleza (“la belleza salvará al mundo”). En tercer lugar, se contrapone el pensamiento de Soloviev en esta cuestión con el de Nietzsche, uno de los autores con los que Soloviev dialogó polémicamente en sus obras, especialmente en las últimas. Este diálogo determinará la recepción del Nietzsche en la filosofía religiosa posterior.

En el capítulo quinto se estudian los desarrollos posteriores de las ideas estéticas de Soloviev en el Siglo de Plata. El capítulo consta de dos partes. En la primera se analizan las teorías propuestas por escritores simbolistas que pretenden

continuar la línea de pensamiento abierto por Soloviev y concretar algo más las indicaciones esquemáticas de Soloviev en torno al arte del futuro y a la belleza como fuerza salvadora y transfiguradora. En la segunda parte, se hace un repaso de las reflexiones en torno a los temas de la estética de Soloviev desarrollados por tres de los filósofos religiosos rusos más destacados, Sergei Bulgakov, Pavel Florenski y Nikolai Berdiáev. En base a este estudio se establece una valoración final de la estética de Soloviev. El proyecto de transfigurar la vida con la ayuda de una disolución del arte en ella, se revela utópico. De todos modos, cabe cuestionarse hasta qué punto los desarrollos posteriores que recibieron las ideas de Soloviev siguieron realmente lo que parece sugerir Soloviev sobre el futuro del arte y a su concepción, en general, del arte.

-0-

Siempre que ha sido posible se ha acudido a los textos originales en ruso. Todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son de la autora de este trabajo. En las traducciones se ha buscado la mayor literalidad posible y se ha respetado el empleo de mayúsculas y minúsculas por los diferentes autores. Respecto a las obras de Soloviev, la primera edición completa de sus obras, editada por su sobrino Serguei Soloviev y Ernest Radlov, apareció apenas un año después de la muerte del filósofo¹¹. A los nueve volúmenes de esta primera edición, se añadió un volumen adicional en la segunda edición publicada entre 1911-1914¹². Durante el periodo soviético, Soloviev fue un autor prohibido. Entre 1966-1970 se publicó en Bruselas un facsimil de esta segunda edición, a la que se añadieron dos tomos con cartas y notas adicionales¹³. Entre los años 2000 y 2001, la Academia de Ciencias de Rusia comenzó a publicar una nueva edición completa de las obras de Soloviev en 20 volúmenes, de los que, a fecha de hoy, sólo se han publicado los tres primeros que comprenden las obras de Soloviev hasta el año 1877¹⁴. Aunque existen numerosas reediciones de las principales obras de Soloviev, las únicas

¹¹ SOLOVIEV, V., *Sobranie sochinenii Vladimira Sergeevicha Solov'eva*, RADLOV, E.L., SOLOVIEV, S. (eds.). 9 vols., San Petersburgo: Tovarischestvo Prosvescheniia, 1901-1907.

¹² SOLOVIEV, V., *Sobranie sochinenii Vladimira Sergeevicha Solov'eva*, RADLOV, E.L., SOLOVIEV, S. (eds.). 10 vols., San Petersburgo: Tovarischestvo Prosvescheniia, 1911-1914.

¹³ SOLOVIEV, V., *Sobranie sochinenii Vladimira Sergeevicha Solov'eva*, RADLOV, E.L., SOLOVIEV, S. (eds.), 12 vols., Brussels: Zhizn s Bogom, 1966-1970.

¹⁴ SOLOVIEV, V., *Polnoe sobranie sochinenii i pisem v 20 tomaj*. 3 vols., Moscú: Nauka, 2000-2001.

ediciones de sus obras completas siguen siendo las mencionadas. Para este trabajo se ha usado la segunda edición de 1911-1914¹⁵, más una edición parcial en dos volúmenes editada en 1988.

¹⁵ Estas primeras ediciones se encuentran libres de derechos de autor. Se puede descargar una versión digital en <http://solovyov-seminar.ispu.ru/Library02.htm>; <http://runivers.ru/lib/book3562/>. Algunos tomos de la primera edición, más cuatro volúmenes de la traducción de sus obras al alemán y otras traducciones al inglés y al francés en <http://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Solovyov%2C%20Vladimir%20Sergeyevich%2C%201853-1900%22>

CAPÍTULO I: Demarcación y contexto históricos de la filosofía y la estética religiosa rusa

La filosofía en Rusia nace tarde. Como indicara Zenkovski en su ya clásica *Historia de la filosofía rusa*, no se puede hablar de una filosofía autónoma hasta comienzos del s. XIX y como resultado de la inicial asimilación y posterior emulación durante los siglos XVII y XVIII de la filosofía occidental¹. Obviamente, esto no significa que hasta el s. XVII no exista nada parecido a la reflexión filosófica, lo que no se da es un desarrollo de la filosofía como área de saber o como disciplina independiente.

Dentro del siglo XIX, que es cuando aparece un desarrollo filosófico propiamente dicho, pueden diferenciarse dos etapas. La primera de ellas coincide con la primera mitad del siglo y en ella se lleva a cabo una tarea de clarificación y establecimiento de temas propios del pensamiento filosófico en una búsqueda de identidad propia, tanto filosófica como nacional. El momento más relevante de este período es la disputa entre occidentalistas y eslavófilos a propósito del llamado *problema ruso*. La segunda etapa coincide con la segunda mitad del s. XIX, y en ella se establecen las principales corrientes de pensamiento. En el último cuarto de siglo aparecen los primeros trabajos de Vladímir Soloviev con el que la filosofía rusa comienza a elaborar una filosofía propia para alcanzar, a comienzos del s. XX, un desarrollo original, que se ve frenado y limitado por las consecuencias de la Revolución bolchevique².

Además de su aparición tardía y en relación con la misma cabe recordar los dos rasgos a los que se hacía referencia en la introducción: la fuerte dependencia de influencias occidentales y un marcado compromiso socio-político. Estos rasgos

¹ ZENKOVSKI, V. (1948), *Istoriia russkoi filosofii*, 2 vols., París: Ymca Press, 1989, vol.1, p.13 [en adelante ZENKOVSKI 1989]. Existe una traducción al castellano de esta obra: ZENKOVSKY, V., *Historia de la filosofía rusa*, Buenos Aires: Eudeba, 1967.

² Sobre decir que esto no significa, que en el periodo soviético no exista filosofía, pero se aleja del tema de esta investigación, esto es, lo que se entiende por filosofía religiosa rusa.

tienen su origen y explicación en la propia historia de Rusia y en el desarrollo de su cultura. Por ello y lejos de pretender ofrecer una historia de Rusia, es preciso hacer referencia esquemáticamente a alguno de los aspectos históricos y culturales que determinan, junto a la influencia occidental, la peculiaridad de la filosofía rusa.

1. El periodo de formación de la filosofía en Rusia

El primer factor histórico-cultural determinante que la mayoría de historiadores de la filosofía señalan es el hecho de que Rusia, que se convierte al cristianismo en el año 988, recibe el mismo de Bizancio, no de Roma. Prácticamente desde su conversión, Rusia siguió la tradición de los misioneros eslavos Cirilo (827-869) y Metodio (815-885), a los que se debe la creación del alfabeto eslavo o cirílico. Cirilo y Metodio tradujeron al eslavo antiguo la Biblia y todos los textos religiosos y Rusia abandonó el griego como lengua litúrgica por el eslavo antiguo o eclesiástico, lo que condujo al aislamiento lingüístico con respecto a Occidente. El aislamiento se acentuará aún más con la separación que el Gran Cisma de 1054 supondrá entre el papado y la cristiandad de Occidente y la cristiandad de Oriente y sus patriarcas.

Otro factor a tener en cuenta aparece en el s. XIV, cuando comienza a formarse cierta interpretación de la historia y del lugar de Rusia en el proceso histórico y de su destino que será determinante en siglos posteriores. Filofei, un monje originario de Pskov, elabora una teoría que concibe a Moscú como la *tercera Roma*. Según esta doctrina, la historia de la humanidad es una sucesión de reinos en la que unos pueblos manifiestan su preeminencia sobre otros según un plan divino. La primera Roma cayó por la proliferación de herejías y contradicciones internas; la segunda Roma, Constantinopla, se hundió por la invasión otomana. Moscú, tras la caída de Constantinopla, es la tercera Roma, la única portadora de la ortodoxia y guardiana de la verdadera fe cristiana. La gran misión de Moscú, es preservar y extender la verdadera fe cristiana por el mundo. Dos Romas cayeron y no habrá una cuarta porque el fin de Moscú supondrá el fin de la historia y la llegada del Juicio Final³. Esta idea tendrá amplias repercusiones políticas que comienzan con la coronación de Iván IV, conocido como el Terrible,

³ NOVIKOV, A. I., *Istoriia russkoi filosofii X-XX vekov*, San Petersburgo: Lan, 1998, p.27 [en adelante NOVIKOV 1998].

como el primer zar (césar), tras rechazar el título tradicional ruso de príncipe (*kniaz*) y el de rey (*korol*).

Según Zenkovski, la idea cristiana de la teocracia se desarrolla en Rusia no como primado del poder espiritual sobre el terrenal sino que tiende a buscar la asimilación del poder terrenal con el espiritual, asignando al primero una misión santa. El poder debe asumir tareas eclesiales por lo que la Iglesia trató de crear una ideología nacional que luego el poder hará suya y extenderá. Se supone que en el zar se da una combinación no accesible a la razón entre el principio divino y el humano y que el proceso histórico se mueve hacia el establecimiento de la Iglesia universal a través de la figura del zar⁴. La idea de la misión santa del poder terrenal está ya en Bizancio. Tras la caída de Constantinopla y tras el cisma con la Iglesia ortodoxa griega posterior al Concilio de Florencia (1438-1442), la Iglesia ortodoxa rusa pasó a considerarse la única guardiana de la verdadera fe. El componente teúrgico y escatológico y el mesianismo presentes en esta teoría condicionarán todo el pensamiento ruso posterior, manifestándose de diferentes formas.

Aunque durante los s. XII al XVI se sientan las bases de muchos de los que serán temas fundamentales para el pensamiento ruso posterior, como la autoconciencia del país y un modo de filosofar unido a la vivencia religiosa y al arte, no puede hablarse de una filosofía autónoma. Si bien existía cierta preocupación por cuestiones filosóficas, éstas se trataban y resolvían en el ámbito religioso. En Rusia no hubo nada parecido a la apropiación paulatina de la filosofía antigua propia de las universidades medievales⁵. Tampoco existió nada parecido al Renacimiento europeo y en los siglos XV y XVI la inmensa mayoría de la población rusa estaba constituida por campesinos iletrados.

Un acontecimiento decisivo para la asimilación de la filosofía occidental, fue la llegada al trono de Pedro I el Grande (1672-1725). Fue el primer zar ruso que visitó Occidente. Impresionado por los avances tecnológicos y militares de Europa, Pedro I decidió *occidentalizar* el país. El propósito inicial del zar fue convertir a Rusia en una potencia militar y naval, aunque debido al aislamiento y retraso

⁴ ZENKOVSKI 1989, Vol.1, p.46.

⁵ La primera universidad rusa, la de Moscú, se fundó en el año 1755, gracias a Catalina I, hija del zar Pedro I el Grande.

cultural del país respecto a Occidente, también mostró cierta preocupación por la educación y la cultura. Envío a una serie de jóvenes escogidos a las diferentes naciones europeas para que, una vez dominasen las lenguas europeas y las artes y técnicas resultantes de la revolución científica del s. XVII, volviesen a Rusia para transformar la sociedad. La reforma de Pedro I, que fue tan exitosa como cruel, acabó dividiendo a la población en dos. Por una parte, señala Berlin, se creó una pequeña clase de hombres nuevos, mitad rusos, mitad extranjeros, que acabarán colocándose por encima de su pueblo, con el dejaron de compartir su cultura y que más tarde serán conocidos como *intelligentsia*⁶.

El siguiente paso en la asimilación de los logros culturales occidentales se produce con la zarina Catalina II la Grande (1729-1796). Es en su reinado cuando las ideas de la Ilustración francesa entran en Rusia. Dentro de los movimientos filosóficos del periodo destaca el voltaireanismo ruso que, aunque fue más una cuestión de moda y de juego diletante de la clase noble con teorías e ideas europeas, provocó una reflexión crítica y escéptica sobre la condición política y social del país. Para Copleston, la base del radicalismo político e ideológico ruso se encuentra en este movimiento, que supuso un corte radical con el pasado, con la Iglesia ortodoxa y con la religión a favor de un materialismo extremo que desembocará en el utopismo⁷. Tras la Revolución francesa y la ejecución de Luis XVI, Catalina modificó radicalmente su actitud hacia las ideas ilustradas. Además, las revueltas internas y el hecho de que la clase educada comenzase a comparar desfavorablemente las condiciones de Rusia frente a Occidente, volvieron el régimen zarista severo y represivo. Esta situación de alternancia de represión y liberalización por parte de las autoridades zaristas se repetirá a lo largo de todo el s. XIX.

2. El siglo XIX: la aparición de un pensamiento filosófico propio

A comienzos del s. XIX y en lo que se refiere al desarrollo de la filosofía, la influencia del pensamiento francés es desplazada por el idealismo alemán, especialmente por los sistemas filosóficos de Schelling y Hegel. La filosofía de ambos influirá sucesivamente en una serie de círculos y asociaciones filosóficas

⁶ BERLIN 1992, p.234.

⁷ COPLESTON 2008, p.86.

entre las que cabe citar por su relevancia la *Asociación de los amantes de la sabiduría*, entre cuyos miembros destacan el príncipe V. Odoevski (1803-1869), D. Venevitinov (1805-1827) y el futuro representante del movimiento eslavófilo Iván Kireevski (1806-18083). En este círculo la influencia del pensamiento de Schelling fue determinante. Los debates y temas tratados en esta sociedad, según Copleston, son anticipo de la controversia entre occidentalistas y eslavófilos de la que se hablará después⁸. La influencia de la filosofía de Hegel se dejó sentir más tarde. Su pensamiento influyó a los miembros de otro círculo filosófico que se forma alrededor de la figura de N. Stankevich (1813-1840). Entre los miembros de este círculo destacan el crítico literario V. Belinski (1811-1948), M. Bakunin (1814-1876) y el futuro eslavófilo K. Aksakov (1817-1860). Otro pequeño grupo, influenciado también por el pensamiento de Hegel pero más centrado en política fue el que se formó en torno a Alexander Herzen (1812-1870) y Nikolai Ogarev (1813-1877).

El hecho de que la filosofía se desarrollase en círculos no estrictamente académicos tiene parcialmente su explicación en la actitud de desconfianza y recelo con el que las autoridades zaristas miraban a la filosofía. Los departamentos de filosofía de las diferentes universidades rusas eran especialmente vigilados por los censores zaristas, ya que se consideraba a la filosofía una actividad potencialmente subversiva. Esta desconfianza llegó a su máxima expresión durante el reinado de Nicolás I, quien tras las revoluciones europeas de 1848 ordenó cerrar todos los departamentos de filosofía. La vigilancia estatal explica, también en parte, el hecho de que pensamiento filosófico de la época se expresase a través de la crítica literaria, en artículos y cartas publicados en diferentes revistas y periódicos y en ámbitos no académicos.

En general, si la influencia de Schelling se siente especialmente en el futuro pensamiento eslavófilo, Hegel fascinará a los occidentalistas, aunque muchos de los occidentalistas llegarán a Hegel a través de la filosofía de la naturaleza y la estética de Schelling. Del mismo modo, aunque los eslavófilos criticarán la filosofía de Hegel por considerarla la culminación del racionalismo occidental, aspiraban no tanto a una adopción literal de la filosofía de Schelling

⁸ *Ibíd.*, p.23.

como al desarrollo de una filosofía rusa propia que armonizase con el espíritu religioso de la Iglesia ortodoxa. En todo caso, lo que interesa no es el hecho de que durante la primera mitad del s. XIX, Schelling y Hegel ejercieran una influencia decisiva en el pensamiento ruso, sino la filosofía que va a desarrollarse apoyándose en sus ideas.

Se considera que la filosofía rusa autónoma y original comienza con el movimiento eslavófilo. La corriente eslavófila, que tiene a sus principales representantes en Aleksei Jomiakov, Ivan Kireevski, los hermanos Aksakov y Yuri Samarin, surge como respuesta a la primera *Carta filosófica* de Piotr Chaadaev, publicada en 1836. Las ideas expuestas por Chaadaev en esta carta son, a su vez, el punto de partida del occidentalismo, aunque su autor no es estrictamente un occidentalista. Por este motivo, algunos autores consideran que el discurso filosófico ruso original nace con la publicación de esta carta⁹.

Estas dos corrientes, la eslavófila y occidentalista marcan dos líneas de pensamiento generales en torno a las que se puede situar toda la filosofía rusa posterior. Según Copleston el pensamiento revolucionario radical y el marxismo ruso son sucesores de los llamados occidentalistas, mientras que la llamada filosofía religiosa que parte del pensamiento de Vladímir Soloviev, continúa y desarrolla ideas ya expuestas por pensadores eslavófilos, especialmente Kireevski y Jomiakov¹⁰.

El debate filosófico que abre la primera *Carta filosófica* de Chaadaev, tiene que ver con algunos de los problemas más controvertidos de la filosofía rusa del s. XIX como son la identidad histórica, cultural y política de Rusia; su actitud hacia Occidente, su lugar dentro de la comunidad mundial, o el estilo propio del pensamiento ruso. Este conjunto de cuestiones queda englobado bajo lo que se ha venido llamando “el problema ruso”.

⁹ Así por ejemplo, GROYS. B., “Poisk russkoi natsionalnoi identichnosti” en *Voprosy Filosofii*, nº 9, 1992, p. 53 [en adelante GROYS 1992].

¹⁰ COPLESTON 2008, p. 402.

2.1. El “problema ruso” y la búsqueda de la “idea rusa”

La apertura a Europa que tuvo lugar durante el reinado de Pedro I el Grande y los posteriores acontecimientos históricos acabaron planteando una disyuntiva: ¿debía Rusia continuar con una asimilación progresiva de los logros políticos, sociales y culturales de Europa occidental?, ¿debía continuar su propio camino, aunque adoptase aquellos elementos de Occidente que fuesen capaces de armonizar con su política?

Las reformas de Pedro I habían creado una profunda escisión en el país. Por una parte, se encontraba el gobierno opresivo dedicado a mantener en la ignorancia a su pueblo, por otro lado estaba la gran masa de la población formada en su mayoría por un campesinado miserable, explotado y cada vez más descontento y rebelde. Por último, estaba la pequeña clase educada, profundamente influida por ideas llegadas de Occidente y que no pudo evitar comparar la situación social de Rusia con la de Occidente.

El hecho histórico decisivo que pone en marcha el debate sobre el camino que debe seguir Rusia fue la expulsión de Napoleón del territorio ruso en diciembre de 1812. La victoria sobre Napoleón supuso la toma de conciencia de unidad nacional para los rusos y generó en ellos el sentimiento de ser una nación europea, reconocida y aceptada como tal por el resto de naciones. La dura guerra despertó también un fervor patriótico que en las clases cultas intensificó el sentido de responsabilidad y la necesidad de salvar la brecha que Pedro I abriese en la sociedad rusa con sus reformas políticas y sociales.

Tras la entrada de las tropas rusas en París en 1814, el atraso cultural de Rusia fue considerado por la clase educada y formada en las ideas de la Ilustración francesa como una circunstancia temporal, explicable por causas históricas. En todo caso se consideró que Rusia avanzaba junto con otros países hacia el progreso. Sin embargo, a comienzos del s. XIX y tras el terror de la Revolución francesa y de las guerras napoleónicas, es la propia ideología de la Ilustración la que entra en crisis en Europa. La fe en la universalidad de la razón cambia para afirmar el carácter único de cada cultura nacional que se supone hace su aportación original y no reducible al proceso universal. Citando a Groys,

“cuando Rusia aún suponía que caminaba segura por la senda de la Ilustración mundial, la propia unidad de la Ilustración se mostró en sí misma inexistente. La relativamente fácil tarea de convertirse en un país ilustrado se convierte para Rusia en una tarea mucho más compleja, la de ser original”¹¹.

La pregunta por la aportación original que Rusia ha hecho hasta el momento a la cultura universal se plantea en las primeras décadas del s. XIX y la respuesta, en general, tiende a ser negativa. La cultura rusa se ve como una cultura dependiente e imitadora que no contiene en sí ningún elemento original: la religión fue adoptada plenamente de Bizancio y su cultura secular es plenamente occidental.

El reto al que se enfrentan los pensadores rusos del momento es encontrar la *idea* rusa que debe desarrollarse en la historia y que ha de constituir la aportación de Rusia al desarrollo del Espíritu universal. Si los occidentalistas insistirán en la necesidad de continuar el proceso de *occidentalización* iniciado por Pedro I para poder seguir el mismo camino que el resto de países europeos; los eslavófilos buscarán en el pasado de Rusia los elementos de los que extraer esa *idea* que Rusia está destinada a realizar en la historia.

Cabría argumentar que esta cuestión relacionada con la búsqueda de identidad nacional y con la relación o contraposición de Rusia con Occidente no tiene un interés filosófico general, sino más bien regional y que no va más allá de las fronteras de la propia Rusia. Esto es cierto en parte, y mucho de lo que se debate en estos momentos en Rusia no tiene otro interés que el regional. Sin embargo, en toda esta problemática hay una cuestión general de fondo que va más allá de las fronteras de la búsqueda de una identidad nacional. Según Groys¹², en este contexto los términos “Rusia” y “Occidente” no tienen únicamente un significado exclusivamente geográfico, político o sociológico sino que son más bien signos que remiten a la pregunta fundamental sobre la universalidad del pensamiento y la cultura. Lo que se está poniendo en tela de juicio, como apunta Novikova¹³, es si existe realmente una única forma de civilización, un modelo cultural universal que pueda considerarse como pauta a seguir, si las diferencias

¹¹ GROYS 1992, p. 53.

¹² *Ibíd.*

¹³ NOVIKOVA, O., “Estudio preliminar” en NOVIKOVA, O; LECHADO, C (eds.), *Rusia y Occidente. Selección de textos sobre la cultura rusa y Occidente*, Madrid: Tecnos, 1997, p.XXIX [NOVIKOVA/LECHADO 1997].

entre culturas se deben sólo a un diferente grado de desarrollo cultural o de ilustración; cuándo puede considerarse intromisión la influencia de una cultura sobre otra, etc.

Desde esta perspectiva, Occidente simboliza la afirmación de la existencia de una verdad racional, universal y necesaria que se eleva por encima de las diferencias culturales y las circunstancias vitales. Rusia es símbolo de la imposibilidad de esa verdad y de la necesidad de buscar una respuesta no en la razón pura aislada, sino en el ámbito global de la vida. La idea de que existe un sujeto pensante, ya se entienda éste como *res cogitans*, ya como sujeto trascendental kantiano o como cualquier otra forma de razón pura, es contemplada por los pensadores rusos como algo específicamente occidental. El sujeto de pensamiento universal y la producción de su pensamiento es sólo la máscara tras la que se oculta la especificidad de la cultura occidental, que pretende hacer de esa su especificidad algo universal. En palabras de Groys¹⁴, “desde el punto de vista de la filosofía rusa, Rusia no es parte de Occidente y por eso mismo limita con su propia existencia la pretensión occidental a la universalidad del pensamiento, en esto consiste su vocación filosófica específica”.

El pensamiento eslavófilo es una crítica al racionalismo que caracteriza a Occidente, lo que les llevará también a oponerse a los occidentalistas. Por su parte, los occidentalistas, aunque afirman la necesidad de aprender de Occidente y asimilar sus valores, acaban rechazando, desde el plano político, la democracia liberal occidental y el socialismo francés y se convertirán en críticos tanto del capitalismo como del socialismo europeo. Tanto unos como otros, aunque desde diferentes perspectivas, criticarán a Occidente y afirman la necesidad de buscar camino alternativo propio.

Dado que los argumentos esgrimidos por los eslavófilos en este debate tendrán su continuación y posterior desarrollo en la filosofía religiosa, conviene mencionar cuáles son las líneas generales de este debate, que tuvo lugar principalmente en el período comprendido entre los años 30 y 50 del s. XIX.

¹⁴ GROYS 1992, p. 52.

La primera carta de las ocho que componen las *Cartas filosóficas* de Chaadaev¹⁵, marcan el inicio de la discusión entre occidentalistas y eslavófilos. Esta carta, escrita en 1829 y publicada en 1836, fue el único trabajo publicado en vida del autor¹⁶. En ella, Chaadaev establece una comparación entre Occidente y Rusia en detrimento de la segunda. Todo lo que hay de valor en la cultura rusa procede de Occidente. Rusia es un país sin pasado histórico, una hoja en blanco en la que Pedro I escribió “Occidente”.

Desde una visión de la historia providencialista, Chaadaev afirma que la humanidad avanza hacia un único final, que es el establecimiento del Reino de Dios en la Tierra. Para ello es necesario “la fusión de todas las fuerzas morales existentes en el mundo en un solo pensamiento y en un solo sentimiento, así como el establecimiento de un sistema social único” que no es otro que el de una sociedad cristiana. El cristianismo, para Chaadaev, es una fuerza divina o cósmica que actúa en el mundo y, aunque su acción en la historia se mantiene oculta en muchos aspectos, todo el proceso histórico tiende a la creación de una civilización cristiana. Según Zenkovski, la visión de la historia de Chaadaev presenta un componente teúrgico que ya estaba presente en el pensamiento religioso anterior, por ejemplo, en la teoría de Moscú como Tercera Roma, que afirmaba, como se dijo arriba, que Dios actúa como fuerza transformadora en el mundo a través del zar para hacer llegar su Reino. Este componente teúrgico se manifiesta con fuerza en Chaadaev, quien comprende el Reino de Dios no como algo separado de la vida terrenal, sino que se manifiesta y encarna históricamente a través de la Iglesia¹⁷.

La cuestión es, que mientras todos los pueblos de Europa avanzan hacia el advenimiento de esa civilización cristiana, Rusia parece excluida del progreso universal, manifestándose como una excepción en el orden mundial. No es Oriente, que para Chaadaev representa la imaginación o una de las dos fuerzas dinámicas básicas de la naturaleza. No es tampoco Occidente, símbolo de la fuerza dinámica

¹⁵ Existe una traducción al castellano de esta carta en NOVIKOVA/LECHADO 1997, p. 13-39.

¹⁶ El caso de Chaadaev es un ejemplo de las dificultades a las que los pensadores rusos han tenido que enfrentarse a lo largo de la historia. La carta fue publicada en la revista *Teleskop*. El contenido de dicha carta irritó profundamente a las autoridades y al propio zar, que ordenó el cierre de la revista. Su editor, Nikolaj Nadezhdin, fue exiliado de Moscú y el censor que permitió su publicación, cesado de su cargo. Chaadaev fue declarado “loco por orden del zar” y no pudo volver a publicar nada en el país, prohibiéndose incluso la mención de su nombre en periódicos y revistas.

¹⁷ ZENKOVSKI 1989, vol., 1 p. 164-165.

de la razón. La sociedad rusa es inestable, informe, ha roto con su pasado y vive en un presente sin futuro. El pueblo ruso no posee una idea del deber, de la justicia, del derecho y del orden y vive una vida sin sentido, sin experiencia ni previsión.

Cuando Rusia se convierte al cristianismo ortodoxo y se separa de la cristiandad occidental corta con la posibilidad de unidad y progreso social. Según Chaadaev, el motor que impulsa el progreso en Occidente no es tanto el legado greco-romano que conserva la Iglesia católica como la Iglesia católica en sí misma, que es para él, el auténtico factor unificador de los pueblos europeos. La Iglesia ortodoxa rusa ha fracasado al aplicar los principios cristianos de organización y mejora de la sociedad, y el establecimiento y consolidación de la servidumbre en la Rusia ortodoxa es la prueba de dicho fracaso.

Inspirándose en la filosofía de la historia alemana, Chaadaev afirma que una nación comienza a tener historia, entendido como un tipo de existencia consciente y diferente del mero hecho de existir, cuando está inspirada por una idea que manifiesta su fertilidad en el desarrollo progresivo y no en el estancamiento. Desde este punto de vista, Rusia aparece como algo ajeno y radicalmente opuesto a la historia de la cultura y del pensamiento, excluida del *Logos* universal. Lo único que Rusia puede aportar a la historia de los pueblos es que su ejemplo no vuelva a repetirse. La salida a esta situación la indicó Pedro I al intentar *occidentalizar* el país. Para encontrar y desarrollar su *idea*, Rusia debe aprender de Europa, de su ciencia y sus logros y seguir su camino.

La idea de que Rusia debe profundizar en su aprendizaje de Occidente fue adoptada por los llamados occidentalistas, que sin embargo, rechazan el papel que Chaadaev otorga a la religión como factor unificador. En general, aunque los occidentalistas afirman la necesidad de aprender de Occidente, tampoco defienden una imitación absoluta. Pensadores occidentalistas característicos fueron Vissarion Belinski y Aleksandr Herzen. Sin entrar en una exposición de su pensamiento¹⁸, hay en ellos un cierto desencanto de Occidente, ya que rechazan tanto la democracia liberal como el socialismo francés y algunos como Herzen, afirmaron

¹⁸ Sobre Herzen y Belinski, el círculo de Stankevich al que está asociado la aparición del occidentalismo puede consultarse COPLESTON 2008, p. 77-100; KUVAKIN 1994, vol.1., p. 207-276.

que Rusia debía desarrollar su propio socialismo, predominantemente agrario. En general, todos ellos consideraban a la religión como un obstáculo para el progreso intelectual y social y buscaban el triunfo de un humanismo secular que desembocó en posturas ateas. El hecho de que Chaadaev inspirase a los occidentalistas se debe al desconocimiento en la época del resto de su obra y de la evolución que experimenta su pensamiento a partir de los años 40. En las siguientes cartas, así como en su *Apología de un loco*, escrita en 1837 pero publicada por primera vez en París en 1862¹⁹, el pensamiento de Chaadaev se aproxima más al de los eslavófilos que al de los occidentalistas.

Las reflexiones de Chaadaev en torno al *problema ruso* se encuentra dentro del marco general de una teoría sobre el hombre y la historia humana que es básicamente de naturaleza religiosa y que le aproxima tanto a los eslavófilos como a pensadores religiosos posteriores, como Soloviev o Dostoievski. Según Chaadaev en el hombre hay dos mundos, el físico-natural y el espiritual. Este último sólo se forma en el medio social. La sociedad incluye en sí y desarrolla el principio espiritual, por lo que el ser humano está vinculado a ella y es incapaz por sí mismo, de desarrollar su propia razón de manera autónoma²⁰. La verdad que puede alcanzar el hombre depende de Dios y se descubre y transmite en la sociedad. En la sucesión de generaciones humanas se transfiere y desarrolla una inteligencia universal que viene a ser la suma de todas las ideas que viven en la memoria humana. Para Copleston, no está muy claro qué entiende Chaadaev por inteligencia universal, lo que está claro es que hace depender la vida individual de la social, de la educación y la comunicación con los otros. A pesar de que en último término todo procede de Dios, el hombre sólo puede acceder a la verdad a través de la sociedad y no individualmente²¹.

Los seres humanos no pueden captar ni actuar según la verdad moral y espiritual a no ser que sus ojos sean abiertos desde lo alto. La acción divina puede tomar inicialmente la forma de una revelación, que los hombres tienden a olvidar.

¹⁹ Existe traducción al castellano en NOVIKOVA/ LECHADO 1997, p.39-59.

²⁰ Esta dependencia de la razón individual con respecto a la comunitaria será tema desarrollado por los eslavófilos, especialmente por Jomiakov con el concepto de *sobornost*, un término de difícil traducción que viene a significar comunidad orgánica o concilio y supone una negación de la autonomía individual de la razón.

²¹ COPLESTON 2008, p. 34.

Son necesarios profetas y líderes religiosos cuyos mensajes serán después transmitidos por la sociedad y la tradición. Dejados en sí mismos, los seres humanos tienden a degenerar más que a avanzar. La venida de Cristo marca el camino a seguir para la formación de una futura civilización cristiana. Aunque cada nación tiene que desarrollar su propia idea en la historia, el objetivo final es conseguir una unidad armónica de todos los pueblos. La ciencia occidental unificará el pensamiento, pero el *alma* de esa unidad sólo puede proceder de la religión.

Así, si en su primera *Carta filosófica*, Chaadaev afirma que Rusia parece excluida de ese proceso universal, su concepción del papel de Rusia en la historia universal, se ve modificado esencialmente en escritos posteriores. En la *Apología de un loco*, Chaadaev llega a la conclusión de que la falta de frutos del pasado de Rusia es precisamente su bien. El pueblo ruso no está sujeto a formas de vida petrificadas y posee en consecuencia, libertad de espíritu para llevar a cabo una gran tarea en el futuro. Su valoración de la Iglesia ortodoxa también cambia. La Iglesia ortodoxa ha conservado la esencia del cristianismo en su pureza primigenia y está llamada a vivificar a una Iglesia católica demasiado mecanizada e influenciada por el legalismo romano. Rusia, por ser pura potencialidad está llamada a convertirse en la encarnación de una síntesis religiosa definitiva y se convertirá en el centro de la vida intelectual de Europa, pero sólo si es capaz de asimilar todo lo valioso de Occidente y comienza a realizar la tarea para la que ha sido predestinada.

El pensamiento de Chaadaev, como se ha dicho, fue el impulso inicial que inspiró tanto a los pensadores occidentalistas, revolucionarios y radicales, como a la filosofía religiosa posterior. Tanto unos como otros poseen un rasgo común, que puede decirse propio del pensamiento ruso y al que se hizo referencia al principio: un marcado compromiso práctico, el deseo de constituir un orden perfecto y justo, de organizar y transformar la realidad a partir de ideas filosóficas que unos entenderán como el establecimiento de un socialismo mundial y otros como la llegada del Reino de Dios en la Tierra.

2. 2. *El eslavofilismo como fundamento de la filosofía religiosa*

Se considera que el nacimiento del eslavofilismo se produce en el año 1839 con la publicación del trabajo de Aleksei Jomiakov *Sobre lo nuevo y lo viejo*. El eslavofilismo no constituye una escuela filosófica en sentido propio, no crearon un sistema acabado de ideas y sus principales representantes como Jomiakov o Kireevski, no eran filósofos en el sentido académico del término, sino simplemente figuras públicas o literatos²². Según Gromov, los eslavofilistas son manifestación de tipo propio de pensador ruso, que es más bien un predicador, ilustrador, devoto, penitente y a menudo mártir de una filosofía que se entiende más como guía y construcción de la vida, que como una disciplina académica, con el rigor que esto último exige y supone²³. En general, como señala Copleston, a la hora de hablar del pensamiento ruso hay que trabajar con un concepto amplio y no restringido de filosofía²⁴. La filosofía *pura* en el sentido de investigación exclusivamente teórica no se ha dado prácticamente en Rusia.

Desde una reflexión sobre la historia rusa, los eslavófilos tratarán de establecer una diferencia entre la tradición rusa y la occidental. En principio, todos ellos rechazan la imagen de Rusia como una hoja en blanco hasta la *occidentalización* de Pedro I. No sin una idealización de la antigua Rus, sostienen que Rusia debe buscar el camino a seguir en sus propias tradiciones. Otro de los rasgos comunes que poseen es una actitud crítica hacia la cultura occidental que, más que una reacción instintiva, se apoya en un profundo conocimiento de la misma en general y de la filosofía idealista alemana en especial. Existe además, cierto grado de utopismo en su pensamiento, sólo que no dirigido al futuro sino a un pasado ruso que idealizan no sin cierta pretenciosidad. En todo caso, no son pensadores revolucionarios, más bien se trata de pensadores religiosos que asignan un papel fundamental en sus reflexiones a la Iglesia ortodoxa y que buscan la creación de una filosofía religiosa.

²² El eslavofilismo no debe confundirse con el paneslavismo que aparece algo más tarde y que sostiene que Rusia debe convertirse en protectora de todos los pueblos eslavos y rescatarlos de sus opresores, especialmente de los turcos, para lograr la unificación de todos los eslavos bajo su mandato. Por otro lado, los propios representantes del movimiento no estaban muy de acuerdo con la denominación. Kireevski por ejemplo, según cuenta Zenkovski, rechazaba el término y prefería caracterizar su pensamiento como eslavocristiano, aunque quizá lo más exacto sería calificarlo de ruso-cristiano. Cf. ZENKOVSKI 1989, vol. 1, p. 215.

²³ GROMOV, M., "Slavianofils'tbo: istoriosofskii aspekt", *Istoriia Filosofii*, n° 4, 1999, p. 103.

²⁴ COPLESTON 2008, p.5.

Chaadaev al final de su vida había definido a Rusia como pura potencialidad, como lo *otro* en relación con la historia universal. Desde la perspectiva de la filosofía hegeliana, el Espíritu absoluto encuentra en Rusia la oposición de un principio puramente material que se manifiesta como la alternativa a un tipo de existencia reflexiva e histórica. Rusia representa un modo de existencia no articulado, ni objetivado, puramente inconsciente. Desde este momento, y siguiendo a Groys, “Occidente” pasa a simbolizar para Chaadaev el modo histórico de existencia por excelencia y “Rusia” la pura potencialidad que conserva intactas sus virtudes internas en una unidad indiferenciada y prerreflexiva²⁵. Esta visión de Rusia como pura potencialidad es compartida, aunque con diferentes matices por el pensamiento eslavófilo. Kireevski o Jomiakov coinciden en considerar a Rusia como lo *otro* en relación a la razón, y elaboran su pensamiento como una crítica a Occidente y al racionalismo occidental.

Kireevski entiende por racionalismo una exaltación de la razón que ve en ella la única facultad capaz de captar la verdad. En su obra *Sobre la necesidad y posibilidad de nuevos principios para la filosofía*, escrita en 1856, afirma que el racionalismo divide y separa razón, voluntad, sentimiento e imaginación, y reserva a la razón el poder de captar las conexiones lógicas ente conceptos abstractos, única operación que permite aprehender la verdad. El origen del racionalismo occidental está en Aristóteles y, aunque en la Edad Media hubo una reacción en contra y después algunos movimientos filosóficos como el empirismo señalaron sus limitaciones, Occidente no ha superado esta posición. De hecho, la Ilustración es el triunfo del racionalismo, un movimiento destructivo, expresión del espíritu negativo y disgregador de la exaltación de la razón que culmina con la Revolución francesa. Para Kireevski, la expresión máxima y culminación del racionalismo occidental es la filosofía de Hegel. Ya antes, Jomiakov se había mostrado crítico con el racionalismo occidental y con la filosofía de Hegel, al que acusó de sustituir la realidad por el reino abstracto de la posibilidad que él identifica con el concepto.

Por este elemento crítico del eslavofilismo, autores como Groys²⁶, sugieren que el eslavofilismo forma parte del paradigma postidealista que surge en toda Europa como reacción a la filosofía de Hegel. Podría verse así en paralelo a otras

²⁵ GROYS 1992, p.54.

²⁶ *Ibíd.*, p.56.

reacciones contra Hegel como la afirmación de la voluntad en Schopenhauer o la irreductibilidad de la existencia en Kierkegaard, filósofo con el que los eslavófilos y la filosofía religiosa posterior tienen algunos puntos en común.

En su crítica a Occidente, los eslavófilos no pretenden ofrecer una alternativa que rompa con los principios y valores fundamentales occidentales, sino realizarlos. Para ellos, la *otredad* de Rusia, el ser pura potencialidad, abre la posibilidad de un conocimiento místico superior relacionado con la idea de conocimiento *integral* de la que se hablará más adelante. Además la existencia extrahistórica y prerreflexiva de Rusia es garantía de posibilidad de la síntesis real de todos los pueblos a la que Occidente aspira y que, en su opinión, ya no puede alcanzar. Kireevski en el artículo de 1852 *Sobre el carácter de la ilustración de Europa y sobre su relación con la ilustración de Rusia* afirma que las naciones europeas han alcanzado ya su madurez y desarrollado sus propias ideas, son como individuos formados, diferentes unos de otros. Por este motivo, son incapaces de producir una unidad cultural integral, tarea que sólo puede llevar a cabo una nación joven como Rusia, que es en sí misma pura potencia.

El racionalismo europeo con su carácter disgregador y su crítica constante ha puesto en peligro los valores y pilares fundamentales de Occidente, que sólo podrán conservarse y reafirmarse al integrarse en la realidad rusa. El propósito eslavófilo es unirse a Europa, estabilizándola y salvándola de la desintegración a la que la está empujando el racionalismo. Aquello que une a todos los pueblos europeos entre sí y al pueblo ruso con ellos es el cristianismo. Pero mientras Chaadaev valoró positivamente a la Iglesia católica frente a la ortodoxa como motor civilizador, los eslavófilos invierten la valoración y se mostrarán críticos tanto con la manifestación del cristianismo que supone el catolicismo como contra el protestantismo. Sólo la Iglesia ortodoxa ha conservado, desde su punto de vista, la pureza primigenia del cristianismo.

Para Jomiakov, la verdad última del cristianismo está en lo que el denomina *sobornost'* y que recoge en sí la idea de concilio o comunidad orgánica. Según Losski, el concepto de *sobornost'* hace referencia a una combinación de unidad y libertad, a una multiplicidad de personas unidas en el amor de Dios y en la

búsqueda común de valores absolutos²⁷. En opinión de Groys, el concepto hace referencia al estado prerreflexivo de aquellos que participaron en los primeros concilios cristianos de los que surgieron los diferentes dogmas de fe²⁸. Desde la perspectiva de esta idea de *sobornost'*, Jomiakov compara las diferentes Iglesias y afirma que la católica posee unidad pero no libertad, ya que está demasiado sometida al principio de la autoridad externa. El protestantismo posee libertad, pero no unidad ya que es excesivamente individualista. En cambio, la Iglesia ortodoxa ha conservado ese espíritu de comunidad orgánica con una conciencia colectiva común. La verdad del cristianismo está en la idea de comunidad orgánica a la que deberían regresar las diferentes Iglesias unidas por el amor mutuo.

Otro de los aspectos del pensamiento de Jomiakov que cabe mencionar, tiene que ver con sus concepciones epistemológicas sobre el papel de las diferentes facultades humanas para alcanzar la verdad. Según Jomiakov, razón y voluntad no son facultades diferentes como afirma el racionalismo occidental. La voluntad libre es, en su opinión, la actividad creativa de la razón, su fuerza activa. Por otro lado, la fe, entendida como conocimiento inmediato que permite diferenciar lo subjetivo de lo real, lo actual de lo posible, precede a la actividad lógica de la razón. Las diferentes facultades humanas deberían actuar conjuntamente para alcanzar un conocimiento *integral*. Esta idea de conocimiento integral, que Jomiakov no elabora suficientemente, encuentra un desarrollo más extenso y central en Kireevski.

De hecho, la necesidad de alcanzar un conocimiento integral está en relación con los motivos que llevan a Kireevski a atacar el racionalismo occidental. Kireevski rechaza que el único modo de alcanzar la verdad sea la aprehensión de conexiones lógicas entre conceptos. Esto se debe a que la verdad de la que habla y busca es una verdad en la que se pueda vivir, esto es, una verdad religiosa. En su obra *Sobre el carácter de la ilustración de Europa y su relación con la ilustración de Rusia*, Kireevski afirma que el desarrollo de categorías abstractas ha generado una ceguera hacia determinadas convicciones vitales que se encuentran por encima de la razón y la lógica y que sólo pueden alcanzarse por una unión de todas las facultades humanas. Por ejemplo, la experiencia estética juega un papel en la

²⁷ LOSSKIJ N., *History of Russian Philosophy*, Michigan: IUP, 1951, p.407.

²⁸ GROYS 1992, p.55.

aprehensión de la verdad pero no como actividad aislada. La aprehensión de la verdad sólo puede alcanzarse con el conjunto del espíritu humano y no por medio de una facultad aislada.

La idea de conocimiento integral está también en relación con la concepción de filosofía de Kireevski y de la relación entre razón y fe. En su ensayo sobre los nuevos principios para la filosofía, afirma que la filosofía no es ni ciencia ni fe, pero es el fundamento de las ciencias y la guía del pensamiento hacia la fe. Esto no significa que la filosofía deba buscar el modo de probar las verdades de fe. Tampoco busca la conciliación escolástica entre razón y fe, que para Kireevski es fruto de la unión entre un sistema de pensamiento importado, griego y racionalista con la fe cristiana, que es ajena a dicho sistema. Por este motivo, cuando la Iglesia perdió en Occidente su autoridad externa, la razón se separó de la fe. Lo que Kireevski busca es el desarrollo de un pensamiento filosófico dentro de la fe, que parta de los Padres de la Iglesia y se mantenga en el espíritu de la ortodoxia.

Kireevski considera que el racionalismo ha privado al hombre occidental no sólo de la fe, también de la poesía y del arte que han acabado siendo un mero divertimento vacío. La hipertrofia de la razón ha debilitado el resto de facultades humanas. Sin embargo, ni la razón, ni el sentimiento, ni la experiencia estética, pueden alcanzar la verdad de manera aislada. En sí misma ninguna facultad o poder mental es capaz de obtener una verdad que exige, para ser alcanzada, encontrar la raíz interior común a todas las facultades. Según Copleston²⁹, esto exige trabajar con un concepto ampliado de verdad. Si en la obra de arte, por ejemplo, hay verdad, la verdad no debe entenderse como verdad proposicional. Kireevski piensa en una verdad existencial, religiosa o de fe que atañe a la persona como un todo. Por ello, reclama una integración de las facultades humanas, una concepción del ser humano que no lo reduzca a razón deductiva, pero tampoco a sentimiento o instinto. De acuerdo con Serbinenko, Kireevski afirma la necesidad de trascender las limitaciones del racionalismo gracias a una vuelta a la religión. Desde el plano epistemológico, reclama un cambio en el modo de entender el pensamiento y el conocimiento que unifique las diferentes facultades humanas en una visión integral. Desde el plano antropológico, tanto Kireevski como Jomiakov, defienden una idea

²⁹ COPLESTON 2008, p. 65.

del hombre como un ser esencialmente libre que, sin embargo, sólo puede desarrollarse en una comunidad unida, no por la coerción de leyes externas o la eliminación de la libertad, sino por la fraternidad y la búsqueda común de unos valores absolutos compartidos. En conclusión, lo que se pretende alcanzar es una síntesis religiosa definitiva, cuyas líneas generales indican pero no desarrollan. Será la filosofía religiosa posterior, aunque con modificaciones, la que trate de desarrollar el proyecto religioso-filosófico contenido en el eslavofilismo³⁰.

3. La filosofía religiosa rusa: periodos y características generales

La búsqueda de una síntesis entre filosofía y religión o el fenómeno de la filosofía religiosa es una característica propia del pensamiento ruso. Esto no debe interpretarse como la negación de tal filosofía en otros países. A esta escuela, como reconocen la mayoría de los historiadores de la filosofía rusa, pertenecen las teorías más originales e importantes del pensamiento ruso.

La centralidad del problema religioso en el pensamiento ruso se destaca en el período comprendido entre 1880 y 1890. Los miembros de la *intelligentsia* radical del s. XIX eran personas dedicadas con devoción a la supresión de la autocracia y la transformación de la sociedad. Esta devoción alcanzó en muchos casos una disposición al autosacrificio, que provocó la admiración entre miembros de la clase educada no comprometidos, en principio, en actividades revolucionarias. Aunque algunos de sus métodos podían no ser aceptables desde el punto de vista moral, lo que buscaban radicales y revolucionarios era, como señala Copleston, cierta forma secularizada del Reino de Dios³¹.

Al mismo tiempo, la *intelligentsia* radical mostró una marcada hostilidad hacia la religión y cierto rechazo hacia cualquier teoría que afirmase la existencia de valores absolutos. Radicales y revolucionarios, desde posturas materialistas, positivistas o utilitaristas veían en la religión un obstáculo para el progreso social y a la Iglesia Ortodoxa como una lacaya del régimen zarista. Esto último era en parte cierto, aunque la Iglesia Ortodoxa no tuvo elección. Entre las reformas que introdujo Pedro I está la privación de independencia y autonomía a la Iglesia. La

³⁰ SERBINENKO, V., "Slavophilism" en KUVAKIN 1994, vol.1, p. 147-149.

³¹ COPLESTON 2008, p.201.

cabeza de la Iglesia, el Santo Sínodo, estaba formado por personas del clero, pero Pedro I hizo que dependiera de un procurador laico, representante del zar, que ejercía un control férreo sobre la Iglesia, cuya figura mantuvieron sus sucesores en el trono. En cierto sentido, la Iglesia Ortodoxa era un órgano del régimen. Esto no implica que no existiese un desarrollo espiritual dentro de la Iglesia, pero el tutelaje estatal produjo un cierto estancamiento en el pensamiento teológico y filosófico existente dentro de la propia Iglesia.

El caso es que las ideas de la *intelligenstia* más radical acabaron por provocar una profunda reacción contra el materialismo y el positivismo que supondrá un renacer del interés en la religión y el misticismo. Pero serán pensadores laicos los que traten de desarrollar una nueva visión cristiana del mundo. La filosofía religiosa que surge en este momento, se opondrá, por un lado a la *intelligentsia*, y por otro a la Iglesia como institución oficial y buscará un modo de revitalizar el pensamiento teológico y la propia religión.

La filosofía religiosa, a partir de Jomiakov, parte de la idea de que en la ortodoxia hay una concepción del cristianismo diferente a la del catolicismo y el protestantismo. Si se toma como punto de partida esta comprensión, es posible encontrar un nuevo modo de entender las cuestiones vitales más fundamentales y de construir una nueva concepción del mundo. El objetivo de la filosofía religiosa rusa es redescubrir el contenido y eficacia vital de los principales dogmas del cristianismo que han acabado convirtiéndose en fórmulas muertas, desgajadas y ajenas a la vida y a la comprensión del mundo imperante. Para ello, tratarán de construir una visión del mundo integral en la que todos los planos, religioso, filosófico, artístico, político, social interconecten y complementen mutuamente.

Berdíáev en la *Idea rusa* divide en dos grupos los temas fundamentales de la filosofía religiosa. Uno, la crítica a la civilización y cultura occidental, por la vacuidad y falta de espiritualidad de todos los resultados del progreso mundial y de las diferentes revoluciones políticas. El otro, el desarrollo de una cosmología religiosa que espera y busca la iluminación, transformación y transfiguración de este mundo gracias a la energía de su Creador y, rescatando ideas renacentistas, a la energía creadora de un ser humano hecho a imagen y semejanza de Dios, esto es, libre y creador.

Dentro del desarrollo de la filosofía religiosa rusa pueden establecerse tres períodos:

El primer período coincide con el último cuarto del s. XIX. La figura más destacada es Vladímir Soloviev. Hay que citar también a los escritores Fiodor Dostoevski y Lev Tolstoi. Otros filósofos son Konstantin Leontev, Nikolai Fedorov.

El segundo período se desarrolla entre finales del s. XIX y principios del XX durante el Siglo de Plata. Entre los pensadores más destacados del Siglo de Plata, continuadores de la línea de pensamiento abierta por Soloviev, cabe citar a: Nikolai Berdiáev, los hermanos Serguei y Evgueni Trubetskoi, Semion Frank, Lev Shestov, Pavel Florenski, Serguei Bulgakov, Valeri Rozanov, Iliá Ilin, Nikolai Losski, los simbolistas Dimitri Merezhkovski, Viacheslav Ivanov y Andrei Biely, entre otros. De acuerdo con Motroshilova, es el período de máximo esplendor de la filosofía religiosa y de la filosofía rusa en general³².

El tercer período se corresponde con los años de emigración y comienza en 1917 tras la Revolución bolchevique. Algunos de los pensadores religiosos abandonaron Rusia durante la Guerra Civil (1918-1922). Otros como Berdiáev, Frank, Bulgakov, Ilin o Losski fueron expulsados del país por ser ideológicamente opuestos al poder soviético. De todos ellos, el más reconocido internacionalmente fue Berdiáev.

Teniendo en cuenta las diferencias entre autores, Motroshilova señala los siguientes rasgos característicos de la filosofía religiosa, aunque algunos de ellos no son específicos exclusivamente del pensamiento ruso de la época³³:

En primer lugar, la reflexión sobre la crisis de la civilización, la cultura y la filosofía occidental y la búsqueda de nuevos paradigmas filosóficos. El tema de la crisis de Occidente ya fue el tema de la tesis doctoral de Soloviev en 1874, un tema que continuará y desarrollará en posteriores obras³⁴. La búsqueda de nuevos

³²MOTROSHILOVA, N., *Istoriya Filosofii. Zapad-Rossija-Vostok*, vol. 3, Moscú: Ast, 1998, p.248 [en adelante MOTROSHILOVA 1998].

³³ *Ibíd.*

³⁴ La tesis lleva el título de *Crisis de la filosofía occidental (contra el positivismo)*.

principios para la filosofía y una actitud crítica hacia la filosofía occidental es uno de los motivos más característicos del pensamiento eslavófilo. La crisis de la cultura occidental será también uno de los temas centrales del pensamiento del Siglo de Plata. No obstante, y desde Soloviev, esta cuestión deja de considerarse como una oposición ideológica entre Occidente y Rusia que otorga a la última un papel preeminente en el futuro, de *salvadora* de los valores occidentales. La crisis de la civilización y la filosofía occidental representa, para Soloviev, una crisis en la historia de la humanidad en sentido amplio, que afecta también a Rusia como parte de esa humanidad.

La causa del estado de crisis en el que se encuentra la filosofía y que se extiende a la cultura y la civilización es el triunfo del racionalismo y de la filosofía abstracta. En relación con esta cuestión se puede añadir otra característica, la lucha contra lo que Soloviev denomina “principios abstractos” en la filosofía. Este tema, presente en Kireevski, será central en la filosofía de Soloviev y supone una reacción contra el dictado de sistemas racionalistas y abstractos y contra la pretensión del poder de la razón sobre la vida. El pensamiento religioso ruso tratará de elaborar una filosofía antirracionalista que se basa en la idea de que el conocimiento racional debe pensarse en unión orgánica con otras formas de aprehensión del mundo extrarracionales, por lo que se concederá un valor cognoscitivo a la intuición, la clarividencia o la iluminación.

Una tercera característica, que apunta Zenkovski, es el ontologismo a la hora de resolver el problema del conocimiento³⁵. La teoría del conocimiento pasa a un segundo plano al entender el conocimiento como parte y función de nuestra acción global en el mundo, como una actividad que tiene lugar en el proceso general de la vida. El sentido, tarea y posibilidades del conocimiento se definen en función de la relación global con el mundo.

Un cuarto rasgo común es la afirmación de una unidad objetiva y originaria del cosmos, la naturaleza, el hombre y Dios; unidad de vida, historia y conocimiento que parten de los conceptos de omniunidad y Divinohumanidad elaborados por Soloviev. Esta característica está relacionada con la comprensión

³⁵ ZENKOVSKI 1989, vol.1, p.17.

rusa del cristianismo, asentada en un fuerte sentimiento de no separación entre el mundo divino y humano. En términos filosóficos, Zenkovski define esta comprensión como realismo místico, es decir, un realismo que reconociendo la realidad empírica ve en ella otra realidad superior. Ambas esferas del ser son reales pero jerárquicamente diferentes ya que el ser empírico sólo tiene realidad por su participación en la realidad espiritual.

A pesar de la profunda motivación religiosa, no es una filosofía ni teocéntrica, ni cosmocéntrica sino antropocéntrica³⁶. Su tema fundamental es el hombre, el sentido y el fin de la historia humana. Por este motivo, aún ante cuestiones abstractas domina la orientación moral y la preocupación social e histórica. Este antropocentrismo determinará también la continuidad entre la esfera teórica y la práctica que quedará reflejado en el ideal de totalidad orgánica.

Quizás quepa cuestionarse la significación filosófica de una corriente de pensamiento que busca una fusión de las premisas teológicas del cristianismo ortodoxo con una filosofía occidental que en parte critica, y en parte, pretende *salvar*. Como apunta Stökl³⁷, cabe preguntarse en general y tras la separación en la filosofía moderna entre filosofía y teología, por la posibilidad de tal filosofía y su pertenencia a la modernidad sin caer en la inconsistencia. Tomando como punto de apoyo las reflexiones de Habermas y Castoriadis sobre la modernidad, Stökl propone diferenciar dos tipos de crítica en el espacio interpretativo de la modernidad:

1. Una crítica histórico-institucional de la modernidad, que comprendería las críticas llevadas a cabo entre el s. XIX y el XX, por autores como Marx, Weber, Durkheim y la escuela de Frankfurt. Propone llamarlas histórico institucionales porque se centran en la crítica de una realización institucional específica del paradigma moderno: el capitalismo, el empobrecimiento moral en el curso de la división del trabajo, el dominio racional del mundo o la categorización en diferentes esferas de los diversos ámbitos del conocimiento.

³⁶ *Ibíd.*, p.18.

³⁷ STÖCKL, K., "Modernity and Its Critique in 20th Century Russian Orthodox Thought" en *Studies in East European Thought*, nº 58, 2006, p. 243-269 [en adelante STÖCKL 2006].

2. En segundo lugar, una crítica filosófico-ontológica dirigida no tanto contra una forma concreta de institucionalización como contra el paradigma filosófico que subyace a la modernidad, contra el racionalismo y no contra la burocratización del mundo, contra una determinada ontología del ser humano y no contra la atomización que la sociedad capitalista produce, contra la idea de moralidad como tal y no contra la falta de moralidad de la sociedad moderna. Habermas denominó a esta crítica posmoderna y se inaugura con Nietzsche.

De acuerdo con Stöckl³⁸, la filosofía religiosa rusa también puede entenderse como crítica a la modernidad en este último sentido. Los filósofos religiosos rusos, más que premodernos o antimodernos, son modernos en el sentido de que reconocen los logros y límites de la modernidad occidental. Son a la vez críticos con Occidente, al que dejan de considerar un modelo, pero tratan al mismo tiempo de superar la tendencia antimoderna contenida en la tradición cristiana ortodoxa.

Puede hablarse de un cierto paralelismo entre Nietzsche y la filosofía religiosa rusa. Existe también un paralelismo entre Soloviev y Nietzsche: ambos buscan nuevos paradigmas filosóficos aunque caminan en direcciones opuestas. Como se verá más adelante, si bien Soloviev rechaza la filosofía de Nietzsche, el pensamiento de Nietzsche será después recibido con entusiasmo por los filósofos religiosos del Siglo de Plata. Según Grillaert, el concepto de superhombre nietzscheano, interpretado ante todo como un concepto metafísico y religioso, jugará un papel pivotante en la filosofía religiosa rusa de principios del s. XX³⁹.

El por qué un pensador tan diametralmente opuesto sirviese de fuente de inspiración a una filosofía que pretende construir una nueva visión cristiana del mundo se debe a que la lectura y recepción de Nietzsche en Rusia se produce a

³⁸ *Ibíd.*, p. 250.

³⁹ Cf. GRILLAERT, N., *What the God-seekers found in Nietzsche. The Reception of Nietzsches Ubermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance*, Netherlands: Rodopi, 2008, p.3. [en adelante GRILLAERT 2008]. Sobre el impacto del pensamiento de Nietzsche en la filosofía rusa de finales del s.XIX se puede consultar, entre otras obras: GRILLAERT, N., "Re-christianizing Christianity: Nikolai Berdiáev's mythopoetic response to Friedrich Nietzsche" en *Slavica Gandensia*, 31, 2004, 65-75; ROSENTHAL, B.G. (ed.), *Nietzsche in Russia*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1986, MOTROSHILOVA, N., *Nietzsche i filosofija v Rosii*, Moscú: RHGI, 1999.

través de la obra y el pensamiento de Soloviev y de Dostoievski⁴⁰. La recepción inicial de Nietzsche en Rusia fue negativa y de rechazo por su anticristianismo. En esta primera recepción fue fundamental la influencia de Soloviev, quien se mostró especialmente crítico con la antropología basada en la idea del superhombre. Soloviev reconoce en esta idea una verdad antropológica, la necesidad humana de trascender su yo inmediato y presente para realizarse de modo más perfecto y elevado. Este ideal de elevación subyace a la idea del superhombre, pero en el léxico ortodoxo *Sverjchelovek*, que es la traducción al ruso del término alemán *Übermensch* hace referencia al Dios-hombre, esto es, a Cristo. Nietzsche elabora su antropología para superar la necesidad de Dios y al mismo tiempo otorga a la misma su nombre, por lo que Soloviev acaba asociando el concepto de superhombre con el de anticristo⁴¹. A esa asociación hay que añadir otra, entre el superhombre y los personajes nihilistas de las novelas de Dostoievski, especialmente a Raskolnikov de *Crimen y castigo* y a Iván y su demonio en *Los hermanos Karamazov*. La influencia de Dostoievski en la recepción de Nietzsche es tan determinante como la de Soloviev, quien, no obstante, proporcionará la base de una lectura cualificada de su pensamiento en la filosofía religiosa posterior.

Si inicialmente la actitud hacia la filosofía de Nietzsche es de rechazo, el signo de esa actitud cambiará en los primeros años del s. XX. Pensadores como Berdiáev verán en Nietzsche y en su acentuación de la potencialidad creativa humana el fundamento de una nueva antropología neocristiana. Otros como el poeta Biely buscarán en su pensamiento el fundamento para elaborar una nueva cosmovisión religiosa. Más que un contramodelo, Nietzsche para la filosofía religiosa de principios del s. XX fue una fuente de inspiración a la que acuden en su intento de renovar el cristianismo y buscar lo que Merezhkovski llamó una “nueva conciencia religiosa”.

Puede que la filosofía religiosa del Siglo de Plata se trate de un episodio aparentemente anómalo en la historia de la recepción de la filosofía de Nietzsche, puede, como sugiere Grillaert, que lo que sucediese es que los conceptos fundamentales de Nietzsche a los que acuden los filósofos religiosos rusos ya no

⁴⁰ *Ibíd.*, p.5.

⁴¹ Esta es una de las ideas fundamentales defendida por Soloviev en el artículo “La idea del superhombre” y en otros artículos de los que se hablará más adelante.

sean de Nietzsche, sino que fueron cambiando en el curso de la recepción e interpretación de los mismos por diferentes autores. En todo caso podría verse esta filosofía como una perspectiva adicional que integrar a la crítica filosófico-ontológica a la modernidad.

4. *El desarrollo de la estética rusa en el s. XIX*

Si se tiene en cuenta que en Rusia no hay un discurso filosófico autónomo hasta el s. XIX, es a mediados de este siglo cuando puede empezar a hablarse de una reflexión estética. Durante la primera mitad del s. XIX, la estética como disciplina filosófica es conocida en círculos universitarios, y muy influenciada, como la filosofía en general, por el idealismo alemán. Como se vio antes y aproximadamente hasta 1830, es la filosofía de Schelling la más estudiada sobre todo en círculos como la *Sociedad de los amantes de la sabiduría* dirigida por el príncipe Odoevski o el círculo de Stankevich, en el que la influencia de Hegel desplazó a la de Schelling a mediados de la década. Las *Lecciones de estética* de Hegel, conocidas en 1835, el mismo año de su publicación, supondrán un importante impulso para el desarrollo de la reflexión estética⁴².

En general, la búsqueda de una cultura libre de escisiones, de una racionalidad no abstracta sino concreta, sensible, estética e imaginativa característica del proyecto de idealismo alemán, ejerció un poderoso efecto sobre los intelectuales rusos que constituirán la llamada *intelligentsia*. Sin embargo, la profunda preocupación social inherente al pensamiento ruso y la conciencia sobre la injusticia de su sociedad, impulsará la búsqueda de nuevas formas de entender el arte que tratarán, fundamentalmente, de aproximar e implicar al arte en la resolución de los principales problemas de la vida y la sociedad. Esto supondrá la adopción de una postura antimetafísica que se mostrará crítica con muchas de las tesis idealistas, especialmente las de Schelling. No obstante, y en todo caso, pensadores como Vissarion Belinski (1811-1848) o Nikolai Chernishevski (1828-1861) comparten con el idealismo una visión del arte y la literatura como un fenómeno orgánico cuyo desarrollo se encuentra unido esencialmente al proceso

⁴² BYCHKOV, V., *Estetika*, Moscú: Gardariki, 2004, p. 101 [en adelante BYCHKOV 2004].

teleológico de desarrollo del ser humano individual, de la nación y de toda la humanidad.

De acuerdo con Radugin, el tema central de la estética rusa del s. XIX es la relación que existe o debe existir entre arte y realidad⁴³. Las respuestas dadas a esta cuestión oscilarán entre la afirmación de que el arte debe reflejar la vida (o como debe ser) y la idea de que el arte debe contribuir a una transformación dialéctica de la realidad. En general, se considera que el arte es un factor que puede contribuir a la transformación moral del hombre e influir en la razón, el sentimiento y la voluntad.

Se pueden establecer tres períodos en el desarrollo del pensamiento estético ruso del s. XIX:

- Las décadas de 1830 y 1840
- El periodo comprendido entre 1850 y 1870
- Las décadas finales del siglo, 1880 y 1890

4. 1. Las décadas de 1830 y 1840: Vissarion Belinski

En estos años, que marcan el inicio de la reflexión estética autónoma en Rusia, el acontecimiento más destacado es la obra y el pensamiento de Vissarion Belinski. Belinski, uno de los principales representantes del occidentalismo, formó parte del círculo de Stankevich y es uno de los primeros pensadores radicales del s. XIX. Considerado el padre de la *intelligentsia*, sus interpretaciones de las obras de los principales autores de la literatura clásica rusa como Pushkin, Lérmontov, Gógol, Turguenev o Dostoievski entre otros, le dieron gran popularidad convirtiéndole en una autoridad en crítica literaria.

De acuerdo con Firsov, en Belinski se muestra claramente una de las peculiaridades del pensamiento filosófico ruso como es la proximidad a la actividad periodística y literaria⁴⁴. Especificidad que se manifestará de manera clara durante estos años, en parte debido al importante desarrollo de la literatura rusa, y en parte, por la férrea censura impuesta por el zar Nicolás I (1796-1855) tras

⁴³ RADUGIN, A., *Estetika*, Moscú: Tsentr, 1999, p. 79 [en adelante RADUGIN 1999].

⁴⁴ FIRSOV, V., "Vissarion Belinsky" en KUVAKIN 1994, vol.1, p. 207.

la Revuelta Decembrista de 1825, que convierten a la literatura y la crítica literaria en prácticamente el único medio de expresión de ideas filosóficas y políticas. El pensamiento de Belinski se encuentra recogido en artículos y cartas, más que en ensayos filosóficos. Sus ideas sobre política, filosofía y estética dieron lugar, junto con la obra de Alexander Herzen, a toda una línea de pensamiento que se extiende desde finales de los años 30 hasta el fin de siglo XIX y que incluye a la llamada escuela de Chernishevski, al populismo ruso de Lavrov y al anarquismo de Bakunin.

Belinski comenzó su carrera como crítico literario con la obra *Ensoñaciones literarias*, publicada en el semanal *Rumor (Molva)* en 1834, bajo una fuerte influencia de la filosofía de la naturaleza de Schelling y la teoría estética de Schiller⁴⁵.

Las reflexiones filosóficas iniciales de Belinski se apoyan en la posibilidad de un conocimiento intuitivo de un Dios cosmomórfico en el que conviven sin contradicción lo material y lo espiritual. El absoluto se manifiesta al hombre en formas materiales concretas, la infinitud del universo y la diversidad de las manifestaciones de la esencia divina sólo pueden captarse intuitivamente. Desde aquí, Belinski afirma la superioridad del arte sobre la ciencia. El rasgo diferenciador del arte es el ser “pensamiento en imágenes” o “contemplación inmediata de la verdad”. Lo que diferencia al arte de la ciencia es el modo de trabajar el contenido: el artista muestra y el científico demuestra⁴⁶. El fin del arte es captar la vida del universo y reflejar el fenómeno de la vida con palabras, sonidos y colores.

Aunque hay una proximidad inicial a Schelling, ya desde el comienzo de sus reflexiones, Belinski se aleja del mismo en su insistencia en el realismo y la

⁴⁵ En el pensamiento de Belinski, que no se va a analizar detalladamente aquí para indicar sólo las ideas generales de su concepción estética, se diferencian tres etapas marcadas por la influencia sucesiva de la filosofía de Schelling, Hegel, Feuerbach y el socialismo francés. Sobre el pensamiento de Belinski pueden consultarse las historias generales de la filosofía rusa ya citadas. Estudios detallados de la estética de Belinski pueden encontrarse en las siguientes obras: TERRAS, V., *Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics*, Madison: University of Wisconsin Press, 1974; STACY, R., *Russian Literary Criticism: A Short History*, NY: Syracuse University Press, 1974; SOBOLEV, P., *Estetika Belinskogo*, Moscú: Khudozhestvennaya Literatura, 1978.

⁴⁶ Cf. RADUGIN 1999, p. 107.

veracidad que debe poseer la obra de arte. Cada obra debe reflejar el carácter nacional de un pueblo, la visión del mundo de ese pueblo y debe hacerlo de modo verídico. La estética, al igual que la filosofía, debe abandonar toda especulación metafísica para “regresar a la vida” y apoyarse en el estudio de obras concretas, que deben estudiarse tanto desde el punto de vista de sus reglas internas, específicamente artísticas, como en el estudio de su lugar en el contexto de la vida social. En último término, el valor de la obra de arte y la verdad que pueda contener una obra se pone a prueba en la relación que mantiene con la vida y la realidad efectiva.

A pesar de considerar que el arte es un órgano del desarrollo y progreso social y cultural de un pueblo, Belinski rechazó las doctrinas didácticas y utilitaristas. Una obra de arte no debe considerarse como un arma social, porque la verdadera obra de arte es el producto de una actividad creadora en gran medida inconsciente. Si la obra de arte auténticamente lo es, si es fruto de una actividad espontánea y autogenerada contendrá todos los problemas políticos y morales presentes en la realidad de la que surge. Como señala Berlin⁴⁷, para Belinski la obra de arte debe ser un mundo en sí misma y no una estructura falsa propia de la propaganda moral y social.

La belleza de la vida es superior y más originaria que cualquier otro tipo de belleza. Es en la realidad de la vida donde se encuentra la verdadera belleza que el artista debe tratar de plasmar en su obra, aunque en muchas ocasiones la vida, sobre todo en sus manifestaciones sociales, no sea precisamente bella. Por este motivo, según indica Bychkov⁴⁸, Belinski siempre mostró una clara preferencia por el arte realista, especialmente por los escritores que el denominaba de “tendencia real” y que por aquel entonces comenzaban a aparecer en Rusia⁴⁹. La literatura debe mostrar las insuficiencias y lacras de la vida social y proporcionar un veredicto sobre la misma aunque debe hacerlo con medios artísticos. La calidad artística y el compromiso social deben fusionarse orgánicamente en el arte que verdaderamente sea arte. Pero el arte no se limita a copiar la vida o a denunciar sus

⁴⁷ BERLIN 1992, p.308.

⁴⁸ BYCHKOV 2004, p.103.

⁴⁹ Se refiere a escritores como N. Gógol (1809-1852), I. Goncharov (1812-1891), I. Turgénev (1818-1883) y F. Dostoievski (1821-1881).

aspectos negativos. El artista libera a los fenómenos que plasma de lo externo y casual para reflejar en la obra la esencia interna de dicho fenómeno. Una obra de arte extrae la esencia de la realidad que, en unos casos, puede ser puramente social, en otros, tener un matiz moral y en otros ser puramente estética, ser una expresión de la belleza de la vida.

En todo caso, una de las convicciones de Belinski es que una obra de arte auténtica siempre es portadora de un potencial moral. La belleza en sí misma, no puede ser amoral porque el elemento moral forma parte de su esencia: “lo bello en sí mismo eleva el alma, dirigiéndola hacia la buena acción y el pensamiento puro”⁵⁰. Por este motivo y para poder emplear más plenamente la potencialidad estética del arte, tanto el artista como el receptor deben cultivar su gusto estético. El ser humano posee un sentimiento estético por naturaleza que debe desarrollarse hasta convertirse en gusto estético. El arte no es una cuestión de agrado, ni un mero pasatiempo, sino algo capaz de formar el “pensamiento y el corazón” del hombre⁵¹. Respecto a la estética, ésta debe ocuparse de aclarar y explicar el verdadero significado del arte para la vida y la sociedad.

La formación y desarrollo del gusto estético es uno de los cometidos de educación, única fuerza conductora del progreso social. Estas afirmaciones, claramente influenciadas por Schiller, son convicciones iniciales de Belinski y aparecen ya en sus *Ensoñaciones literarias*. La educación o ilustración, tal como la entiende Belinski, se fundamenta en el principio moral de autoperfeccionamiento y debe ser capaz de promover la conciencia de la dignidad de cada persona. En el arte verdadero lo ético y lo estético se encuentran unidos de modo indisoluble. El arte posee una fuerza que contribuye tanto al desarrollo de cada ser humano, como al progreso social. El artista es guía del progreso social y del conocimiento.

Belinski es un claro representante de lo que Berlin llamase la actitud “rusa” hacia la literatura y el arte frente a la actitud “francesa”⁵². De modo sucinto, Berlin, quien deliberadamente exagera ambas actitudes mentales, sostiene que la actitud “francesa” supone considerar que el artista debe entregar al público la mejor obra

⁵⁰ BELINSKI, V., *Polnoe sobranije sochinenia*, T. 4, p. 498, recogido en BYCHKOV 2004, p.105.

⁵¹ *Ibíd.*

⁵² BERLIN 1992, p. 252-259.

que sea capaz de hacer, sin importar su vida privada, su cualidad moral o de ciudadano. Si la obra es buena será reconocida como tal, si no, fracasará. La actitud “rusa” en cambio, considera que el hombre, incluido el artista, es uno y no se le puede dividir. Si un hombre es artista y tiene ante sí un público, es responsable ante él, cualquier falta de celo u ocultación de la verdad se consideraría una inmoralidad. En palabras de Berlin:

“El hombre es uno, y haga lo que haga, lo hará con toda su personalidad. Es deber de los hombres el bien, decir la verdad y producir objetos hermosos. Y deben decir la verdad en cualquier medio que trabajen. Si son novelistas deben decir la verdad como novelistas. Si son bailarines de ballet, deben expresar la verdad en su danza.”⁵³

La actitud “rusa”, que tiene su origen en la actitud romántica y en la creencia de que el hombre debe consagrarse a una causa íntegramente, es el fondo una actitud moral hacia la vida y hacia el arte, el compromiso del ser humano en cualquiera de sus actividades debe ser total⁵⁴. “Yo puedo perdonar un libro malo, pero no un libro dañino”, afirma Belinski en una de sus últimas cartas⁵⁵.

La influencia de la filosofía de Hegel, que a comienzos de la década de 1840 desplaza a la de Schelling, llevó a Belinski a acentuar, guiado por el lema “lo real es racional, lo racional real” el valor del realismo en el arte. De todos modos, Belinski rechazará pronto la filosofía hegeliana por su exaltación de lo universal frente a lo particular, por la negación del sujeto individual frente al Espíritu Absoluto y porque, como indica Copleston⁵⁶, era difícil reconciliarse con la realidad rusa. Belinski no acepta la metafísica hegeliana del Absoluto y una visión de la racionalidad del desarrollo histórico que justificaría el sacrificio de las llamadas *víctimas* de la historia. En la última etapa de su pensamiento, acepta las tesis de Herzen que afirma que la reconciliación con la realidad sólo puede darse a

⁵³ *Ibíd.*, p. 254.

⁵⁴ No obstante, esta actitud no debe interpretarse en términos de una defensa del utilitarismo o el didactismo, aunque algunos pensadores rusos, sobre todo los representantes del pensamiento radical defenderán esta posición.

⁵⁵ BELINSKI, V., *Carta desde el extranjero* (1847) recogido en *ibíd.*, p. 329.

⁵⁶ COPLESTON 2008, p. 81.

través de la acción, cambiando la realidad según el ideal socialista⁵⁷. En el terreno estético, este cambio en su pensamiento le llevará a acentuar la devoción del arte al principio de transformación social. El aspecto decisivo para juzgar una obra de arte es el contenido más que la forma y el grado en el que consigue explorar, exponer e interpretar las condiciones sociales existentes.

Influenciado también por la filosofía de Feuerbach se declara enemigo de la metafísica y la religión a las que considera obstáculos para el progreso intelectual y social. Demócrata radical al final de su vida, convertirá disputas en origen literarias en inicios de movimientos sociales y políticos. La orientación antimetafísica de Belinski es continuada, radicalizándose paulatinamente, por los representantes del llamado nihilismo ruso, entre los que destacan por su producción ensayística y periodística Nikolai Dobroliubov (1836-1861) y Dimitri Písarev (1840-1868), seguidores ambos del pensamiento de Nikolai Chernishevski (1828-1889).

4. 2. Las décadas de 1850-1870: Chernishevski y la relación estética del arte con la realidad

Chernishevski es uno de los representantes de lo que se ha venido llamando nihilismo ruso. Por “nihilismo ruso” hay que entender un materialismo que rechaza la existencia de cualquier realidad espiritual y se apoya en la fe, un tanto ingenua, en la ciencia y en su poder⁵⁸. Los nihilistas rusos creían que la difusión del conocimiento científico ejercería un efecto liberador de tradiciones y prejuicios por lo que su conocimiento debía ser accesible a todos. La ciencia debe ser útil y accesible a todos. Lo mismo sucede con el arte, también debe ser útil y realista.

Las reflexiones en torno al arte de Chernishevski generaron un fuerte debate entre sus defensores y detractores en una serie de periódicos y revistas durante el período comprendido entre los años 50 y 70⁵⁹. El punto de partida de esta disputa

⁵⁷ Cabe recordar que los occidentalistas rusos como Herzen, Belinski, Bakunin, rechazaron tanto el liberalismo occidental como el socialismo francés, y abogaron, sobre todo Herzen, por el desarrollo de un socialismo ruso propio, predominantemente agrario.

⁵⁸ El término “nihilista” fue introducido por Iván Turguénev en su novela *Padres e hijos* (1862) para caracterizar a uno de sus protagonistas, el joven Bazarov, representante de la nueva generación trasgresora de valores tradicionales y que movidos por una profunda fe en la ciencia se enfrenta a la generación anterior (los *padres*) movida por ideales románticos y defensora del liberalismo.

⁵⁹ Los principales artículos y ensayos breves de este debate aparecieron en las siguientes revistas: *El contemporáneo* (*Sovremennik*), *El moscovita* (*Moskvityanin*), *La palabra rusa* (*Russkoe slovo*),

fue la publicación en 1855 de la tesis de magistratura de Chernishevski titulada *La relación estética del arte con la realidad*.

La intención de la tesis, según su propio autor, es refutar la estética hegeliana y “aplicar las ideas de Feuerbach a la resolución de los principales problemas estéticos.”⁶⁰ Desde la negación de cualquier dualismo, Chernishevski rechaza en el plano artístico la diferencia entre forma y contenido, entendiendo éste último como idea que se plasma en la materia. La belleza no puede entenderse como manifestación sensible de la idea. La belleza es la vida y tal como se le aparece al ser humano. Un objeto será bello si al hombre le parece bello, lo que es lo mismo, si el hombre ve en él reflejada la vida⁶¹. Puesto que en el ser humano la vida se manifiesta de forma óptima, el hombre, en tanto forma más perfecta de vida, es criterio de toda belleza. El ser humano es ideal de belleza y, al mismo tiempo, el sujeto que determina lo que es bello en el resto de la naturaleza. En definitiva, el contenido de la belleza es la plenitud de la vida tal y como se manifiesta al hombre:

“Bello es aquello en lo que vemos la vida tal y como la entendemos y deseamos, como aquello que nos alegra.”⁶²

Todo aquello que en la vida no se corresponde con nuestras representaciones sobre la plenitud de la vida, como la enfermedad o la desgracia, son consecuencia de una serie de circunstancias desafortunadas que impiden la realización de la vida en su plenitud. Esta aspiración a la plenitud de la vida está presente en toda la naturaleza. De acuerdo con Chernishevski,

“Si entendemos lo bello como plenitud de vida, deberemos reconocer que la tendencia a la vida que atraviesa toda la naturaleza orgánica es, a la vez, aspiración

Tiempo (Vremya), Época (Epoja) y El noticiero ruso (Russki vestnik). Un detallado y preciso estudio de este debate y de sus principales representantes y bibliografía adicional se encuentra en la obra de MOSER, CH., *Aesthetics as Nightmare. Russian Literary Theory, 1855-1870*, Princeton: Princeton University Press, 1989 [en adelante MOSER 1989].

⁶⁰ CHERNISHEVSKI, N., *Estetika*. Moscú: Goslitizdat, 1958, [en adelante CHERNISHEVSKI 1958] p. 219.

⁶¹ Según Bychkov, Chernishevski trata por primera vez en Rusia el problema, que ya formulara Kant, de la compleja naturaleza objetivo-subjetiva de lo bello del que se aleja el idealismo hegeliano al poner el acento en la manifestación de la idea o el espíritu en el mundo fenoménico. En esta cuestión, Chernishevski, no va más allá de la materialidad de la vida, de lo percibido por el hombre concreto en el mundo empírico. Cf. BYCHKOV 2004, p. 105.

⁶² CHERNISHEVSKI, 1958, p. 70.

a la realización de lo bello. Ahora bien, si no debemos ver en la naturaleza fines sino solamente resultados, no podemos llamar a la belleza el fin de la naturaleza, ni podemos tampoco considerarla como su resultado real. Sin embargo, a su realización se dirigen todas las fuerzas de la naturaleza. La falta de intencionalidad y la inconsciencia no restan realidad a esa aspiración, como la inconsciencia no obstaculiza la tendencia a la geometría de la abeja, ni la tendencia a la simetría [...] inherente a las dos mitades de una hoja.”⁶³

La belleza como plenitud de vida es lo que Chernishevski denomina lo bello objetivo, que diferencia de lo bello entendido como perfección de la forma o unión de forma y contenido. La consecución de una forma perfecta y acabada que se ajuste a la idea para la que fue realizado un objeto es, en general, el fin de toda actividad práctica humana. También lo es del arte entendido en sentido amplio como oficio, destreza o habilidad de hacer algo, es decir, de un modo próximo al concepto de *téchne* griego. Lo bello y lo perfecto o acabado son conceptos diferentes y el primero tiene prioridad en el arte como actividad específica.

Esta belleza objetiva se manifiesta de tres formas: en la realidad, en la fantasía y en el arte. El arte debe reflejar la vida, la realidad. No obstante, reflejar no significa imitar. Según Copleston, Chernishevski insiste en la diferencia entre imitación y reproducción. Reproducir no es copiar literalmente, el artista reproduce aquello que considera realmente esencial o significativo de un fenómeno, ya sea este del mundo externo como del mundo interno del ser humano⁶⁴.

En este sentido, la función del arte no es sólo ofrecer una reproducción de la realidad, el arte tiene también una finalidad moral. Una obra de arte debe contener una llamada de atención sobre aquellos aspectos realmente significativos de la vida en vistas a lograr su plenitud. El arte, y sobre todo la literatura, lo que deben reflejar no es tanto cómo es la vida sino cómo debería ser. En este sentido el arte funciona como un *sustituto* de la realidad, ofrece una representación ideal de la

⁶³ *Ibíd.*, p.96.

⁶⁴ COPLESTON 2008, p.106. La diferencia entre imitación y reproducción remite en último término a los dos sentidos fundamentales que la idea de mimesis poseía en Grecia: la mimesis entendida como mera imitación o reproducción de lo real que Platón condenaba como la copia de una copia y la mimesis entendida como una reproducción en la que, como establecía Aristóteles en su *Poética*, el artista debe imitar “o cómo eran los objetos o como son los objetos, o cómo dicen o parecen ser, o cómo es preciso que sean” (*Poet.* 1460b 8-11). Como obra de referencia fundamental sobre la mimesis: HALLIWELL, S., *The aesthetics of mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princetown: Princetown University Press, 2002.

vida capaz de despertar el impulso de transformarla conforme a ese ideal. Además el ideal debe basarse en la vida misma y ser concebible y realizable efectivamente en la realidad. Igualmente, el arte en el que se plasme debe ser accesible a la mayoría. Aún así y de todos modos, el arte es sólo un sustituto de la realidad o una generalización de la misma, lo que le hace inferior a la propia realidad.

Respecto a la utilidad moral y social del arte, hay que tener presente que tanto Chernishevski como sus seguidores mantienen en el plano ético un utilitarismo próximo al de Bentham. El que todo individuo busque su propio beneficio y se mueva por egoísmo era para Chernishevski y sus seguidores una cuestión de realismo. El problema era cómo probar que el bien individual, adecuadamente entendido, es inseparable del bien de todos. Dado que el medio para transformar el egoísmo particular en un egoísmo ilustrado y racional es la educación moral, ésta se reconoce como el principal instrumento para conseguir una sociedad mejor. Influenciado en este punto por las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller, Chernishevski considera que el arte debe contribuir a dicha educación.

Dobrolyubov, cuyas sus ideas ejercieron una gran influencia sobre las siguientes generaciones de pensadores radicales de izquierdas, continúa y radicaliza las tesis de Chernishevski. A pesar de su corta vida, escribió un gran número de artículos y ensayos breves, publicados en *El contemporáneo* como “El desarrollo orgánico del hombre en conexión con su actividad mental y moral”, “El reino de la oscuridad”, “¿Cuándo llegará el día verdadero?”, o “Un rayo de luz en el reino de la oscuridad”⁶⁵.

Dobrolyubov adopta una posición marcadamente utilitarista. El arte reproduce fenómenos vitales y debe proporcionar una comprensión artística de la vida social, especialmente de sus capas más bajas, del pueblo, para actuar como propaganda de ideas progresistas que favorezcan el avance social. El artista es un estudioso de la vida y un difusor de ideas sociales progresistas. Ahora bien, sólo las

⁶⁵ Dobrolyubov falleció a los 25 años. Sus obras completas (9 volúmenes) están publicadas en: DOBROLYUBOV, N., *Sobranie sochinenii*, Moscú-Leningrado: Judozhestvennaya literatura, 1961-64.

obras que partan de una postura ideológicamente correcta pueden realizar plenamente el potencial que posee el arte para despertar las fuerzas del pueblo, convirtiéndose en expresión de sus intereses, aspiraciones y necesidades.

Por su parte, Písarev realizó una importante actividad como escritor de ensayos breves y artículos que publicó principalmente en *El contemporáneo* y *La palabra rusa*. Más radical que Dobrolyubov, mantiene una actitud hacia el arte marcada por el cientificismo y el materialismo. Puesto que la vida es superior al arte, a éste hay que exigirle un realismo consecuente, accesible a todos y útil en la resolución de problemas socio-políticos. Útil, para Písarev, es aquel arte que es capaz de producir convicciones sociales ideológicamente *correctas*.

Influenciado por ideas positivistas y materialistas, Písarev llegará a cuestionarse la utilidad de la belleza, llegando a afirmar que a medida que el ser humano se desarrolle y progrese, la necesidad de una belleza pura se irá haciendo menor frente a aquello que realmente suponga un bien para la sociedad. Como señala Bychkov, Písarev parte de la idea de Chernishevski que sostiene que lo bello es aquello que el hombre percibe como tal, pero da un paso más y afirma que la belleza carece de objetividad y se fundamenta únicamente en el juicio subjetivo⁶⁶. Al ser humano le gusta instintivamente aquello a lo que se ha acostumbrado, por lo que el sentimiento estético no es innato sino que está determinado socialmente⁶⁷. Por este motivo carece de interés para el realista, el científico y el materialista.

En escritos como *Los realistas* de 1863 o *El colapso de la estética* escrita en 1864, Písarev sostiene que el arte es algo perjudicial para el progreso social, que impide el desarrollo de lo único que puede salvar a la humanidad, que es la ciencia. Respecto a la estética es un saber sin sentido que debe ser abolido. En *Los realistas* afirma:

“La estética y el realismo se encuentran en un estado de hostilidad irreconciliable y el realismo debe destruir la estética de raíz, porque en el momento presente está envenenando y privando de sentido a toda nuestra actividad científica, desde las

⁶⁶ BYCHKOV 2004, p.109.

⁶⁷ MOSER 1989, p.79.

esferas más elevadas del trabajo científico a las relaciones más cotidianas entre hombres y mujeres [...] La estética es el elemento más estable del estancamiento intelectual y el enemigo más firme del progreso intelectual”⁶⁸.

Los puntos de vista de Písarev encontraron un desarrollo posterior y radicalizado en autores como Varfomolei Zaitsev o Nikolai Shelgunov. Hay que añadir también una influencia foránea en esta cuestión y que se deja sentir en los escritos de la época y es la traducción y publicación en 1865 de la obra póstuma de Proudhon *Del principio del arte y su función social*⁶⁹. En general, los continuadores de la línea de pensamiento de Písarev acabaron politizando de manera definitiva todo lo relativo al arte. Para Písarev el arte aún podía tener alguna utilidad si contribuía a difundir en el pueblo ciertas convicciones sociales y políticas, por lo que centraba sus ataques más bien en la reflexión estética y la crítica literaria. Para sus seguidores es el arte mismo el que debe ser abolido. Como ejemplo de esta actitud y de los derroteros por los que se adentró el pensamiento radical, cabe citar un pasaje de una novela publicada en 1869, hoy desconocida, titulada *La manada de Panurgovo* escrita por Vsevolod Krestovsky y que Moser recoge en su estudio. Se trata de parte de la intervención en la novela de un personaje radical que eleva su discurso contra al arte:

“Todos esos Murillos, Rafaeles y otros canallas pintando ángeles y madonas y héroes rodeados de dioses cuando justo bajo sus narices tienen enjambres de alegres escenas como el hambre, la pobreza, la ignorancia de las masas, la esclavitud y la tiranía, y esos sinvergüenzas – simplemente míralos– ¡prefieren morar en los cielos! ¡El arte, amigo mío, sólo puede existir en las cortes de los tiranos!... ¡Un pueblo libre, desarrollado con normalidad no necesitará de ningún arte! Y si insistes en producir arte, entonces deberías estar encerrado en un asilo para enfermos mentales o en un reformatorio”⁷⁰.

⁶⁸ PÍSAREV, D., *Los realistas*, recogido en *ibíd.*, p. 80.

⁶⁹ *Ibíd.*, p.62. La rápida traducción y publicación al ruso de la obra, de hecho el mismo año en el que fue publicada en Francia, es prueba del reconocimiento de los radicales del pensamiento de Proudhon, quien, como señala Moser, ejerció cierta influencia en los radicales de la época, *ibíd.*, p. 63.

⁷⁰ *Ibíd.* p.78-79. En este fragmento se aprecia claramente la influencia tanto en sus ideas como en el modo de expresarlas de Proudhon. Compárese con este fragmento de *Del principio del arte*: “[el arte por el arte es] el principio del pecado, el origen de toda servidumbre, la fuente emponzoñada de donde manan todas las abominaciones y fornicaciones de la tierra [...] El arte por el arte, es decir, el verso por el verso, el estilo por el estilo, la forma por la forma, la fantasía por la fantasía, todos esos

De acuerdo con Radugin, los oponentes iniciales a estas tesis adoptaron una postura esteticista y a más drásticos se iban haciendo el utilitarismo y el materialismo de los radicales, con más intensidad defendían la teoría del “arte puro” o el “arte por el arte”⁷¹. Entre los principales defensores del “arte por el arte” cabe citar a Pavel Annenkov (1813-1887), Alexander Druzhinin (1824-1864) o Vasili Botkin (1812-1869).

El punto de partida y apoyo en la defensa del “arte por el arte” fue la publicación de las obras completas del poeta ruso Alexander Pushkin entre 1855 y 1857 a cargo de Annenkov. Pushkin (1799-1837), considerado la cumbre de la poesía rusa y prototipo de artista, se convirtió en sus escritos en un ejemplo de la supremacía del arte sobre la realidad, de la libertad del artista y de la autonomía del arte. Los defensores del “arte puro” rechazaban por su didactismo y utilitarismo la estética radical con mayor o menor vehemencia. Una obra de arte debe juzgarse no por su utilidad social o política sino por la belleza que el artista ha sido capaz de crear y plasmar. El arte está por encima de la utilidad política y debe enjuiciarse según criterios estrictamente artísticos y poéticos. El artista contempla, plasma o pinta la vida sin condenarla o aprobarla moralmente. El arte proporciona una visión del misterio de la vida y permite apreciar su belleza, pero el artista no busca transformar o alterar la realidad porque no emite un juicio sobre ella en ese sentido.

Una definición clásica de la teoría del “arte por el arte” se encuentra el artículo de 1856 “Críticismo en el periodo de gogoliano de la literatura rusa y nuestra actitud hacia él” escrito por Druzhinin y recogido en el libro *Biblioteca de lectura*:

“La teoría artística que proclama que el arte sirve y debe servir a sus propios fines se basa en concepciones que en nuestra opinión son incontrovertibles. El poeta que se guía por esta teoría [...] considera que él mismo ha sido creado no para las dificultades de la vida, sino para la oración, los dulces sonidos y la inspiración. Creyendo firmemente que los intereses del momento son pasajeros y que la

gusanos que roen nuestra época, como si estuviese infestada de piojos, son el refinamiento del vicio, la quinta esencia del mal. Trasladado esto a la religión y a la moral, se llama misticismo, idealismo, quietismo, romanticismo, disposición contemplativa en que el orgullo más sutil se une a la más profunda impureza”. Recogido en MENENDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, vol 1., Madrid: CSIC, 1993, p.536

⁷¹ RADUGIN 1999, p.89.

humanidad está en constante cambio, él se mantiene fiel a las ideas eternas de belleza, bien y verdad [...] Sus poemas no contienen una moralidad práctica definida, ni puede extraerse ningún otro beneficio para sus contemporáneos, porque sólo sirven a su propio fin y propósito. Él pinta a los seres humanos como los ve, sin recomendar ninguna reforma, sin dar instrucciones a la sociedad y, si lo hace, lo hace inconscientemente⁷².

No obstante, no todos los críticos estetas defendían la idea del “arte por el arte” y algunos como Apollon Grigoriev (1822-1864) buscaron posturas intermedias entre ambos extremos. Fuertemente influenciado por Schelling y el romanticismo alemán, mantiene una concepción del arte organicista. Grigoriev entiende por organismo algo completo, indivisible y terminado en sí mismo, que se desarrolla según sus propias leyes, que se ajusta a circunstancias externas que no consiguen alterarlo. El organismo despliega sus propias leyes y se desarrolla según leyes internas, que nos son en gran medida desconocidas⁷³. Así, en “Paradojas de la crítica orgánica” de 1864, afirma que el arte es tanto un producto orgánico de la vida como su expresión orgánica.

De acuerdo con Zenkovski, para Grigoriev la vida en tanto fenómeno orgánico no es aprehensible en su totalidad con el empleo exclusivo del razonamiento lógico porque está sujeta sólo parcialmente a leyes racionales⁷⁴. Las obras de arte, como productos y representaciones de la vida, poseen también una naturaleza orgánica y son el resultado de un proceso creativo inconsciente que no admite análisis ni planificación racional. El artista es capaz de captar por medios inconscientes el fondo vital, la inmediatez o suelo (*pochba*)⁷⁵ que se escapa al razonamiento lógico y que está presente en todo fenómeno orgánico. Al plasmar ese suelo o fondo inaccesible a la razón en la obra, el arte contribuye a restablecer una visión orgánica del mundo y también de la historia, que no concibe como un

⁷² Recogido en MOSER 1989, p. 117.

⁷³ *Ibíd.*, p. 124.

⁷⁴ ZENKOVSKI 1989, vol.1., p. 408.

⁷⁵ Las ideas de Grigoriev están en la base de una corriente crítica y literaria de los años 60 conocida como *pochvenichestvo*, del término *pochba* que significa “suelo” o “terreno fértil”. Otros representantes de esta corriente en los 60 fueron Nikolai Strajov (1828-1896) y Fiodor Dostoievski (1821-1881). Este último participó de manera activa en estos debates, y fue editor, junto a su hermano Mijaíl, de las revistas *Vremia* (Tiempo) en 1864-65, *Epoja* (Época) y *Grazhdanin* (El ciudadano) en 1873-74, cf. KUVAKIN, V., “Fiodor Dostoyevsky” en KUVAKIN 1994, vol. 2, p.368.

proceso lineal regido por principios racionales sino como un proceso cíclico sometido a leyes en parte ignotas.

El arte no es una esfera radicalmente autónoma como afirman los defensores del “arte por el arte”, sino que está vinculado a la realidad porque es capaz de atrapar un fenómeno vital eternamente en movimiento en una forma inmóvil capaz de transmitirse a través del espacio y el tiempo. En este sentido, las verdaderas obras de arte del pasado no serían algo a superar en el proceso histórico como tendían a ver los radicales, sino que expresarían valores eternos y absolutos. Además, el artista posee un poder profético ya que es capaz de prever y captar aquello que aún es inmanente en el desarrollo orgánico de la vida.

Respecto a la relación entre arte y moralidad, Grigoriev afirma en “Sobre la verdad y la sinceridad” (1856), que el arte, en la medida en que es un fenómeno vital es moral por su esencia. Una obra de arte evalúa la vida de acuerdo con el ideal de moralidad descubierto por la humanidad a lo largo de los siglos, aunque a veces pueda oponerse y de hecho lo hace, a las normas morales establecidas convencionalmente en un momento dado de la sociedad⁷⁶.

4. 3. *Las últimas décadas del s. XIX*

Durante los años ochenta y noventa, los debates en torno a la función de arte y su relación con la realidad continuaron aunque no con igual intensidad. Según Radugin el predominio de las posturas radicales había acorralado prácticamente a la estética como disciplina ajena a premisas sociológicas⁷⁷. No obstante, a partir de los años ochenta se produce una reacción renovada contra el utilitarismo, el cientificismo y el materialismo que caracteriza a las tesis radicales⁷⁸. Esta reacción puede verse en las obras y reflexiones de algunos escritores como Tolstoi o Dostoievski⁷⁹. A finales de los ochenta uno de los

⁷⁶ MOSER 1989, p. 195-197.

⁷⁷ RADUGIN 1999, p. 92.

⁷⁸ Las tesis radicales tiene su continuación en la década final del siglo XIX en la estética marxista desarrollada por Plejanov, quien sienta las bases de lo que será el realismo socialista posterior.

⁷⁹ De las ideas estéticas de Dostoievski se hablará en el cuarto capítulo de este trabajo. Respecto a Tolstoi, hay que decir que durante las décadas de 1860 y 1870 apenas intervino en los debates de la época y estaba inmerso en su producción literaria. Esto no significa que se trate de una cuestión que no le preocupase como demuestra el ensayo *¿Qué es el arte?* Lo que sucede es que el ensayo fue

acontecimientos más destacados para el desarrollo de la estética es la filosofía de Soloviev. Su pensamiento impulsará de manera decisiva el desarrollo de la filosofía y la estética religiosa, aunque existían antecedentes ya en los eslavófilos Jomiakov y Kireevski y en escritores como Nikolai Gógol.

Soloviev establece su posición en el debate entre radicales y estetas en el artículo *El primer paso hacia una estética positiva* publicado en 1894 en *El noticiero de Europa*⁸⁰. El artículo se abre con un rechazo de la defensa del *arte por el arte* o el *arte puro*, porque según afirma Soloviev, va más allá del reconocimiento de la autonomía relativa del arte como esfera de acción humana con sus propios medios, principios, exigencias y particularidades. Según Soloviev los defensores del *arte por el arte*

“[...] niegan cualquier relación sustancial entre el arte y otras esferas humanas, así como la necesidad de que el arte se someta al fin global de la humanidad. En vez de una autonomía legítima para la esfera artística, predicán el separatismo estético”.⁸¹

Dos motivos impulsan a Soloviev a rechazar el *arte por el arte*. El primero es la búsqueda del conocimiento integral que movía también a los eslavófilos. El segundo una concepción teleológica de la historia. Los defensores del *arte por el arte*, continúa en su argumentación, afirman que suponiendo que existiese un fin en el desarrollo histórico de la humanidad, es un fin inconsciente e incognoscible y no puede definir ni determinar la actividad de uno u otro ámbito de la acción humana. El artista debe ser sólo un artista y comportarse como tal. Esta posición teórica, que pretende elevar el arte, en realidad lo “denigra”, convirtiendo la labor del artista en algo similar a un trabajo de fábrica consistente en “crear ruedecillas para un mecanismo de relojería que se desconoce” y que no se tiene presente. Aún suponiendo que el arte sea tan necesario para el hombre como la respiración, ésta

escrito en 1897 y publicado al año siguiente, demasiado tarde ya para ejercer una influencia directa en los debates de los que se está hablando.

⁸⁰ El artículo se publica con motivo de la aparición un año antes, en 1893, de un libro con artículos y ensayos breves de Chernishevski, cuya obra y nombre, habían estado hasta entonces censurados y que reavivó moderadamente el debate que ya generara su obra.

⁸¹ PSPE, p.549.

no puede tener lugar sin la contribución del resto de órganos y partes del cuerpo humano⁸².

Soloviev, y en esto coincide con los defensores del realismo radical, sostiene que existe un fin en la historia y que es suficiente tener una visión general de la dirección a la que apunta ese fin para ver que la humanidad se dirige a él⁸³. Que el universo y la historia de la humanidad posean un fin implica que el ser humano debe contribuir, participar y acelerar la consecución del mismo con su acción. El arte no posee un fin elevado en sí mismo sino que debe contribuir con sus propios medios a lo que es el fin de la humanidad:

“No, el arte no existe para el arte, sino para la realización de aquella plenitud vital que incluye necesariamente en sí un elemento propio del arte, la belleza, pero no como algo separado y autosuficiente, sino en unión esencial con los demás elementos de la vida”⁸⁴

Ante el problema de la relación entre el arte y la vida, el arte debe someterse a la vida. Soloviev coincide también en este punto, con las tesis que Chernishevski defiende en su obra *La relación estética del arte con la realidad*, aunque rechaza radicalmente el desarrollo posterior que sus ideas encuentran en sus seguidores. No obstante, la obra de Chernishevski sienta sólo las bases o da el primer paso hacia una nueva forma de entender el arte y la estética que el propio Chernishevski no desarrolla por el estreñimiento y las limitaciones que, en opinión de Soloviev, su orientación filosófica (el materialismo de Feuerbach) le imponen.

En la conclusión de este artículo, Soloviev acepta dos de las tesis esenciales de Chernishevski:

1. La belleza de la vida es superior a la belleza del arte. Además, y frente a la estética hegeliana, Chernishevski insiste en la realidad y objetividad de la

⁸² *Ibíd.* p.550.

⁸³ A pesar de la coincidencia, difiere en su comprensión de la naturaleza de dicho fin, que va más allá de la transformación de la sociedad bajo premisas inspiradas en el materialismo y el cientificismo. Para Soloviev “toda la Tierra, toda la humanidad aunque por caminos difíciles y complejos, se reunifica en torno al centro invisible, pero poderoso de la cultura cristiana”, *ibíd.* p.552.

⁸⁴ *Ibíd.* p.553.

belleza. La belleza no puede considerarse únicamente como manifestación sensible de la idea, ni la imagen artística como un instante provisional dentro de la evolución dialéctica de la idea que desaparecerá ante el pensamiento filosófico y la superioridad del concepto cuando al final permanezca “sólo lo verdadero y no lo bello.”⁸⁵

2. El arte no se basta a sí mismo, “la vuelta al diletantismo artístico no permitirá un desarrollo productivo en el ámbito estético, que debe unir la creación artística con los fines más elevados de la vida humana”⁸⁶

Unir la creación artística con los fines más elevados de la vida humana significa para Soloviev, revitalizar y restablecer los vínculos entre arte y religión. Porque del mismo modo que rechaza la defensa del *arte por el arte*, Soloviev reacciona con más intensidad contra el realismo radical por su negación de todo elemento espiritual. El arte debe contribuir a la transformación y transfiguración espiritual del hombre y del mundo.

Para referirse al arte en su dimensión transfiguradora Soloviev empleó el término “teúrgia libre”. Según Bychkov, tanto a la estética de Soloviev como a la de sus continuadores puede caracterizarse como teúrgica, entendiéndose por “teúrgia”

“un método creativo en arte que aspira a la transformación de la vida de acuerdo con leyes estéticas, en el que el artista *co-crea* su obra en unión con la energía divina. Este método fue conceptualizado como la continuación por parte del hombre de la inacabada obra de creación divina.”⁸⁷

La estética religioso-filosófica, que Bychkov denomina teúrgica, se desarrolla plenamente en el Siglo de Plata (1890-1920 aprox.) aunque las bases teóricas fueron desarrollándose a lo largo del s. XIX hasta llegar a la filosofía de Soloviev quien colocará sus cimientos.

Para Bychkov, esta comprensión de la estética, aunque comparte la conciencia apocalíptica propia del fin de siglo, es un fenómeno específicamente

⁸⁵ *Ibíd.* p. 555.

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ BYCHKOV, V., *Russkaya teurgicheskaya estetika*, Moscú: Ladomir, 2007, p.735 [en adelante BYCHKOV 2007]. En el presente trabajo se opta por hablar de estética religioso-filosófica y estética simbolista, cuando se trate de la teoría estética desarrollada por los artistas-filósofos representantes del simbolismo ruso.

ruso. La humanidad se encuentra en un punto crucial de su historia próxima a la llegada de tiempos nuevos. En Rusia existía ya una larga tradición de pensamiento apocalíptico y escatológico que continúa también en su versión secularizada en el utopismo político del pensamiento demócrata radical. De acuerdo con Zenkovski, también en el radicalismo, realismo y materialismo de mediados del s. XIX late una religiosidad secular, una fe religiosa en la santidad de la vida y el sueño utópico de la realización de un paraíso terrenal gracias al progreso histórico⁸⁸.

La filosofía y la estética religiosa y simbolista del Siglo de Plata que sigue la estela de Soloviev, se alza contra el realismo, el positivismo y el materialismo y también se mostrará muy crítica con las diferentes formas históricas en las que se ha manifestado el cristianismo. En este sentido, lo que se busca es transformar y transfigurar la vida y no un restablecimiento de formas de religiosidad tradicionales. Enmarcado en ese proyecto general, se encuentra la cuestión de la contribución específica del arte al mismo y de la que dependerá su sentido y legitimación.

Esta motivación general es la que dinamiza el pensamiento de Soloviev. En una carta de en 1873 y con tan sólo veinte años, Soloviev escribe:

“Desde el momento en el que comencé a entender algo, me di cuenta de que el orden existente de cosas [...] está lejos de ser como debiera [...] Esta convicción significa para mí que debe ser cambiado, transformado. Al reconocer esta necesidad me estoy comprometiendo a consagrar mi vida y todas mis fuerzas a lograr que dicha transformación sea efectivamente llevada a cabo. Pero la cuestión más importante es: ¿dónde están los medios? [...] Sé que toda transformación debe hacerse desde dentro, desde la razón y el corazón del hombre. Los seres humanos se guían por sus convicciones, por tanto, hay que actuar sobre esas convicciones, convencerlos de la verdad. La verdad misma, es decir el cristianismo, es evidente para mí, el problema es cómo infundir esa verdad en la conciencia general. Ahora veo con claridad, como dos y dos son cuatro, que el gran desarrollo de la filosofía y la ciencia occidentales, en apariencia indiferentes y a menudo enemigas del

⁸⁸ ZENKOVSKI 1989, vol. 1, p. 333. En este sentido también PAPERNO, I., DELANEY GROSSMAN, J., *Creating life: the aesthetic utopia of Russian Modernism*, Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 5. [en adelante PAPERNO/DELANEY GROSSMAN 1994].

cristianismo, en realidad no han hecho otra cosa que preparar al cristianismo una nueva forma digna de él. Y cuando el cristianismo se exprese en esa nueva forma... se manifestará como la luz y la razón [...] se convertirá en una convicción real, esto es, aquella en la que los seres humanos puedan vivir, entonces todo cambiará.”⁸⁹

Soloviev verá en el potencial creativo del hombre, un potencial que se manifiesta de modo específico en el arte, la posibilidad de realización de ese proyecto de transfiguración, reorganización y divinización del mundo que mueve su filosofía.

4.4. *La estética del renacimiento religioso-filosófico*

Los pensadores que continúan y desarrollan el proyecto filosófico de Soloviev pertenecen a lo que se conoce como *renacimiento religioso-filosófico ruso*, uno de los fenómenos culturales más destacados del llamado Siglo de Plata⁹⁰. El Siglo de Plata, al que ya se ha hecho referencia, comprende un periodo que se extiende aproximadamente desde el año 1890 hasta 1920. El concepto fue acuñado por el poeta y crítico literario Nikolai Otsup para referirse a todos los poetas y movimientos literarios de fines del XIX y principios del XX que se oponen al realismo imperante en el s. XIX. En sentido estricto, al hablar de Siglo de Plata se hace referencia a una brillante generación de poetas rusos⁹¹. No obstante, el Siglo de Plata también puede entenderse en un sentido más amplio y de hecho se hace así en muchos estudios e investigaciones. En este segundo sentido, el Siglo de Plata se refiere al todo el conjunto de movimientos innovadores en la esfera artístico y filosófica que se desarrolla en la última década del s. XIX y las primeras del s. XX⁹².

⁸⁹ Recogido en SERBINENKO, B., *Soloviev*, Moscú: NIMP, 2000, p.21-22 [en adelante SERBINENKO 2000].

⁹⁰ El término ruso para referirse a este periodo es *Serebriani Vek* que puede traducirse como Siglo de Plata o Edad de Plata. Teniendo en cuenta que en origen se emplea para caracterizar a un par de generaciones de escritores, poetas fundamentalmente, se opta por “siglo” en vez de “edad” apoyándonos en el paralelismo con fenómenos literarios españoles como por ejemplo el Siglo de Oro.

⁹¹ Entre los poetas pertenecientes al Siglo de Plata cabe citar a V. Briusov, A. Biely, V. Ivánov., A. Blok, O. Mandelstam, M. Tsvietáeva, A. Akhmátova o N. Gumilev.

⁹² Así por ejemplo en BYCHKOV 2007, NOVIKOV, A., *Istorija russkoi filosofii*, San Petersburgo: Lan, 1998.

La corriente de pensamiento que se desarrolla dentro del llamado *renacimiento religioso-filosófico*, se conoce como *Bogoiskatelstvo*, un término que puede traducirse como “búsqueda de Dios”. No obstante y aunque les une un mismo propósito, esto es, la búsqueda de una nueva forma de entender el cristianismo, la transformación espiritual y psicológica frente a la ingeniería social de la *intelligentsia* radical, los *bogoiskateli*⁹³ no forman, como se verá más adelante, una escuela uniforme e incluye tanto a filósofos como a escritores y poetas simbolistas.

La estética religioso-filosófica desde Soloviev en adelante recupera e integra ciertos elementos pertenecientes a la tradición cristiano-ortodoxa rusa que se remontan a la patrística, especialmente a Basilio el Grande, Gregorio de Nisa, Gregorio Nacianceno, y sobre todo al pensamiento del Pseudo Dionisio. De manera comprimida, Dios en la unión de las tres Hipóstasis y concebido como no accesible a la razón, es la fuente de toda belleza. Todo el universo, material y espiritual, es un sistema de imágenes, símbolos y signos que apuntan y conducen a Él. Toda la belleza material del mundo y de las creaciones humanas son imágenes y símbolos de la Belleza divina. Los principales temas de la estética bizantina, como la concepción de belleza, la estética de la luz asociada a ella, la teoría del símbolo, de los iconos como representaciones arquetípicas capaces de despertar el alma y dirigirla hacia aquello que se encuentra más allá de la representación, etc., se incorporarán al discurso estético de los principales representantes de la filosofía religiosa rusa.

Un aspecto esencial para esta estética hunde sus raíces en el concepto de *theosis*, la deificación o divinización del hombre, central para la tradición ortodoxa. De acuerdo con Valliere, desde Orígenes y tal como es desarrollado por Gregorio de Nisa y Gregorio Palamás, la semejanza del hombre con Dios se interpreta en un sentido dinámico, como una capacidad y llamada a asemejarse a Dios, que puede o no ser realizada por el hombre. El proceso de deificación o *theosis* se concibe en principio en clave cristológica: el acontecimiento de la encarnación es indicación y llamada a la unión del hombre con Dios en Cristo y el

⁹³ Se opta por no traducir el término *bogoiskatel* ya que “buscador de Dios” no recoge plenamente el matiz de proceso búsqueda global y continuada, no material y concreta, que posee el término en ruso.

dogma de la naturaleza divina y humana de Cristo, condición de posibilidad de tal unión. Esta concepción se caracteriza por un optimismo metafísico respecto al grado en el que puede activarse la semejanza con Dios en el hombre. En el mundo ortodoxo insiste en la idea de que la imagen divina puede ser oscurecida pero no destruida⁹⁴.

En todo caso y si se trata de ofrecer una visión de conjunto, si bien es cierto que la dimensión religiosa de la filosofía de Soloviev y la de los *bogoiskateli*, está unida a la tradición ortodoxa es más apropiado caracterizarla como religiosa en sentido amplio⁹⁵. Las fuentes ortodoxas no son las únicas. En la filosofía de Soloviev puede hablarse de una influencia de la teología ortodoxa, pero también de Platón, el neoplatonismo, Spinoza, Kant, Hegel, Schelling y Schopenhauer. Igualmente, a la presencia de elementos de la tradición ortodoxa, hay que añadir la cábala judía y el misticismo de Böhme y Svedenborg⁹⁶. A las influencias mencionadas, en sus continuadores hay que añadir, como se ha indicado ya, la de la filosofía de Nietzsche.

En resumen, el gran tema de la estética rusa de fines del XIX y comienzos del XX es el de la relación entre arte y realidad, entre arte y vida. No se trata, claro está, de un tema que sólo se plantee aquí y ahora, aunque sea central para la estética rusa. Soloviev lanzará un desafío al arte de su tiempo: reinsertarse o diluirse en la vida para contribuir a un proyecto más general de naturaleza religiosa, la transfiguración del hombre y del mundo. Como se dijo en la introducción, en la medida en que rechaza considerar el arte como una esfera totalmente autónoma podría añadirse a otras de las formas de resistencia a la separación arte y vida que surgen a finales del XIX y principios del XX⁹⁷. En principio, y en *casa*, Soloviev trató de ofrecer una alternativa a la *intelligentsia* radical en todas sus dimensiones, incluida la estética.

⁹⁴ VALLIERE, P, "The Orthodox tradition" en QUINN, P.L., TALIAFERRO, CH., *A Companion to Philosophy of Religion*, Wiley: Blackwell Publishing, 1999, p. 188-189 [en adelante VALLIERE 1999].

⁹⁵ Soloviev fue un defensor del ecumenismo. Por otro lado, la teoría de la *Sofia* o sabiduría divina, que parte de él y que desarrollaron Bulgakov y Florenski principalmente, fue rechazada, como indica Copleston, por el Patriarcado de Moscú. Berdiáev solía afirmar que hablaba con la voz del pensamiento religioso libre y que aunque se sentía más próximo a la ortodoxia que al catolicismo o al protestantismo, no era un "ortodoxo típico". Cf. COPLESTON 2008, p.354-356.

⁹⁶ Sobre las influencias presentes en el pensamiento de Soloviev puede verse: KUVAKIN, V., "Vladimir Solovyov" en KUVAKIN 1994, vol. 2, p.437; ZENKOVSKI 1989, vol.2, p. 22-28.

⁹⁷ Véase supra, p. 6.

CAPÍTULO II: Vladimir Soloviev: su proyecto filosófico y las ideas que lo estructuran

0. Introducción

Se considera a Soloviev como el más grande, original y sistemático de los filósofos rusos. Berdiáev afirmó que la filosofía de cualquier país europeo se enorgullecería de Soloviev, quien debía ser reconocido como el fundador de una tradición filosófica nacional¹. Sin embargo, este “padre de la filosofía rusa”, como le denomina Sutton, no tuvo, si se exceptúa a Evgueni Trubetskoi, discípulos en vida². Su pensamiento ejerció una influencia decisiva no en la *intelligentsia* como un todo, sino en determinados círculos más bien reducidos. Y en este caso, tampoco puede decirse que fundase una escuela de pensamiento en sentido estricto, su influencia es más bien oblicua y serán diferentes aspectos de su pensamiento los que encontraran un desarrollo posterior en los llamados *bogoiskateli*³.

Dentro de la propia filosofía rusa es difícil ubicar su pensamiento. Antes se dijo que en la filosofía rusa pueden señalarse dos líneas generales de pensamiento, la occidentalista y la eslavófila. Soloviev, en realidad, no pertenece a ninguna de las dos corrientes. Si bien es cierto que como filósofo religioso está más próximo al pensamiento eslavófilo, sobre todo en las etapas iniciales de su pensamiento, porque en su madurez se enfrentará a ellos.

¹ BERDIÁEV, N (1909): “Filosofskaia istina i intelligentskaia pravda” recogido en VV.AA., *Veji. Intelligentsia v Rosii*. Moscú: Grifon, 2007, p. 38.

² SUTTON, J: “Vladimir Solov’ev as Reconciler and Polemicist” en VAN DER BERCKEN, W., DE COURTEN, M., VAN DER ZWEERDE, E. (Eds.): *Vladimir Solov’ev: Reconciler and Polemicist. Selected Papers of the International Vladimir Solov’ev Conference held at the University of Nijmegen, the Netherlands, in September 1998*, Leuven: Peeters, 2000, p. 2 [en adelante SUTTON en VAN DER BERCKEN et al. 2000].

³ Como imagen de la influencia no directa de Soloviev cabe citar un sueño que Mijaíl Bajtín comunicó a Marina Kostalevsky y que ésta relata en su obra. En su sueño, Bajtín va caminando por la calle hacia una estación de metro y se topa con el poeta simbolista Viacheslav Ivánov. Ivánov lleva bajo el brazo una hogaza de pan perfectamente tostado, con un tono dorado y un excelente aroma. Bajtín maravillado, se aproxima a Ivánov para preguntarle dónde ha conseguido ese pan, a lo que Ivánov responde: “¿Aún no lo sabe? Vladimir Soloviev ha abierto una panadería a la vuelta de la esquina”. Recogido en KOSTALEVSKY, M.: *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Vision*, New Haven and London: Yale University Press, 1997, p. X [en adelante KOSTALEVSKY 1997].

En Rusia la toma de conciencia del estado de crisis en el que se encuentra Occidente coincide con la incorporación del país al ritmo general de la civilización occidental, a su ciencia, arte y filosofía. De acuerdo con Motroshilova, esta incorporación se interpretará inicialmente como una “entrega de testigo” en la historia de la humanidad de un Occidente moribundo al mundo eslavo puro y aún no enfermo⁴. Por ello, también en los primeros escritos de Soloviev, Rusia tendrá la misión de ser la intermediaria entre la realidad humana y la divina, tarea que puede llevar a cabo gracias a las características específicas del pueblo ruso.

No obstante, aunque Soloviev comparte inicialmente el mesianismo propio de los eslavófilos, acabará rechazándolo al evolucionar su pensamiento, para enfrentarse abiertamente en la última etapa de su pensamiento a la última generación de eslavófilos representada por pensadores como N. Danilevski (1822-1885), con quien el eslavofilismo evolucionó hacia posturas nacionalistas. Soloviev acusó al eslavofilismo de confundir el legítimo patriotismo con el nacionalismo. Para Soloviev el patriotismo como amor a la patria, es un principio cristiano que se basa en un sentimiento natural de solidaridad social y que está dotado de un significado religioso y moral. El amor al propio pueblo, no obstante, no debe ser amor frente a los otros sino junto a todos los demás. De acuerdo con Schrooyen⁵, Soloviev consideraba que el patriotismo quedaba santificado sólo en la medida en la que contribuía al establecimiento del Reino de Dios. El nacionalismo, en cambio, la autoconciencia nacional se transforma en un principio abstracto que se alza en oposición incondicional a lo universal y que opone también de manera incondicional, lo autóctono-popular a lo extranjero⁶.

Aún así, Soloviev coincide en muchos aspectos con el pensamiento eslavófilo. Como aquellos considera la separación producida en Occidente entre fe y razón como un trágico error, y buscará una nueva forma de conocimiento, que

⁴ MOTROSHILOVA, N., *Mysliteli Rosii i filosofiya zapada*, Moscú: Respublika, 2006, p. 49 [en adelante MOTROSHILOVA 2006].

⁵ SCHROOYEN, P., “Vladimir Solov’ev: Critic or Heir of the Slavophilism?” en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 15.

⁶ Según von Balthasar, este rechazo del eslavofilismo estaría en relación con la influencia de la filosofía hegeliana, a la que por otra parte trata de superar, en su pensamiento. Soloviev comparte con Hegel la aversión a toda forma de subjetivismo que muestre una resistencia indulgente a lo singular y diferencial. Mientras la forma de mediación del espíritu objetivo quede delimitada en sentido particular y sobre todo nacional, el espíritu no asume en sí su propia universalidad. Cf. VON BALTHASAR, H. U., *Gloria. Una estética teológica*, vol.3, *Estilos laicales*, Madrid: Encuentro, 2000, p.292 [en adelante VON BALTHASAR 2000].

denominará, siguiendo a Kireevski, conocimiento integral, un conocimiento en el que la razón se integre con otras facultades humanas para permitir una aprehensión del ser que trascienda lo meramente lógico. Sin embargo, la renovación de la unión entre razón y fe requiere para Soloviev una modificación de raíz en ambas dimensiones y no una vuelta a formas de fe tradicionales que considera históricamente superadas. Tampoco acepta la valoración negativa por parte del eslavofilismo del desarrollo del pensamiento racional en Occidente, que es, para Soloviev, un momento lógico y necesario dentro del desarrollo histórico que hará posible la nueva relación entre razón y fe. Aparece aquí otro concepto fundamental avalado por las intuiciones básicas del idealismo alemán que determina su pensamiento como es el concepto de desarrollo, de proceso, tan característico, por otra parte, del siglo XIX.

La filosofía de Soloviev puede caracterizarse como un idealismo de tipo especial, fuertemente influenciado por la tradición platónica y neoplatónica y determinado por el modo en el que Soloviev entiende el cristianismo. El auténtico cristianismo se caracteriza por una aspiración a la perfectibilidad tanto a nivel individual como colectivo, a la transformación real de la humanidad. Soloviev vuelve la vista al cristianismo del pasado, a la patrística anterior al cisma, sobre todo y según la lectura de Von Balthasar⁷, a Máximo el Confesor, quien construye sobre la síntesis entre Dios y el hombre en Cristo, toda la realidad natural y sobrenatural del mundo. Al carácter estático de esta imagen del mundo, Soloviev añade un componente dinámico tomado del idealismo alemán, según el cual el devenir de la naturaleza se ordena hacia el hombre y el de la historia humana hacia Cristo.

A pesar de plantear su filosofía como alternativa, Soloviev no busca tanto crear una filosofía o una teología original como reafirmar las enseñanzas cristianas tradicionales, proporcionándoles una estructura y fundamento religioso que, al mismo tiempo, sea accesible y aceptable por la *intelligentsia* de su época movida por el afán de transformación de la sociedad. Desde esta perspectiva, Soloviev

⁷ *Ibíd.* p. 292.

tiende a entender la cuestión de la salvación en términos colectivos más que individuales, como algo que afecta a la sociedad y a la humanidad en su conjunto⁸.

Puede decirse que lo que caracteriza el idealismo de Soloviev es su consideración del elemento material, previa transformación, como algo necesario para la realización plena del espíritu. Para Soloviev, el cristianismo supone una “renovación de los derechos de la materia”⁹. Al mismo tiempo, rechaza y critica el materialismo puro y la idea de una materia pura como contradictoria, y ataca esta vez desde un plano ético al materialismo socialista, cuya causa, citando a von Balthasar “hay que transferirla a un plano superior más espiritual, a un socialismo cristológico, que Soloviev excogita como teocracia universal”¹⁰ En “La tarea histórica de la filosofía”, lección inaugural pronunciada por Soloviev en 1880, con motivo del comienzo de su labor docente en la Universidad de San Petersburgo, afirma:

“En el cristianismo, el cosmos ideal de Platón se transforma en el Reino de Dios vivo y activo, un Reino que no es indiferente al ser material, a la realidad fáctica de este mundo, sino que aspira a unir dicha realidad con su verdad, a convertirla en envoltura y portadora del ser absoluto divino [...] el ser verdadero no sólo se contempla con la razón, sino que ese mismo ser actúa, no sólo ilumina al ser humano natural, sino que nace en él convirtiéndole en un nuevo ser humano espiritual. Esta realización de la verdad (omniunidad viva), que internamente se completa de modo perfecto en la persona de Cristo [...] sólo puede tener lugar en el resto de la humanidad y del mundo, como un proceso histórico colectivo, largo, complejo y a veces doloroso.”¹¹

La Divinohumanidad de Cristo implica la elevación e iluminación de la materia, porque que en Él, el elemento divino y el humano están dados de manera inseparable aunque sin fundirse. La doctrina de la Divinohumanidad de Cristo,

⁸ Por este motivo, señala Sutton, Soloviev criticará duramente el ascetismo bizantino por elegir el camino de la salvación personal en el desierto frente al compromiso activo en la cristianización de una comunidad más amplia. Para Soloviev, la fe cristiana es vista como fuerza que debe impulsar el cambio social. SUTTON en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 6.

⁹ SOLOVIEV, V., “Istoricheskoe delo filosofii”, S.S., vol. 2., p.381.

¹⁰ VON BALTHASAR 2000, p. 295. Hay que decir, no obstante, que el propio Soloviev cuestionará al final de su vida, la teocracia universal que diseña en los años 80.

¹¹ SOLOVIEV, V., “Istoricheskoe delo filosofii” o.c., p. 382.

afirma Soloviev en el tercero de sus *Tres discursos en memoria de Dostoievski* supone

“reconocer a la naturaleza capaz de encarnar en sí a la Divinidad, creer en la redención, iluminación y divinización de la materia. La fe plena y activa en la Divinidad nos devuelve no sólo la fe en el ser humano, también la fe en la naturaleza. *Sabemos* de una naturaleza y una materia separadas de la naturaleza, perversa y deforme en sí, pero también *creemos* en su redención y su unión con la Divinidad, en su transformación en materia divina, y por medio de esta redención y restablecimiento, reconoceremos al ser humano perfecto, es decir, *al Dios-hombre*, en Su libertad de voluntad y acción.”¹²

Ahora bien, si Soloviev es el “padre de la filosofía rusa” ¿por qué su idealismo religioso no tiene el reconocimiento internacional que tienen otros filósofos europeos contemporáneos como Nietzsche, Bergson o Husserl, ni el de otros escritores rusos contemporáneos como Dostoievski o Tolstoi? Cabe preguntarse, señala Van der Zweerde, si la influencia y el interés del pensamiento de Soloviev no se limita exclusivamente a Rusia¹³. En Occidente, Soloviev es conocido casi de modo exclusivo en tres ámbitos: el de los especialistas en filosofía rusa, en círculos teológicos y en círculos teosóficos, antroposóficos y de la llamada *New Age*¹⁴.

¹² TRD, p. 310

¹³ VAN DER ZWEERDE, E., “Deconstruction and Normalization: Towards an Assesment of the Philosophical Heritage of Vladimir Solov’ev” en VAN DER BERCKEN et al.2000, p. 40 [en adelante VAN DER ZWEERDE en VAN DER BERCKEN et al. 2000]

¹⁴ Su relevancia en teología se debe al carácter ecuménico de su pensamiento y a que sus esfuerzos por unir filosofía y teología, fueron reconocidos por Juan Pablo II en la Encíclica *Fides et ratio* (1998): “La fecundidad de semejante relación se confirma con las vicisitudes personales de grandes teólogos cristianos que destacaron también como grandes filósofos, dejando escritos de tan alto valor especulativo que justifica ponerlos junto a los maestros de la filosofía antigua. Esto vale tanto para los Padres de la Iglesia, entre los que es preciso citar al menos los nombres de san Gregorio Nacianceno y san Agustín, como para los Doctores medievales, entre los cuales destaca la gran tríada de san Anselmo, san Buenaventura y santo Tomás de Aquino. La fecunda relación entre filosofía y palabra de Dios se manifiesta también en la decidida búsqueda realizada por pensadores más recientes, entre los cuales deseo mencionar, por lo que se refiere al ámbito occidental, a personalidades como John Henry Newman, Antonio Rosmini, Jacques Maritain, Étienne Gilson, Edith Stein y, por lo que atañe al oriental, a estudiosos de la categoría de Vladimir S. Soloviev, Pavel A. Florenskij, Petr J. Caadaev, Vladimir N. Losskij. Obviamente, al referirnos a estos autores, junto a los cuales podrían citarse otros nombres, no trato de avalar ningún aspecto de su pensamiento, sino sólo proponer ejemplos significativos de un camino de búsqueda filosófica que ha obtenido considerables beneficios de la confrontación con los datos de la fe. Una cosa es cierta: prestar atención al itinerario espiritual de estos maestros ayudará, sin duda alguna, al progreso en la búsqueda de la verdad y en la aplicación de los resultados alcanzados al servicio del hombre. Es de esperar que esta gran tradición filosófico-teológica encuentre hoy y en el futuro, continuadores y

De acuerdo con Van der Zweerde, el hecho de que su filosofía no sea ampliamente reconocida en la cultura filosófica occidental se debe con toda probabilidad a la naturaleza de su filosofía, que no entra dentro del estándar occidental precisamente por la relación entre religión y filosofía inherente a su pensamiento. No obstante, hoy cabría preguntarse hasta qué punto la autoexclusión entre filosofía y religión sigue siendo vigente, si el argumento ilustrado a favor de la separación entre fe y razón, filosofía y ciencia, Iglesia y religión no ha perdido mucho de su carácter autoevidente y si la cultura filosófica contemporánea postmoderna no podría describirse como postsecular¹⁵.

Para evitar su exclusión de la cultura filosófica contemporánea, Van der Zweerde sugiere reafirmar y redirigir el pensamiento de Soloviev mediante un movimiento deconstructivo en la interpretación de Soloviev como un filósofo cristiano ruso del s. XIX y que permitiría adoptar una relación “normal” con su filosofía¹⁶. En concreto, Van der Zweerde sugiere realizar una triple deconstrucción que afectaría a tres aspectos de su pensamiento, sin negar a la vez su importancia, sino sólo una supuesta conexión necesaria con su filosofía. Ese triple movimiento constaría de una *desnacionalización* de su filosofía, una *desrusificación* en la percepción de su pensamiento y el más arriesgado, una *descristianización* de su cosmovisión. Sin este triple movimiento deconstructivo, afirma Van der Zweerde, la filosofía de Soloviev quedaría fuera de la cultura filosófica contemporánea, y su pensamiento se mantendría como atractivo para los círculos neo-rusófilos en Rusia y en Occidente para aquellos intelectuales añorantes de un pasado presecular.

La *desnacionalización* del pensamiento de Soloviev no equivale a negar que éste se encuentre determinado por su tiempo y por el contexto concreto de la cultura rusa. Soloviev es un hijo de su tiempo, esto es de la segunda mitad del s. XIX, y esto implica el predominio del paradigma nacional. Sin embargo, erradicar este paradigma, argumenta Van der Zweerde, no destruye su filosofía sino al contrario, la hace más realista, más contemporánea y más acorde con la esencia de su pensamiento. Una de las categorías metafísicas centrales de la filosofía de

cultivadores para el bien de la Iglesia y de la humanidad.” JUAN PABLO II, *Fides et ratio. A los Obispos de la Iglesia Católica sobre las relaciones entre Fe y Razón*, cap. VI, 74. [en línea], dirección URL: http://www.vatican.va/edocs/ESL0036/_PE.HTM

¹⁵ VAN DER ZWEERDE en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 41.

¹⁶ *Ibíd.* p. 43.

Soloviev, como se verá más adelante, es la omniunidad, que a grandes rasgos significa que todo es parte de una totalidad omniabarcante que aporta a cada individualidad sentido y fin, sin negar al mismo tiempo la particularidad de cada individualidad¹⁷.

Soloviev se enfrentó y luchó toda su vida contra toda forma de particularidad que se alza como exclusiva, lo que le llevará también a rechazar cualquier manifestación de nacionalismo, precisamente por la tendencia a una autoafirmación exclusiva y abstracta. Como afirma en *La idea rusa*: “la idea de una nación no es lo que ella piensa de sí misma en el tiempo, sino lo que Dios piensa de ella en la eternidad”¹⁸.

Pero también rechaza el cosmopolitismo ya que adopta una postura abstracta que niega lo particular. La omniunidad es una unión libre en la que cada elemento conserva su particularidad y esto, en el caso que nos ocupa quiere decir que sólo desde lo particular, desde la situación propia se puede llegar a lo universal sin negarlo, sino encontrando lo positivo de lo particular y rechazando lo negativo y excluyente. “Nación” en el pensamiento de Soloviev, señala Van der Zweerde¹⁹ no es una entidad fija, ni una de las categorías centrales de su pensamiento por lo que sería ajeno al espíritu de su filosofía ver la misma como una *filosofía nacional*.

Conectado con este primer movimiento deconstructivo está el segundo, la *desrusificación* en la percepción de la filosofía de Soloviev. Lo que Van der Zweerde tiene en mente es lo siguiente. Soloviev pudo haber ejercido una poderosa influencia en el pensamiento ruso, pero en vida no tuvo apenas tiempo ni posibilidades, y tras su muerte aún menos. Aunque es una figura clave para el desarrollo de la filosofía del Siglo de Plata, ésta se vio abruptamente interrumpida tras la Revolución de 1917 que acabó con toda filosofía no marxista. Durante el periodo soviético su obra no se estudió ni tuvo posibilidad de continuación. En la Rusia post-soviética se ha ido redescubriendo su pensamiento pero con frecuencia se ha tendido a buscar en él rasgos específicamente rusos o nacionales. Esta búsqueda de una especificidad rusa o nacional en su pensamiento tiene quizás más

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ SOLOVIEV, V., “*Ruskaia ideia*” en *S*, vol.2., p. 220.

¹⁹ VAN DER ZWEERDE en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 47.

que ver con el aislamiento en el que ha vivido Rusia, y que según Van der Zweerde, tenderá a difuminarse tras un periodo de tiempo lo suficientemente largo de desarrollo intelectual libre y de intercambio con una cultura global²⁰.

Desrusificar la filosofía de Soloviev consiste en reconocer el carácter contingente de su *rusicidad*, que viene determinada por las circunstancias históricas, sociales y políticas en las que se desarrolla su pensamiento. Si fuese posible preguntar a Soloviev por qué piensa del modo en que lo hace, su respuesta, aventura Van der Zweerde, no sería “porque soy ruso” sino “porque me dedico a la filosofía en Rusia”²¹. La *rusicidad* de Soloviev no es una característica intrínseca de su pensamiento, sino la limitación inevitable y propia de toda filosofía a un contexto socio-político e histórico dado. A la vez, esto no debe verse como una negación abstracta de todo lo “ruso” en él, sino en ver su pensamiento como un pensamiento que busca una salida a lo universal desde lo positivo que es posible encontrar y descubrir en lo concreto y particular sin negarlo (en este caso en lo “ruso”).

El tercer movimiento deconstructivo es, como reconoce Van der Zweerde, el más complicado y difícil, la *descristianización* de la cosmovisión de Soloviev. La dificultad reside en que este movimiento supone ir en contra de lo que es el principal objetivo de su filosofía, la reunificación de todas las confesiones cristianas para la realización del cristianismo como tal, es decir, la preparación de la llegada del Reino de Dios. Este movimiento afectaría también a la relación entre filosofía y religión²².

El argumento que emplea Van der Zweerde, es similar al de la *desnacionalización* y consiste en una apelación a la idea de la omniunidad, que en este caso conduce a la aproximación entre todas las confesiones religiosas para lograr una religión universal. Para Van der Zweerde, la realización plena del cristianismo como religión universal supondría el fin del cristianismo como una religión particular y de la religión como una forma de pensamiento diferente de la ciencia y la filosofía. Soloviev no explicó en qué consiste la religión universal que

²⁰ *Ibíd.*, p. 51.

²¹ *Ibíd.*, p. 52.

²² *Ibíd.*, p. 53.

busca, pero en opinión de Van der Zwerde sólo puede ser una síntesis del cristianismo con otras religiones.²³

No obstante, si los dos primeros movimientos parecen posibles, hay que decir que cabe cuestionarse la viabilidad de este último movimiento deconstructivo, si es realmente posible *descristianizar* la cosmovisión de Soloviev sin desvirtuarla. En opinión de Motroshilova, es sencillamente imposible²⁴. El carácter religioso y cristiano, de la filosofía de Soloviev, aunque constituye quizá el principal factor que ha impedido la apreciación de la filosofía de Soloviev en Occidente, y la de todo el renacimiento religioso-filosófico ruso, no es un obstáculo sino que es punto de apoyo de su filosofía, a la que aporta profundidad metafísica²⁵.

Lo que si es posible es cuestionarse qué significa exactamente afirmar que Soloviev es un pensador cristiano. Según Van der Zwerde, su filosofía es arriesgada para cualquier ortodoxia, ya sea católica u ortodoxa propiamente, y el cristianismo de Soloviev no debe entenderse en sentido tradicional, ya que en este aspecto, es un pensador heterodoxo²⁶. Se pueden señalar al menos tres puntos heterodoxos en su concepción del cristianismo. En ellos se hacen manifiestos parcialmente los puntos de apoyo sobre los que se erige su pensamiento, el idealismo (Hegel) y romanticismo alemanes, en relación sobre todo con el primer punto y la tradición neoplatónica, respecto a los otros dos:

- El cristianismo representa para Soloviev el grado más alto de evolución de la religión. Todas las religiones son verdaderas en sí mismas y son el resultado de un proceso objetivo por el que el ser humano se relaciona con Dios. Sin embargo, son unilaterales. El cristianismo es la primera religión que incluye en sí el principio de universalidad, manifestándose como una síntesis de los aspectos positivos de las demás religiones.
- Cristo vino al mundo no tanto a salvar al hombre sino como la expresión más elevada del principio divino que dirige el proceso

²³ *Ibíd.* p. 56-57.

²⁴ MOTROSHILOVA 2006, p.177.

²⁵ De acuerdo con Motroshilova, los factores que han impedido el reconocimiento de la filosofía de Soloviev en Occidente son más sencillos que los que propone Van der Zwerde: las barreras lingüísticas, el aislamiento histórico de Rusia con respecto a Europa, y cierto *snobismo* extendido en Occidente en relación al pensamiento ruso: se reconoce la existencia de una gran literatura rusa, pero parece negarse a priori que exista una filosofía reseñable. *Ibíd.* p. 175-176.

²⁶ VAN DER ZWEERDE en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 55.

cósmico de ascenso y deificación de la humanidad y del mundo.

Es la coronación de una serie de teofanías, la más elevada de ellas.

- Sofía, la Divina Sabiduría, en parte identificada con el alma del mundo, aparece como esencia que se encuentra en la frontera que separa lo Divino del mundo creado. Este concepto, uno de los más problemáticos de su filosofía, supone, como señala Groys²⁷, la introducción de un principio femenino y una nueva Hipóstasis que dilata y ensancha la Trinidad divina.

Heterodoxo o no, el pensamiento de Soloviev es un pensamiento cristiano. Decía Copleston que es la estrecha relación entre filosofía y religión en el pensamiento de los filósofos religiosos rusos lo que resulta estimulante y refrescante. Incluso en aquellos para los que este tipo de literatura es “fuente de constante irritación”, puede llegar a despertar un mayor respeto hacia una visión del mundo y de la vida humana religiosa. “Lo que para una mente puede ser un sinsentido o una especulación errante puede parecer a otra mente iluminador y estimulante. Todo depende de la predisposición y expectativas de cada uno.”²⁸

En lo que respecta a Soloviev, la afirmación de que se trata del primer filósofo sistemático que aparece en Rusia, para autores occidentales como Copleston, es, sin ninguna duda, verdadera. Ciertamente trató temas en su pensamiento que generalmente se consideran teológicos, pero su aproximación a estos temas es propia de un filósofo, de un metafísico que además era un cristiano convencido²⁹.

En definitiva, es posible aplicar los dos primeros movimientos deconstructivos propuestos por Van der Zweerde e ir más allá de una interpretación de Soloviev como una filosofía específicamente nacional y rusa, pero quizás no lo sea *descristianizarlo*. Lo que sí es posible es atender a los elementos propiamente filosóficos de su pensamiento y no a los religioso-teológicos.

²⁷ GROYS, B., “Weisheit als weibliches Weltprinzip: die Sophiologie von Wladimir Solowjow”, idem, *Die Erfindung Russlands*, München und Wien: Hanser, 1995, p.39.

²⁸ COPLESTON 2008, p. 355.

²⁹ *Ibíd.*, p. 218.

1. Etapas, obras, datos biográficos relevantes

Veintiséis años separan el artículo “Sobre el proceso mitológico en el paganismo antiguo”, primer trabajo publicado por Soloviev en 1873 a los 19 años, y *Tres conversaciones con la inclusión de un breve relato sobre el anticristo*, la última obra escrita por el filósofo entre 1899 y 1900. En este relativamente breve período de tiempo cabe dividir la obra de Soloviev en tres etapas, aunque es posible establecer subdivisiones. Cada una de esas etapas se corresponde con la década en la que fueron escritas aproximadamente las sucesivas obras y están en conexión con determinados acontecimientos biográficos que se detallan a continuación.

1.1. Primera etapa: los años 70

Vladímir Soloviev nace en Moscú el 16 de enero de 1853³⁰. Aunque pertenecía a una familia vinculada al sacerdocio, su padre, Serguei Soloviev (1823-1879), no se ordenó sacerdote y optó por la carrera académica. Llegó a ser un reputado y reconocido historiador, autor de una monumental *Historia de Rusia* en 28 volúmenes. De todos modos, Soloviev creció en una familia muy próxima a la práctica y la liturgia ortodoxa, lo que no fue obstáculo para que en su adolescencia abandonase la fe cristiana por el ateísmo, el materialismo y el socialismo propios de la *intelligentsia* radical. A los 17 años ingresa en la Universidad de Moscú, en principio en la Facultad de Física y Matemáticas, donde comienza a estudiar Matemáticas y Ciencias Naturales. Antes de completar los estudios, cambia de facultad y se inscribe en 1872 como oyente en el último curso de Filosofía en la Facultad de Filosofía e Historia.

El cambio en sus estudios marca el fin de su época atea y materialista y está motivado por sus lecturas que siguen el siguiente orden: Spinoza, Kant, Schopenhauer, Fichte, Hegel y Schelling. Como indica Copleston, a los 18 años Soloviev recuperó la fe y abandona el espíritu propio de la *intelligentsia* radical,

³⁰ Existen numerosas biografías de Soloviev. Entre ellas cabe destacar como obras clásicas: SOLOVIEV, C.M., *Zhizn' i tvorcheskaia evoliutsia Vladimira Solovieva*, Bruxelles: Zhizn' c Bogom, 1977 [en adelante SOLOVIEV 1977] y MOCHULSKI, K. M., *Vladimir Soloviev. Zhiz' n i uchenie*. Paris, YMCA-Press, 1936. Existe una versión electrónica de esta obra: MOCHULSKI, K. M., *Vladimir Soloviev. Zhiz' n i uchenie* [en línea], Biblioteka “Beji”, 2004. Dirección URL:<<http://www.vehi.net/mochulsky/soloviev/index.html>> [en adelante MOCHULSKI 2004].

pero no perderá nunca el interés en la transformación de la sociedad y la regeneración de la humanidad³¹.

En 1873 solicita la concesión del grado académico de *candidato*, requisito necesario para poder realizar la tesis de magistratura en filosofía. Superados los exámenes pertinentes³², Soloviev ingresa a petición propia, e inusual tratándose de un laico, en la Academia de Teología de Sergeiev Posad, en la que permanecerá un año entre 1873 y 1874. No obstante, no estudió teología, sino que fue el fondo bibliográfico de la Academia, sobre todo en lo que respecta a la patrística griega, lo que le retuvo en la misma. Como afirma en las cartas escritas en la época, vivía recluido en un cuarto que “filósofos alemanes y teólogos griegos llenaban en conmovedora unión.”³³

Estando en la Academia escribe sus primeros artículos: “Sobre el proceso mitológico en el paganismo antiguo”, “Sobre la filosofía del inconsciente de N. von Hartmann” y una traducción comentada al ruso de los *Prolegómenos* de Kant.

En noviembre de 1874 y con tan sólo 21 años, defiende su tesis de magistratura en la Universidad de San Petersburgo titulada *La crisis de la filosofía occidental. Contra los positivistas*³⁴. En ella, Soloviev repasa todo el desarrollo de la filosofía occidental desde la escolástica hasta Kant, y de Kant a Schopenhauer y Hartmann para fundamentar la necesidad de una nueva forma de conocimiento, que denomina *integral o positivo*, y de una nueva forma de filosofía basada en la vida.

Tras la defensa de su tesis de magistratura, Soloviev comienza a impartir clases en la Universidad de Moscú. En junio de 1875, interrumpe su labor docente para viajar a Londres con el fin de investigar en la Biblioteca del Museo Británico para la elaboración posterior de su tesis doctoral, necesaria para conseguir la

³¹ COPLESTON 2008, p. 207.

³² Una tesis de magistratura es el equivalente actual a una tesis doctoral. Para obtener el grado de candidato, Soloviev tuvo que realizar todos los exámenes que no realizó en cuatro años, ya que no cursó estudios de filosofía. Fueron un total de 17, de los que se examinó en apenas un mes, entre abril y mayo de 1873. Excepto en Griego e Historia Antigua obtuvo en todos la máxima calificación posible. Su “disertación de candidatura” (equivalente al trabajo de fin de carrera) que no se ha conservado, versaba sobre la *filosofía positiva* de Schelling. Cf. MOTROSHILOVA 2006, p. 22.

³³ SOLOVIEV 1977, p.88.

³⁴ A pesar de haber estudiado en la Universidad de Moscú, Soloviev optó por defender la tesis en la Universidad de San Petersburgo para evitar la posible influencia del tribunal a su favor en la Universidad de Moscú, de la que su padre era por aquel entonces Rector. Cf. MOTROSHILOVA 2006, p. 20.

habilitación para ocupar la cátedra como profesor de filosofía. El objeto de sus investigaciones en el Museo Británico son la mística antigua y moderna, la cábala judía, el gnosticismo y la filosofía medieval³⁵.

Inicialmente la estancia se iba a prolongar un año. Sin embargo, en octubre de ese mismo año, Soloviev escucha una llamada mística que hace que abandone repentinamente Londres para viajar a Egipto. Es preciso detenerse brevemente en esta cuestión. Soloviev concederá una especial importancia a la experiencia mística como fuente de conocimiento, y está internamente relacionada también con el proceso de creación artística. A lo largo de su vida tuvo, además, varias experiencias místicas.

Es difícil determinar qué entendía Soloviev por mística. Según Copleston, más que una experiencia sobrenatural excepcional, parece entender la percepción interna, directa e inmediata del ser real y absoluto del que el propio sujeto forma parte³⁶. Para Serbinenko, por “mística” Soloviev entiende un “tipo especial de actividad cognoscitiva religioso-filosófica”³⁷. Al final de su vida, en la entrada “mística” escrita para la Enciclopedia de Brokhauz-Efron, Soloviev establece que

“por encima de los medios habituales de conocimiento de la verdad –la experiencia, el pensamiento puro, la autoridad– la mayoría de mentes religiosas y metafísicas han admitido la posibilidad de una comunicación inmediata entre el sujeto cognoscente y el objeto absoluto de conocimiento, la esencia de todas las cosas, o lo divino”³⁸.

Esa posibilidad de comunicación es la mística. En la Biblioteca del Museo Británico, se le apareció una mujer, a la que identificó como Sofía, la Divina Sabiduría. No era la primera vez que tenía esta visión. La primera aparición tuvo lugar cuando aún era un niño de 9 años mientras escuchaba el canto querúbico de la liturgia ortodoxa en la iglesia de la Universidad de Moscú. La tercera fue en el desierto próximo a El Cairo hacia donde parte siguiendo la llamada que experimenta en la Biblioteca del Museo Británico. Estas visiones son descritas en

³⁵ SERBINENKO 2000, p. 36.

³⁶ COPLESTON 20008, p.219.

³⁷ SERBINENKO 2000, p.41.

³⁸ Recogido en *Ibíd.*, p.42.

una de sus obras poéticas titulada *Tres encuentros* (1897). El tema de Sofía es uno de los centrales de su producción poética. Soloviev escribió poesía durante toda su vida, si bien es cierto que su obra poética tiene interés más como ejemplo de lírica filosófica que por su valor poético en sí mismo, valor que el propio Soloviev ni reconocía ni reclamaba para su poesía.

El valor exacto y significado que Soloviev concedía a sus visiones y experiencias místicas es una cuestión delicada. Según Copleston, quizá la actitud de Soloviev hacia sus experiencias queda reflejada del mejor modo en la propia afirmación del filósofo de que incluso una alucinación puede tener significado para la persona que la experimenta³⁹. En el poema *Tres encuentros*, la visión de Sofía está en conexión con la omniunidad y con la llamada a trabajar por la regeneración de la humanidad.

A partir de 1896 y sobre todo en 1899, al final ya de su vida, Soloviev tuvo una serie de visiones demoníacas. Su discípulo y amigo Sergei Trubetskoi consideraba que las visiones de Soloviev eran puras alucinaciones estrechamente relacionadas con estados de enfermedad de mayor o menor gravedad. De hecho, Soloviev no negaba que sus visiones fuesen el resultado de una recaída en su salud, que siempre fue débil. En todo caso, el reconocimiento de la conexión entre enfermedad y visiones no significaba que

“Soloviev negase la realidad de sus visiones. En su boca estas palabras significaban que la enfermedad hace más perceptiva la imaginación a la acción e influencia del mundo espiritual, a las que una persona sana permanece más insensible [...] El reconocía en sus alucinaciones una dimensión subjetiva y una imaginación enferma. Pero esto no le impedía pensar en que existía una *causa objetiva* para esa alucinación, que se manifestaba a través de la imaginación subjetiva [...] En realidad, se interpreten como se interpreten estos fenómenos, sea cual sea la opinión que se sostenga sobre su causa, hay que reconocer que Soloviev sufría con mucha frecuencia este tipo de visiones.”⁴⁰

³⁹ COPLESTON 2008, p. 212.

⁴⁰ TRUBETSKOI, S., *Mirosozertsanie Vl. S. Solovieva*, citado en LOSEV, A., *Vl. Soloviev*, Moscú: Mysl', 1983, p. 181-182 [en adelante LOSEV 1983].

Como pensador religioso, Soloviev siempre admitió la posibilidad de este tipo de conocimiento, aunque en su tratamiento de la mística ha sido acusado por críticos teológicos de una marcada tendencia a la racionalización⁴¹. La mística para Soloviev está vinculada a la teoría sobre la omniunidad, una teoría construida dialécticamente y con el empleo de conceptos filosóficos estrictos.

En resumen, las visiones místicas de Soloviev ilustran un aspecto de su personalidad y de su pensamiento. Soloviev era un filósofo, pero también un poeta, un hombre de imaginación y un místico y estos aspectos se interrelacionan en su obra de diferente forma. A pesar de esto, es posible exponer su pensamiento filosófico sin hacer referencia a sus visiones, como hace Copleston⁴², o como Zenkovski⁴³, quien expone el pensamiento de Soloviev sin hacer referencia a la idea de Sofía, el aspecto de su filosofía más directamente relacionado con sus experiencias místicas.

Siguiendo con su trayectoria vital, tras su estancia en Egipto regresa a Rusia y reanuda sus clases en la Universidad de Moscú en otoño de 1876, aunque en febrero de 1877 presenta su dimisión y abandona la docencia por un tiempo⁴⁴. Entre 1877 y 1880 aparecen las tres obras fundamentales de esta primera etapa:

Los principios filosóficos del conocimiento integral, escrita en 1877. El propósito de la obra es proporcionar un fundamento filosófico-religioso para el conocimiento integral o *teosofía libre* capaz de unir la tradición de la mística europea con el racionalismo occidental. En esta obra, cuyo contenido será analizado más adelante, queda establecido el lugar de la experiencia estética y el arte en el sistema de Soloviev.

En 1878, Soloviev lee un ciclo de 12 conferencias en San Petersburgo, publicadas posteriormente con el título de *Conferencias sobre la*

⁴¹ COPLESTON 2008, p. 212.

⁴² *Ibíd.*

⁴³ ZENKOVSKI 1989, vol.2, p. 11-73.

⁴⁴ El motivo de su dimisión está relacionado con un conflicto entre el profesorado de la Universidad en el que Soloviev no estaba directamente implicado. Uno de los profesores, Liubimov, había hecho pública su opinión respecto a un cambio en el estatuto del profesorado. La propuesta de Liubimov, de tendencia conservadora, fue rechazada por el resto del profesorado, de tendencia liberal. Soloviev no apoyaba a ninguno de los dos bandos, pero dado el ostracismo interno al que se estaba sometiendo a Liubimov y considerando moralmente imposible mantener una postura neutral, abandona el cargo. Cf. SERBINENKO 2000, p. 53-54

*Divinohumanidad*⁴⁵. A largo de las mismas desarrolla su idea de la Divinohumanidad y de Sofía. El ciclo de conferencias fue un éxito y tras su lectura, a la que asistieron personajes como Tolstoi o Dostoievski, Soloviev se convirtió en una celebridad.

En la primavera de 1878 muere Aliosha, el hijo pequeño de Dostoievski. Aunque se conocieron en 1874, Dostoievski y Soloviev entablaron una estrecha amistad a partir de 1877. Ante el estado de abatimiento en el que se encontraba Dostoievski, la esposa de éste pide a Soloviev que acompañe al escritor en peregrinación al monasterio de Optina Pustyn⁴⁶. A la vuelta de este viaje, Dostoievski escribe *Los hermanos Karamázov*. Según Kostalevsky, existe una tendencia generalizada a afirmar que Dostoievski se inspiró en Soloviev para la caracterización de Aliosha Karamázov. No obstante, según la esposa de Dostoievski “Fiodor Mijaílovich veía en la persona de Vladímir Soloviev no a Aliosha, sino a Iván Karamázov”⁴⁷. Una opinión algo diferente sostiene Sergei Soloviev, sobrino y biógrafo de Soloviev: Dostoievski habría dividido la personalidad de Soloviev entre Aliosha e Iván⁴⁸. Esta doble atribución o división entre Iván y Aliosha reflejaría la difícil combinación en Soloviev de un pensamiento frío, lógico y racional y un profundo y optimista sentimiento religioso.

⁴⁵ Como se dijo en la introducción existe traducción al castellano de esta obra: SOLOV IOV, V., *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*, traducción de Abellá Martínez, M. Salamanca: Sígueme, 2006. Respecto a la traducción de esta obra central en el pensamiento de Soloviev, hay que decir que no está exenta de aspectos cuestionables, empezando por el título, que no se ajusta al contenido de la obra ni al título original que le dio Soloviev. Como apunta Mrowczynski-Van Allen: “difícil resulta encontrar alguna justificación razonable para la aplicación del híbrido lingüístico “teohumanidad”, como para la introducción de un subtítulo que no solamente no corresponde al original, sino que ni siquiera al contenido de la obra [...] no es cierto que el tema de las conferencias fuera “filosofía de la religión”. Obviamente el contenido de estas exposiciones filosóficas de V. Soloviev se debe enmarcar dentro de lo que podemos examinar como filosofía de la religión, pero en ningún caso su tema es la historia, el desarrollo o finalmente la teoría de la filosofía de la religión. Como mucho podríamos, concretizando y acercándonos más a la realidad, proponer un título como “Conferencias sobre antropología cristiana” [...] ¿Pero no sería más fácil dejar simplemente “Conferencias sobre la Divinohumanidad? Desde luego no sería solamente mucho más fácil, sino que también, reflejaría en castellano la belleza formal que pregonaba y perseguía en sus escritos V. Soloviev.” MROWCZYNSKI-VAN ALLEN, A, “Una buena señal, aunque todavía se puede mejorar mucho. Reseña del libro *Teohumanidad. Conferencias sobre filosofía de la religión*” [en línea] URL:<http://www.asociacion-soloviev.es/Archivos/Sala/Sala2.htm>

⁴⁶ El monasterio de Optina Pustyn era en el s. XIX el centro espiritual más importante de Rusia. En la época en la que Dostoievski y Soloviev peregrinan a este monasterio, se encontraba en él, Ambrosii, uno de los más renombrados stártsty, en el que parece se inspiró el novelista para la creación del stárets Zosima de *Los hermanos Karamázov*.

⁴⁷ KOSTALEVSKY 1997, p.66.

⁴⁸ SOLOVIEV 1977, p. 199. De la misma opinión son también SERBINENKO 2000. p. 67; FATIUSHENKO, B.; TSINBAEV, N., “Vladimir Soloviev-kritik i publitsist” en SOLOVIEV, V., *Literaturnaiá kritika*, Moscú: Sovremennik, 1990, p. 11.

Sea como fuere, Soloviev es una de las fuentes de inspiración de la novela y esto puede aportar cierta información sobre la persona y el pensamiento de Soloviev difícilmente expresable en otros términos. En todo caso, sobra decir que no hay un mero reflejo de Soloviev en la obra, Dostoievski no copiaba sin más a los personajes de sus novelas. Al margen de esta cuestión, discutió con Soloviev el contenido y plan de la novela durante su viaje conjunto a Optina Pustyn. Entre Dostoievski y Soloviev hay una influencia mutua y existen muchos puntos de contacto en su pensamiento, aunque también aspectos en los que divergen diametralmente⁴⁹.

En 1880, Soloviev defiende su tesis doctoral titulada *Crítica de los principios abstractos*. Aunque inacabada, esta obra constituye la expresión más plena de su sistema filosófico. En el plan original, la obra iba a constar de tres partes: gnoseología, ética y estética. La parte dedicada a la gnoseología constituye una nueva formulación de lo ya expuesto en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*, la parte ética ocupa casi la totalidad de la obra, mientras que la parte estética está meramente indicada. El motivo, indica en el prólogo, es que la estética tiene que ver con los principios de la creación humana, una cuestión especialmente compleja a la que dedicará una obra aparte⁵⁰. Sin embargo, Soloviev nunca escribió esta obra, quizá por el cambio de rumbo que se produce en su vida poco después de la defensa de la tesis.

En noviembre de 1880 comienza a dar clases en la Universidad de San Petersburgo. El 13 de marzo de 1881 el zar Alejandro II muere asesinado. Tras la muerte del zar, Soloviev pronuncia un discurso que pondrá fin a su carrera universitaria. Según testimonios de los asistentes y por las cartas del propio Soloviev, ya que el discurso no se ha conservado, en él instaba al nuevo zar a perdonar la vida a los culpables del asesinato de Alejandro II. El nuevo zar, como máxima autoridad de Rusia, una nación cristiana, debe dar ejemplo y sustituir el principio pagano de la venganza por el principio cristiano de la compasión. Los

⁴⁹ Cabe citar como referencia bibliográfica en castellano una interesante obra, mencionada en la Introducción de este estudio, que gira en torno a uno de los episodios más célebres de *Los hermanos Karamázov*, la leyenda de “El Gran Inquisidor”. Asimismo, en ella puede encontrarse un capítulo dedicado a Soloviev a cargo de J.M. Almarza: ALMARZA MEÑICA, J.M. et al., *La religión, ¿cuestiona o consuela?: en torno a la leyenda de El Gran Inquisidor de F. Dostoievski*, o.c., p.101-112.

⁵⁰ FN, p. 178.

responsables de la muerte del zar han cometido un crimen horrible y deben ser apartados de la sociedad, pero no exterminados, sino entregados a la Iglesia para su regeneración moral.

K. Pobedonotsev (1827-1907), procurador jefe del Santo Sínodo⁵¹, tildó de “loco” a Soloviev y el zar Alejandro III de “puro psicópata”. Las autoridades de San Petersburgo exigieron un “castigo severo”, que al final y gracias a la intercesión a su favor del ministro de interior, M. Loris-Melikov, quedó en la prohibición temporal de seguir dando clases y pronunciar conferencias⁵². Meses más tarde, Soloviev reanuda su labor docente. Sin embargo, el 11 de noviembre de 1881 y por la presión evidente en la que se ve obligado a trabajar solicita el cese voluntario de su cargo como profesor. Nunca más volverá a impartir clases. Liberado de sus obligaciones como profesor se concentrará en lo que fue una de sus convicciones fundamentales a la que dedicará prácticamente una década de su vida: la reunificación de las Iglesias católica y ortodoxa.

1.2. Segunda etapa: los años 80

La obra *Tres discursos en memoria de Dostoievski*, escrita entre 1881 y 1883, puede considerarse la frontera que separa estos dos períodos en el pensamiento de Soloviev. Para Soloviev, la idea central que emana de la obra de Dostoievski es la de una hermandad universal en Cristo. Si en el primer discurso define a Dostoievski como el precursor de un nuevo arte religioso, en el tercero habla por primera vez de la unificación de las Iglesias, cuestión esta, que, por otra parte, es ajena al pensamiento de Dostoievski. Soloviev parte aquí de las premisas del novelista para llegar a sus propias conclusiones.

Dostoievski consideraba que la tarea histórica de Rusia era religiosa. Rusia estaba dotada de una sensibilidad universal y su meta no era otra que la unión fraternal con toda la humanidad. El deber histórico de Rusia es superar la separación entre Oriente y Occidente, porque sólo el pueblo ruso participa tanto de la tradición occidental como del oriente cristiano. Y esto, para Soloviev, significaba que era preciso reconciliarse con la Roma católica.

⁵¹ Recuérdese que tras las reformas de Pedro I, a la cabeza de la Iglesia ortodoxa se encontraba un funcionario laico que formaba parte del gabinete del zar.

⁵² LOSEV, A., “Tvorcheskii put' Vladimira Soloveva” en *S.*, vol. 1, p. 6.

De acuerdo con Serbinenko, el sueño de unificación de las Iglesias está unido a dos ideas fundamentales de la filosofía de Soloviev. Una de ellas es la omniunidad entendida como una armonía universal que aún no existe en la historia, pero que puede y debe realizarse como resultado del proceso que culmina en la Divinohumanidad, otra de sus ideas centrales. A estas dos ideas hay que añadir la fe en la posibilidad de transformar al ser humano y a la humanidad, de encarnar en esta vida los valores cristianos y crear una sociedad verdaderamente cristiana⁵³.

Mientras Soloviev pronunciaba el último discurso, el 19 de febrero de 1883, recibe una notificación procedente de Pobedonotsev en la que se le prohíbe de nuevo impartir conferencias. Se supone que este discurso, aunque asistieron cerca de 600 personas, no fue pronunciado⁵⁴. Tras la prohibición, Soloviev comienza a publicar sus trabajos en la revista *Rus*, perteneciente al eslavófilo Iván Aksakov. No obstante, el interés creciente de Soloviev por lograr una reconciliación con la Iglesia católica, será la causa de su separación progresiva con el eslavofilismo que al final de la década se convertirá en enemistad abierta.

En ese mismo año, 1883, publica *La gran disputa sobre la política cristiana*, en la que apela a la historia de la Iglesia para mostrar que los responsables de la escisión entre la Iglesia oriental y la occidental son tanto los católicos como los ortodoxos y que mantener esta situación por más tiempo es anticristiano. La cuestión central planteada en la obra es si la Iglesia tiene o no una tarea práctica en el mundo, y si esta tarea exige la unión de todas las Iglesias cristianas bajo el poder de una única autoridad eclesiástica central.

Una de las obras centrales de este período es *Historia y futuro de la teocracia*. En esta obra Soloviev trata de sentar las bases teológicas y el fundamento histórico para un ideal de sociedad del que ya había hablado en sus primeras obras y que define como *teocracia libre*. Soloviev abandona prácticamente la filosofía teórica para concentrarse en el estudio de la historia de las Iglesias en busca de las causas que provocaron el cisma. Inicialmente pensó publicar la obra periódicamente en la revista eslavófila *Rus*. La defensa del catolicismo manifiesta en la obra provoca su ruptura con los eslavófilos, y la

⁵³ SERBINENKO 2000, p. 69.

⁵⁴ SOLOVIEV 1977, p. 217.

revista rechaza su publicación, que se editará finalmente en el extranjero, concretamente en Zagreb en el año 1887.

En 1885 Soloviev había recibido una carta del obispo Josip Juraj Strossmayer (1815-1905). Este obispo católico creía como Soloviev en la posibilidad de una futura unificación de las Iglesias y estaba convencido de que las diferencias dogmáticas entre la Iglesia occidental y oriental no eran base suficiente que justificase el cisma. El verano de 1886, Soloviev acepta la invitación de Strossmayer y parte a Djakovo, cerca de Zagreb. Según relata Sergei Soloviev, una memoria de su *Historia y futuro de la teocracia* fue enviada a través de Strossmayer al papa León XIII en septiembre de 1886, quien aprobó y alabó el esfuerzo de Soloviev⁵⁵.

En octubre de 1886 Soloviev regresa a Moscú. Por ese entonces se habían extendido en Rusia rumores sobre su posible conversión al catolicismo. Si Soloviev se convirtió efectivamente o no ha sido una cuestión discutida por sus biógrafos. Está documentado que unos años más tarde, el 19 de noviembre de 1896, Soloviev tomó la Comunión de manos de un sacerdote católico⁵⁶. Sin embargo, Soloviev siempre negó tanto públicamente como en su correspondencia, esa conversión y murió como miembro de la Iglesia ortodoxa, confesándose y recibiendo los sacramentos de un sacerdote ortodoxo, a petición propia y expresa de que así fuera. Como apunta Copleston sería un error prestar demasiada importancia al hecho de si se convirtió efectivamente o no. Soloviev se sentía cristiano, miembro de la Iglesia universal inherente tanto al catolicismo como a la ortodoxia y, si en la primera mitad de los años 80 se aproxima al catolicismo su entusiasmo disminuye al final de la década, para ser sustituido al final de su vida, por una crítica a toda Iglesia como institución⁵⁷.

En todo caso, tras su regreso se ve sometido al aislamiento y la censura. Según su propio testimonio, el Santo Sínodo en la persona de Pobedonotsev consideró que absolutamente todas sus actividades eran perniciosas para Rusia y

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 255-6.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 346.

⁵⁷ COPLESTON 2008, p. 209-210.

para la Iglesia ortodoxa por lo que no debían ser permitidas⁵⁸. Durante unos meses Soloviev se retira al monasterio de Sergeiev Posad. Tras la prohibición temporal de publicar establece contacto con la revista de orientación liberal El noticiero de Europa (*Vestnik Evropy*), en la que continuará trabajando hasta su muerte.

En 1888 vuelve al extranjero, dirigiéndose esta vez a París. En 1888 publica allí *La idea rusa* (*L'idée russe*) y tratará de publicar *Rusia y la Iglesia universal* (*La Russie et l'Eglise Universelle*), ambas obras escritas originariamente en francés. La última de ellas se publicó finalmente en Londres en 1889. En estas dos obras, junto con *Historia y futuro de la teocracia*, Soloviev expone su idea de una “teocracia libre” según la cual la autoridad legítima debe tener una estructura triple que se corresponda con las tres personas de la Trinidad. El poder espiritual estaría representado por un sumo sacerdote, el papa católico (que representaría a Dios Padre), un emperador, el zar ruso (representando al Hijo) y una serie de profetas surgidos del pueblo que ejercerían de intermediarios entre el poder espiritual y el temporal (representantes del Espíritu Santo)⁵⁹. Soloviev no encontró en Occidente el apoyo que esperaba. Strossmayer envió un ejemplar de su *Idea rusa* al papa León XIII, quien dijo que la idea era bella pero sólo realizable mediante un milagro⁶⁰. Los jesuitas franceses rechazaron también su proyecto y calificaron de herética la tercera parte de *Rusia y la Iglesia universal*, en la que desarrolla una nueva formulación del concepto de Sofía⁶¹.

A lo largo de los últimos años de la década de 1880, Soloviev ha ido perdiendo la esperanza en la posibilidad de establecer una teocracia que comienza a considerar utópica. El abandono definitivo de su lucha por el ideal teocrático puede considerarse *Sobre la caída de la cosmovisión medieval* escrita en 1891. Un resumen de esta obra fue leído como conferencia en la Asociación Psicológica de Moscú, y, una vez más, supuso un escándalo y la consiguiente nueva prohibición

⁵⁸ SOLOVIEV 1977, p. 258.

⁵⁹ El hecho de que Soloviev pensase que el papa católico debía ser la cabeza legítima de la Iglesia universal, no significaba que Soloviev considerase a la Iglesia católica como la Iglesia universal. Su idea de esta última es un concepto mucho más amplio que incluiría en sí tanto a la cristiandad occidental como a la oriental. Soloviev pensaba que el reconocimiento por parte del mundo ortodoxo de la autoridad del papa liberaría a la Iglesia ortodoxa de su dependencia del poder imperial a la que históricamente había estado sometida.

⁶⁰ *Ibíd.*, p. 282.

⁶¹ *Ibíd.*.

temporal de impartir conferencias⁶². En esta obra puede establecerse la línea divisoria entre el segundo y el tercer y último período en el pensamiento de Soloviev.

1.3. Tercera etapa: los años 90

En *Sobre la caída de la cosmovisión medieval* Soloviev sostiene lo siguiente: cuando el cristianismo triunfa y se convierte en religión oficial, la mayoría de creyentes aceptaron los principios cristianos pero sólo en teoría, ya que las estructuras sociales y políticas y la vida siguió como antes. Es decir, para Soloviev la concepción medieval del mundo, tanto en el Occidente cristiano como en el Oriente bizantino, consistía en un compromiso entre el cristianismo y lo que él llama “paganismo”. El cristianismo predica un amor activo hacia todos los hombres y esto supone un compromiso de lucha por la justicia social y en contra del nacionalismo y la guerra. La Iglesia, tanto en Occidente como en Oriente, ha fracasado al tratar de contribuir a una transformación de la sociedad que hiciese posible una vida de acuerdo con los valores cristianos y que preparase realmente el advenimiento del Reino de Dios. Aunque hay cristianos devotos, éstos se han concentrado en la búsqueda de la salvación personal y no se ha buscado una forma de expresión externa de la fe que promoviera esa regeneración de la sociedad. Y ahora eran los no creyentes, tanto en Oriente como en Occidente, los que estaban mostrando un compromiso activo con la justicia social y la transformación de la sociedad, los que estaban llevando a cabo la tarea a la que la Iglesia cristiana no se había dedicado. El colapso de la cosmovisión medieval es una consecuencia de esta circunstancia.

La valoración positiva implícita de la *intelligentsia* radical no pudo no alarmar a los oyentes de Soloviev. Parece que en la etapa final de su vida, Soloviev consideraba que la Iglesia había fallado al tratar de realizar el ideal de hermandad y solidaridad entre todos los hombres al que los radicales parecían aspirar. No obstante, señala Copleston⁶³, Soloviev, aunque había perdido la fe en la realización de su ideal teocrático, jamás pensó que el Reino de Dios fuese plenamente realizable en este mundo.

⁶² SERBINENKO 2000, p. 87.

⁶³ COPLESTON 2008, p. 211.

A finales de la década de los 80 y en paralelo al abandono de su proyecto teocrático, Soloviev comienza a realizar una importante actividad en el terreno de la estética y la crítica artística y literaria. En su *Crítica de los principios abstractos*, a principios de los 80 dejó como tarea pendiente una parte estética que estaba llamada a constituir, junto con la teoría del conocimiento y su ética, un nuevo sistema religioso-filosófico. Su dedicación y lucha por la reunificación de las Iglesias le hizo posponer esta tarea durante casi diez años que parece retomar ahora. El primer ensayo sobre estética, *La belleza en la naturaleza* aparece en 1889 y en 1890 el artículo “El sentido general del arte”. Con las ideas estéticas establecidas en ambas obras, Soloviev realiza una importante actividad complementaria en el terreno de la crítica literaria que se plasma en los siguientes artículos: “Sobre la poesía lírica. A propósito de los últimos poemas de Fet y Polonski” y “La ilusión de la creación poética (sobre el conde A. K. Tólstoi)” en 1890; “El primer paso hacia una estética positiva” en 1894; “La poesía de F.I. Tiutchev”, “La poesía de A.K. Tólstoi” y “Los simbolistas rusos” en 1895. En 1896, “La poesía de I. P. Polonski”; “El destino de Pushkin”, “¿Qué significa la palabra *pintoresco*?”, “Impresionismo del pensamiento” en 1897. En 1898, el artículo “Mitskevich”; en 1899 “Un homenaje especial a Pushkin”, “Contra la ejecutoria”, “El significado de la poesía en los versos de Pushkin” y “Lérmontov”.

A mediados de los años 90, Soloviev se concentra en la revisión y concreción de su sistema filosófico. Entre 1892-94 aparece *El sentido del amor*, una obra en la que trata de establecer las implicaciones de su metafísica en relación al amor humano. La revisión de su teoría ética se concreta en la extensa obra *La justificación del bien* (1897). Comienza la revisión de su teoría del conocimiento y de su sistema metafísico en una obra inacabada, *Filosofía teórica* (1897-1899), de la que sólo redactó los tres primeros capítulos. En 1897 comienza a trabajar en la traducción al ruso de los *Diálogos* de Platón, tarea que compartió con su hermano Mijaíl, quien tradujo la mitad de los diálogos socráticos⁶⁴. En relación con esta traducción publica en 1898, el ensayo *El drama vital de Platón*.

En la primavera de 1899 realiza su último viaje al extranjero y parte hacia Cannes donde comienza a escribir su última obra, considerada su testamento

⁶⁴ SOLOVIEV 1977, p. 371.

espiritual: *Tres conversaciones sobre la guerra, el progreso y el fin de la historia universal con la inclusión de un breve relato sobre el anticristo* (1899-1900). En esta obra, Soloviev abandona el optimismo histórico por un sentimiento escatológico y apocalíptico. Aunque sigue convencido de que el bien triunfará y el plan divino llegará a su concreción final, considera al mal como una fuerza real de poder creciente⁶⁵. Según afirma en el prólogo de la obra, la cuestión sobre la que versa es la naturaleza del mal: si es sólo una imperfección o insuficiencia que desaparece a medida que crece el bien o es una fuerza real, que se está apoderando del mundo, y cómo luchar contra ella. Soloviev pensaba que el número de cristianos se iría reduciendo hasta llegar a una pequeña minoría perseguida y sin ningún poder para influir en los demás. Todo poder externo pertenecería a las fuerzas del anticristo. Sólo entonces, al final de la historia, tendría lugar la reconciliación entre la minoría de católicos, ortodoxos y protestantes. El cristianismo no gozará de ningún triunfo externo, ni habrá ninguna teocracia, es más, el reino del anticristo que describe en su narración guarda una cierta similitud con la teocracia que Soloviev diseñase en los 80.

Soloviev fallece el 31 de julio de 1900 a causa, según los médicos que le atendieron, de agotamiento generalizado, alimentación insuficiente, arteriosclerosis y fallo renal⁶⁶. Su repentina muerte dejó inconclusa la revisión y modificación de su filosofía inicial. Varios documentos escritos en los últimos años de su vida proporcionan información sobre sus proyectos. Así, en una carta escrita probablemente en 1897, Soloviev describe así el espectro de sus proyectos:

- “1) Estoy imprimiendo mi *Filosofía moral*
- 2) Estoy preparando para su edición, mi *Metafísica*.
- 3) Ídem respecto a la *Estética*,
- 4) Ídem respecto al *anticristo*.
- 5) Estoy escribiendo una serie de artículos sobre escritores rusos

⁶⁵ Este cambio parece estar relacionado con una de las últimas *visiones* de Soloviev, esta vez de naturaleza maligna o demoníaca en la primavera de 1898. Cf. *Ibíd.* p-365-366.

⁶⁶ Aunque Soloviev nunca gozó de buena salud, su temprana muerte se vio acelerada por un modo de vida caracterizado por una despreocupación absoluta hacia su bienestar material y físico. Tras abandonar la docencia universitaria no volvió a tener una fuente de ingresos estable y pasó por épocas de serias dificultades económicas, que se agravaron en sus últimos años por el hecho de que prácticamente todo lo que conseguía ganar con la publicación de ensayos y artículos lo repartía entre los mendigos. Nunca se casó, ni tuvo residencia estable, y pasó su vida entre casas de amigos, familiares y hoteles, y llegó a dormir en vagones de tren. Cf. SERBINENKO 2000, p. 92.

6) Estoy preparando la sección de filosofía de la edición rusa de la Enciclopedia *Brokgauz-Efron* y escribiendo la mayor parte de los artículos yo mismo”⁶⁷

En otra carta escrita en enero de 1898, Soloviev afirma que ya ha impreso el primer capítulo de su *Metafísica* y espera tener la obra en terminada en 15 meses. Respecto a su *Estética* afirma tener la obra medio terminada, y las $\frac{3}{4}$ partes de su libro sobre la literatura rusa. A los proyectos anteriores añade la traducción completa de los diálogos de Platón, y una nueva traducción comentada de la Biblia⁶⁸. Por último, en una carta escrita a la redacción del periódico *Tiempo nuevo* en noviembre de 1899, nueve meses antes de su muerte, la lista de proyectos de Soloviev es la siguiente:

- 1) Una traducción de Platón y un ensayo relativo a sus diálogos.
- 2) Filosofía teórica.
- 3) Estética.
- 4) Un análisis estético de Pushkin.
- 5) Una filosofía bíblica y la traducción comentada de la Biblia⁶⁹.

Soloviev concluyó su filosofía moral con *La justificación del bien*. De la metafísica sólo pudo publicar tres capítulos contenidos en la obra *Filosofía teórica*. Respecto al estudio de la obra platónica, es una constante en Soloviev y siempre formó parte de su investigación filosófica en general, aunque no escribió ese ensayo relativo a sus diálogos. Tampoco comenzó la traducción de la Biblia. En lo que hace a la estética, a pesar de que afirmaba tener la obra prácticamente escrita, el manuscrito no se ha encontrado. Cabe suponer que en realidad no estaba escrita y que Soloviev pensaba estructurar en una única obra el contenido desarrollado en los ensayos breves y artículos sobre arte escritos en la década de los 90.

⁶⁷ Recogido en RASHKOVSKI, E., “Three Justifications: Some Pivotal Themes in the Last Decade of Solov’ev’s Christian Philosophy” en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 30 [en adelante RASHKOVSKI en VAN DER BERCKEN et al. 2000].

⁶⁸ SOLOVIEV 1977, p. 355.

⁶⁹ RASKHOVSKI en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 30.

2. La crítica de Soloviev a la civilización y filosofía occidentales

La filosofía de Soloviev constituye una variante autónoma dentro del conjunto de teorías filosóficas de finales del s. XIX que giran en torno a la cuestión de la crisis de la civilización occidental y su filosofía. Soloviev comenzó su carrera con una tematización de la crisis de la filosofía anterior a la que considera petrificada y en estado de desintegración. En este sentido, su pensamiento corre y se desarrolla en paralelo, como se indicó anteriormente, con el de Nietzsche, y anticipa una serie de ideas, perspectivas y direcciones de pensamiento que encontrarán un desarrollo posterior en las primeras décadas del s. XX. Según Motroshilova, entre estas ideas y perspectivas filosóficas pueden señalarse las siguientes⁷⁰:

1) Una crítica a la filosofía abstracta y sus principios, que ya habían iniciado filósofos como Schopenhauer, Kierkegaard, cuya obra desconocía, Feuerbach, Marx, el positivismo, y en Rusia, pensadores eslavófilos como Kireevski o Jomiakov.

Lo original de Soloviev en esta cuestión es que su filosofía se erige sobre una base exclusivamente religiosa que pretende crear, por una parte, una síntesis que unifique filosofía y religión, y por otra parte lograr la reunificación de todas las confesiones cristianas. La filosofía de Soloviev, aunque cristiana, no posee un carácter confesional determinado, busca la unificación de toda confesión. Según Von Balthasar, con Soloviev

“el diálogo entre las confesiones religiosas se abre a una perspectiva mundial y se convierte en un diálogo entre Oriente y Occidente, entre Bizancio-Moscú y Roma. El gran cisma vuelve a ser inmediatamente actual y se revisa su sentido teológico. A una altura jamás alcanzada después de Hegel y con una enorme agudeza se vuelve a pensar de modo universal, “católico”, con una clarividencia espiritual casi alucinante, que como en un paisaje barrido por el siroco hace perceptibles todas las cosas nítidamente y coordinadas entre sí en proporciones a escala”⁷¹

⁷⁰ MOTROSHILOVA 2006, p. 51-52.

⁷¹ VON BALTHASAR 2000, p.286.

2) En su lucha contra la filosofía anterior propondrá el desarrollo de una nueva filosofía de la vida.

3) Su búsqueda de una nueva filosofía está unida al esfuerzo por lograr una unificación entre sentimiento y razón, entre lo racional y lo irracional que en Soloviev busca despertar el potencial místico del ser humano en vistas a una síntesis entre lo divino y lo humano.

En general, Soloviev consideraba que el estado de crisis y desintegración afectaba no sólo a la filosofía, sino a toda la civilización occidental y en todas sus manifestaciones. Como afirma en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*, la civilización occidental al desarrollarse se ha ido fragmentando y con ello ha perdido paulatinamente el contenido universal, los principios absolutos que deben estar en la base de toda civilización, unos principios que para Soloviev sólo pueden ser de naturaleza religiosa.

“Atomismo en la vida, atomismo en la ciencia, atomismo en el arte –he aquí la última palabra de la civilización occidental– [...] Esta civilización ha articulado las formas particulares y el material externo de la vida sin ofrecer a la humanidad un contenido interno a la propia vida; tras aislar sus elementos particulares, los ha llevado al grado de desarrollo máximo que permite precisamente su tratamiento aislado, pero al no existir un vínculo orgánico interno, esos elementos carecen de un espíritu vivo, y toda esta riqueza no es más que capital muerto.”⁷²

Soloviev no sólo critica la segregación en esferas separadas de ciencia, filosofía y religión. Además, la ciencia se considera a veces antitética a la religión, y ésta última incompatible con la filosofía. Dentro de la esfera de la filosofía, la ética, entendida como el conocimiento de lo que debe ser, se contempla como algo independiente o sin relación intrínseca con la metafísica, o con el conocimiento de lo que verdaderamente es. Igualmente, la actividad creadora del hombre tal y como se manifiesta en el arte se contempla al margen o sin relación con la búsqueda de la verdad o del bien. En definitiva, se ha perdido la consideración de la verdad, el bien y la belleza como diferentes aspectos de un único ser. Ante ello, Soloviev

⁷² FN, p. 171.

buscará una nueva síntesis entre todas las esferas de la acción humana, síntesis, que, en todo caso, no debe entenderse como una vuelta a estadios anteriores de unión indiferenciada, sino que supondrá el replanteamiento de cada una de esas esferas y de la relación existente entre ellas:

“la tarea no consiste en articular cada elemento aislado de la vida y el conocimiento, en crear nuevas formas culturales, sino en vivificar y espiritualizar los diferentes elementos muertos en su enemistad gracias a un principio unificador, otorgarles un contenido universal incondicional y con ello liberarlos de la autoafirmación excluyente y la negación mutua.”⁷³

La exposición crítica del proceso de desintegración y fragmentación de la filosofía y la civilización occidental tiene como objetivo mostrar la necesidad de lograr una nueva síntesis o *conocimiento integral*. Este proceso de fragmentación se explica por un mecanismo contradictorio y ambivalente en su esencia que ha actuado en la filosofía occidental desde su aparición. La descripción de este mecanismo se encuentra detallada, sobre todo, en las tres obras centrales de la primera etapa de su pensamiento: *Crisis de la filosofía occidental*, *Los principios filosóficos del conocimiento integral* y *Crítica de los principios abstractos*. En ellas, especialmente en la primera y última, Soloviev dibuja un cuadro de grandes dimensiones en el que establece una tipología de la evolución y el despliegue de toda la filosofía occidental con el que persigue mostrar la interrelación y conexión interna entre diferentes corrientes, escuelas y pensadores.

Este mecanismo consiste en la afirmación de un principio parcial que abstraído y afirmado frente a otros principios, conduce, al afirmarse en su exclusividad, a la escisión y el dualismo. En *Crítica de los principios abstractos*, Soloviev define así los “principios abstractos”:

“Por principios abstractos entiendo aquellas ideas particulares (aspectos concretos y elementos de la idea universal) que, al ser abstraídos de la totalidad y afirmados en su exclusividad, pierden su carácter verdadero y al entrar en contradicción unos con otros,

⁷³ *Ibíd.*

hunden al mundo humano en el estado de descomposición intelectual en el que actualmente se encuentra.”⁷⁴

Estos principios abstractos, según Motroshilova, son para Soloviev ideas fundamentales de la humanidad que encuentran su expresión no sólo en la filosofía sino en la cultura como totalidad, por lo que influyen en el desarrollo de la humanidad y participan en su desintegración intelectual y espiritual⁷⁵. A lo largo de la historia, la unilateralidad de un principio es sustituida por la de otro que a su vez, será negado por sufrir de la misma unilateralidad. Es decir, Soloviev contempla la historia de la filosofía occidental desde un prisma hegeliano: la unilateralidad de cada escuela o corriente filosófica exige el tránsito a otro nivel en el que aparece una nueva escuela, la sucesión de corrientes o movimientos filosóficos sigue una necesidad histórica⁷⁶.

La filosofía occidental, que para Soloviev comienza en la Edad Media, nace con la separación y oposición del pensamiento individual o *razón* y la fe del pueblo entendida como *autoridad*. Al principio la razón se somete a la autoridad, después se trata de conciliar ambas para, al final, negar la autoridad. La reconciliación conduce al reconocimiento de los derechos exclusivos de la razón que pasa a adquirir un significado incondicional en la Edad Moderna.

Sin entrar en un análisis detallado de la exposición crítica que Soloviev hace de racionalismo y empirismo – algo esquemática en *Crisis de la filosofía occidental* y mucho más desarrollada en *Crítica de los principios abstractos*– ambas corrientes constituyen las dos corrientes básicas que atraviesan toda la filosofía occidental. Por un lado, el racionalismo con sus conceptos lógicos y el empirismo con sus datos empíricos se juntan en un único punto: ambos niegan un ser propio o bien al objeto conocido o bien al sujeto cognoscente para afirmar una forma de conocimiento abstracto. Aunque no hay igualdad si hay una similitud en

⁷⁴ KON, p.586.

⁷⁵ MOTROSHILOVA 2006, p. 62.

⁷⁶ A pesar de la influencia hegeliana en su concepción del proceso histórico y en otros aspectos de su pensamiento, Soloviev considera a Hegel como la culminación de la filosofía racionalista abstracta que crítica. Por otro lado, el considerar el desarrollo del racionalismo en Occidente como un momento necesario del proceso histórico general es uno de los principales puntos que separan a Soloviev del pensamiento eslavófilo.

la actitud de ambas corrientes hacia la metafísica que consiste en negarla como conocimiento del ser verdadero.

Un punto de inflexión clave es la filosofía de Kant. Con ella se plantea el problema central para Soloviev en su consideración de la historia de la filosofía occidental: la realidad del mundo externo y la posibilidad de un conocimiento metafísico. A pesar de la alta valoración por parte de Soloviev de Kant como destructor de la metafísica dogmática, tiende a ver su filosofía más como generadora de nuevas ideas y problemas que ella misma no resuelve de modo satisfactorio⁷⁷. El problema fundamental en la interpretación de Soloviev, consiste en la constatación de una contradicción: por un lado el mundo que conocemos es el mundo fenoménico y no la realidad en sí de las cosas, que se nos escapa. Por otro lado, es igual de indudable que el mundo exterior no es sólo una representación del sujeto, sino que posee una existencia independiente de él. El encontrar una respuesta satisfactoria al interrogante sobre la realidad del mundo exterior y, en igual grado, a la posibilidad de un conocimiento metafísico será fundamental para Soloviev.

En *Crisis de la filosofía occidental*, Soloviev considera que tras Kant se vuelve a caer en la unilateralidad. Fichte elabora un sistema idealista subjetivo puro en el que la realidad en sentido pleno pertenece sólo a la autoconciencia del sujeto. Schelling, modificando el sistema fichteano, sustituye el yo por el absoluto. Con ello, cambia la comprensión de la naturaleza, que recibe realidad positiva. El proceso de desarrollo natural culmina con la conciencia humana. Todo lo existente

⁷⁷ En general, la actitud de la filosofía religiosa rusa hacia la filosofía kantiana es negativa o muy crítica en algunos pensadores religiosos, entre los que cabe destacar a Florenski. Los aspectos de la filosofía kantiana que despiertan un mayor rechazo en estos filósofos son principalmente el considerar a la religión dentro de los límites de la razón, el agnosticismo a priori implícito en la filosofía kantiana, y la escasa atención prestada por Kant a aspectos existenciales y ontológicos. Autores como Soloviev, Bulgakov o Florenski desarrollaron una concepción del desarrollo de la filosofía occidental entendida como tragedia del espíritu humano en la que Kant jugará un papel central, aunque la valoración y comprensión del papel jugado por Kant en esta tragedia es diferente. Para Florenski, Kant es casi un tentador diabólico, para Soloviev, y otros autores como Frank o Losski, es un gran filósofo que abre nuevos horizontes espirituales y morales con su filosofía, aunque plantea problemas que no resuelve satisfactoriamente. Sobre la actitud de la filosofía religiosa rusa hacia Kant: AJUTIN, N., “Sofia y Chert” en *Voprosy filosofii*, nº12, 2002, p.125-147; MOTROSHILOVA 2006, p.197-216; DORONINA, N., “Kritika trantsendental’noi filosofii Kanta v russkoi filosofii vseidinstva (Kant i Vl. Soloviev) en SOLONIN, Y., ERMICHEV, A., OSIPOV, I., KRUPNIN, N. (eds.): *Minuvshee i perejodiashchee v zhizni i tvorchestve V. S. Solovieva. Materialy mezhdunarodnoi konferentsii 14-15 febralia 2003*, San Petersburgo: Sankt Peterburgskoe filosofkoe obshchestvo, 2003, p. 264-269 [en adelante SOLONIN et al. 2003].

no es más que la manifestación de un sujeto absoluto en su autodesarrollo. Hegel define ese sujeto absoluto como concepto puro, pura actividad de pensamiento que consiste en su propio desarrollo dialéctico. Con el sistema del racionalismo absoluto hegeliano culmina el desarrollo de la filosofía moderna, su culminación lógica e inevitable. El ser es concepto, acto puro de autopensamiento y nada más, forma pura sin contenido⁷⁸.

La unilateralidad y el antiempirismo de Hegel hicieron necesaria una vuelta al empirismo, que para afirmarse negará la posibilidad de todo conocimiento a priori. Tras una breve caracterización del materialismo, Soloviev se detiene en el positivismo⁷⁹. Para Comte el conocimiento verdadero es aquel que puede ser reducido a datos de la experiencia externa, es decir, aquel en el que lo conocido es para el sujeto un objeto externo. Sin embargo, cuando los positivistas afirman que el absoluto o lo verdaderamente existente es incognoscible lo que dicen es que no es objeto de experiencia externa, en los fenómenos no se da la esencia verdadera de aquello de lo que son fenómenos. Y esto constituye para Soloviev una verdad indudable. Ahora bien, no se puede afirmar que en el fenómeno no se manifieste la esencia verdadera, sino que no la conocemos de manera inmediata porque los fenómenos son algo de naturaleza secundaria y están determinados por las formas a priori del conocimiento y las características de nuestros sentidos. Si no conocemos la esencia de las cosas en la experiencia externa ésta se ofrecerá en la experiencia interna⁸⁰.

En la experiencia interna continúa Soloviev, no tenemos representaciones y objetos sino realidades y aunque hay diferencia entre lo conocido (estados de conciencia propios) y el sujeto cognoscente, no tienen realidad independiente. En ella, aunque sea un conocimiento no completamente adecuado, se nos ofrece una manifestación de lo realmente existente. En la experiencia interna hay una dimensión teórica y una práctica, nos percibimos como sujetos de acción y de conocimiento. El principio de la acción es la voluntad y el del conocimiento, la representación. De estos dos principios el originario es la voluntad, porque la representación presupone relación con lo otro y aunque la voluntad también, ella no

⁷⁸ KF, p. 38.

⁷⁹ *Ibíd.* p.42.

⁸⁰ *Ibíd.*, p.45.

es relación porque actúa desde sí misma⁸¹. En la voluntad encontramos una manifestación accesible de la cosa en sí o de la auténtica realidad autoexistente. Y esto convierte al pensamiento de Schopenhauer en un punto de inflexión fundamental en la historia de la filosofía occidental.

Lo que atrae a Soloviev de la filosofía de Schopenhauer, a cuyo análisis dedica gran espacio en *Crisis de la filosofía occidental*, es el modo en que expone el proceso de crisis y destrucción interna de la filosofía abstracta y la salida a la misma que propone. Schopenhauer acentúa el problema que planteaba la filosofía kantiana, la subjetividad del mundo (el mundo es representación) y la realidad de ese mundo. En la filosofía de Schopenhauer la representación constituye la dimensión externa de la realidad y la voluntad su dimensión interna, siendo ésta última más primaria. Aquello que es, es voluntad en su dimensión interna y representación en su dimensión externa. Soloviev acepta y alaba a Schopenhauer mientras éste analiza la preeminencia y particularidad de la relación interna de cada sujeto con el movimiento y la vida de su propio cuerpo, cuando vincula esos movimientos con la voluntad e incluye a ésta en la teoría de conocimiento, lo que permitirá además, establecer una relación orgánica entre ética y metafísica. Sin embargo, Schopenhauer no se queda ahí, separa la voluntad individual para convertirla en una entidad metafísica, la hipostatiza transformándola en una abstracción de modo similar a otras abstracciones anteriores en la filosofía occidental. La voluntad de vivir, sin objeto y contenido lógico, viene a ser lo opuesto al concepto hegeliano como exaltación de la lógica universal, es la negación o ausencia plena de dicha lógica. La voluntad inconsciente, sin finalidad, sin racionalidad de Schopenhauer, que sólo puede conducir al pesimismo, como la filosofía hegeliana al optimismo, es una abstracción más que absolutiza sólo un momento de la vida.⁸²

Del análisis que Soloviev hace de la filosofía occidental y que será determinante en su pensamiento, cabe subrayar la afirmación de que la auténtica fuente de conocimiento sólo puede ser cierta experiencia interna dotada de un

⁸¹ *Ibíd.*, p. 49

⁸² *Ibíd.* p. 80-84. Para un análisis de los aspectos más relevantes de la crítica de Soloviev a Schopenhauer: LOSEV, A., *Vladimir Soloviev i ego vremia*, Moscú: Molodaia Gvardia, p. 182-185; MOTROSHILOVA 2006, p.71-78.

carácter intuitivo y místico. El ser humano posee una capacidad especial con cuya ayuda puede descubrir en sí mismo el fundamento verdadero de todo ser perceptible y pensable. En esa experiencia interna, en la que se produce la unión de la conciencia con la realidad verdadera, cada ser humano se descubre como algo muy diferente de lo que es en tanto ser empírico porque la comprensión de uno mismo como ser limitado con un cuerpo físico y unas características internas determinadas es producto de la experiencia sensorial (externa, por tanto). Una característica de la experiencia interna de la que habla Soloviev es, como apunta Evlampiev, su carácter concreto e integral⁸³. Todo intento de diferenciar en esta experiencia lo fundamental de lo accesorio o secundario termina en la desintegración y separación en elementos abstractos que ya no poseen un contenido verdadero porque en ellos ya no se da lo verdaderamente existente, i.e., la coincidencia plena de cognoscente y conocido, el establecimiento de lo conocido en su verdad como existente. Aquello que se abre a la experiencia interna individual como identidad cognoscente-conocido, que no es otra cosa que el absoluto, sólo puede ser un logro intuitivo del sujeto integral, en su plenitud y concreción vital, racional y también prerracional o irracional.

De acuerdo con Evlampiev, en *Crisis de la filosofía occidental*, Soloviev afirma y desarrolla de modo racional una idea central en Dostoievski y que subraya que cada ser humano es un fenómeno irrepetible del absoluto, que cada persona concreta e individual es el único eslabón a través del cual es posible conocer la verdad. Sin embargo, ya en esta obra, Soloviev se muestra demasiado dependiente de la tradición idealista al hacer de ese mundo descubierto en la persona una expresión o manifestación de algo externo, la realidad espiritual omniabarcante⁸⁴. De hecho, en obras posteriores el acento de sus investigaciones pasa de la intuición concreta personal e individual al análisis racional del acto intuitivo de aprehensión del absoluto. Así, en *Los principios filosóficos del conocimiento integral* y en las *Conferencias sobre la Divinohumanidad* se refiere a esa experiencia interna con el

⁸³ EVLAMPYEV, I., “O glavnom printsipe v metafiziki Vl. Solovieva (lichnost’ i Absoliut)” en SOLONIN et al. 2003, p.20.

⁸⁴ *Ibíd.*, p.21. Según Evlampiev el desarrollo de aparato conceptual que permita expresar la intuición de la totalidad de la persona y descripción de la realidad a través de la persona desde presupuestos existencialistas será desarrollada por otros filósofos posteriores especialmente Berdiáev, Shestov, Frank, influidos éstos, tanto por Soloviev como por Dostoievski.

término “intuición intelectual”⁸⁵ tomado directamente de la filosofía de Schelling. En *Crítica de los principios abstractos*, hablará de la “fe” como fuente de conocimiento que denomina místico o absoluto⁸⁶. A pesar de la crítica al carácter abstracto del racionalismo, en parte su filosofía continúa en cierta medida dentro de un misticismo racionalizado que seguiría la línea del último Schelling⁸⁷. En todo caso, ya emplee uno u otro término, uno de los principios básicos de su sistema es que el fundamento de toda acción humana en todas sus esferas, incluidas la filosofía y las ciencias naturales, se obtiene como resultado de un acto de aprehensión místico en el que se unen conciencia y absoluto.

En resumen, de la crítica de Soloviev a la filosofía occidental se pueden señalar dos momentos fundamentales interconectados. En primer lugar, la necesidad de transformar la filosofía, de romper con la tradición teórico-abstracta. La filosofía debe dar respuesta al verdadero fin de la vida, debe ser la “fuerza formadora y dirigente de la vida”⁸⁸. Para ello, y en segundo lugar, es preciso establecer la verdad sobre la realidad verdaderamente existente y cómo puede el ser humano acceder a ella. El desarrollo de ambos momentos, difícilmente comprensible sin la idea de omniunidad, constituye la vía de salida al estado de desintegración de la filosofía y la civilización occidental.

3. La salida a la crisis: una nueva comprensión de la filosofía

La nueva comprensión de la filosofía que Soloviev aspira a establecer exige una síntesis renovada entre ciencia, filosofía y religión. Esto significa elaborar una filosofía capaz de desplegar toda la riqueza y fuerza vital contenida en el cristianismo, cuyos dogmas se han convertido para muchos en letra muerta. Igualmente se esforzará por mostrar el significado de estos dogmas como fundamento filosófico para la ciencia, como directrices de la vida moral y el

⁸⁵ FN, p. 203. En esta obra al introducir la idea de la intuición intelectual como forma de conocimiento necesaria para obtener un conocimiento integral el propio Soloviev cita entre paréntesis la expresión equivalente alemana en la que se inspira, *intellektuelle Anschauung*, con lo que, implícitamente reconoce estar tomando esa idea de la filosofía alemana, de Schelling en concreto, al que raras veces cita.

⁸⁶ KON, p. 719.

⁸⁷ Al final de su vida someterá a revisión algunos aspectos de su pensamiento como el problema del punto de partida de la metafísica como ciencia de lo verdaderamente existente, volviendo sobre sus intuiciones iniciales.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 179

desarrollo personal y como punto de partida para una organizar la sociedad. El objetivo general es uno: el perfeccionamiento de la humanidad y del mundo de acuerdo con los valores e ideales contenidos en el cristianismo.

Aunque el fin último sólo puede venir dado por la religión entendida como “la unión del ser humano y del mundo con el principio incondicional y centro de todo lo existente”⁸⁹, esto no significa que la filosofía deba subordinarse a la religión. La filosofía debe transformarse pero la religión también. Así en la primera de las *Conferencias sobre la Divinohumanidad*, afirma Soloviev

“no voy a polemizar con aquellos que en el momento presente tienen una actitud negativa hacia el principio religioso, ni voy a discutir contra los detractores actuales de la religión porque tienen razón. Lo que digo es que aquellos que rechazan la religión en el momento presente tienen razón [...] porque la religión en realidad no es como debería ser.”⁹⁰

Soloviev consideraba que si el principio absoluto contenido en la religión se reconociese realmente, debería definir y determinar todos los intereses y el contenido de la vida humana y del conocimiento y ser el centro en el que convergería todo lo que el ser humano hace, conoce, produce o crea. La religión ha quedado reducida a una pequeña parcela del mundo interior, no es más que uno de los muchos intereses que los seres humanos poseen. Reducida a esa pequeña esfera no puede cumplir su verdadera función y por ello el socialismo y el positivismo tratan de ocupar el vacío dejado por ella. Con la ayuda de lo que considera más valioso del pensamiento filosófico occidental, Soloviev pretende crear una visión religiosa de la omniunidad, o Dios en todo y todo en Dios, que se eleve al nivel de la conciencia reflexiva. Esto aportaría a dicha visión el poder efectivo de transformar no sólo al ser humano y su visión de la realidad también a la sociedad y la vida política⁹¹.

Cabría preguntarse, como indica Copleston, si dado que su propósito es dar al contenido de la fe una expresión racional no estaríamos ante un proyecto

⁸⁹ ChoB, p.1.

⁹⁰ *Ibíd.*

⁹¹ En esta intención de expresar de forma racional el contenido de la religión se ve también la influencia del idealismo alemán en Soloviev, tanto de la filosofía de la religión de Hegel y aún más de la filosofía positiva de Schelling.

teológico más que filosófico. Soloviev no lo consideraba así⁹². La tarea de la filosofía es determinar el sentido y fin más elevado de la vida. Esta tarea va más allá de búsqueda intelectual, es tarea vital para cada persona, si es que ésta desea organizar su vida dirigiéndola hacia el fin supremo de la existencia. El ser humano tiene acceso al contenido más elevado e incondicional de la vida tanto a través de la religión como de la filosofía. No obstante, mientras que en la religión se accede de modo inmediato al principio supremo, la filosofía trata de encontrar una expresión racional a lo intuitivo en la revelación que permitiría mostrar la relación interna de ese principio con la vida inmediata de cada sujeto. Filosofía y religión por su función interna, deben encontrarse unidas y complementarse mutuamente como contenido intuitivo y forma racional. La filosofía entendida como fuerza dirigente de la vida, es aquello que Soloviev también llama *misticismo*, una combinación del método racional de desarrollo y exposición con un acto místico, irracional e intuitivo por el que se capta el absoluto como realidad última, concreta y viva que determina tanto el ser del mundo como el del sujeto.

En todo caso, la síntesis entre ciencia, filosofía y religión es sólo una de las dimensiones o momentos que permitirán alcanzar una vida plena o *integral*. En *Los principios filosóficos del conocimiento integral*, Soloviev, siguiendo un esquema tripartito omnipresente en su pensamiento, diferencia tres esferas o principios que definen la naturaleza humana: razón, voluntad y sensibilidad. El conocimiento que tiene su fuente en la razón se escinde a su vez en tres: ciencia, filosofía y teología cuya síntesis constituye lo que denomina *teosofía libre* o precisamente, *conocimiento integral*. La voluntad es principio formante de una vida social en la que diferencia también tres estadios: la sociedad económica, la sociedad política o Estado y la Iglesia o sociedad espiritual. La síntesis de estos tres elementos constituiría la *teocracia libre* o *sociedad integral*. La sensibilidad es fuente de la creación humana en la que diferencia también tres dimensiones: las artes técnicas, las bellas artes y la mística. Esta última síntesis constituiría la *teúrgia libre* o *creación integral*. La acción correlativa de estas tres esferas formaría una nueva esfera, la de la *vida integral*⁹³. Ideas similares que insisten en la necesidad de integración y colaboración entre diferentes esferas aparecen también en la *Crítica*

⁹² COPLESTON 2008, p.218

⁹³ FN, p. 175-176.

de los principios abstractos. La gran síntesis hacia la que camina la humanidad, dice allí Soloviev, la realización de la omniunidad en la vida, el conocimiento y la creación, no es asunto exclusivo de la filosofía, ni de un único cerebro, aunque reconocida y conocida esta verdad, el conocimiento pueda anticipar y preparar la misma⁹⁴.

Estas tres esferas se encuentran en la visión de Soloviev, en un mismo nivel axiológico y ontológico. No hay una esfera superior a otra, ni subordinación ni disolución de unos ámbitos en otros. Para conseguir ese objetivo de la *vida integral*

“Todas las esferas y grados [...] deben encontrarse en una unión o síntesis interna absolutamente libre. Esta síntesis para ser tal, debe excluir una igualdad simple e incondicional entre esferas: no son iguales pero tienen el mismo valor, es decir, cada una de ellas es igualmente necesaria [...] y cada una tiene una significación especial y diferente por lo que deben encontrarse en una determinada relación condicionada por el carácter peculiar de cada una”⁹⁵

Por este motivo, lo que Soloviev busca es la cooperación e integración de las diferentes dimensiones de la vida humana en un sistema que permita transferir los resultados de un ámbito, a otro. Establecer, señala Kormin, paralelismos entre procesos epistemológicos, socio-políticos y artístico-creativos, buscar las estructuras que atraviesan y permitan conocer el espacio en el que la verdad se cruza con el bien y la belleza, establecer una correlación entre las diferentes fuerzas que actúan en la vida de la humanidad⁹⁶. La comprensión de la filosofía como *filosofía de la vida* apela, dirá Soloviev en los *Principios filosóficos del conocimiento integral*, “no sólo a la capacidad cognoscitiva sino que exige también una cierta determinación de la voluntad, i.e., una determinada configuración moral y además el sentimiento y sentido artístico, la fuerza de la imaginación o fantasía.”⁹⁷

Soloviev, trató de organizar su filosofía en torno a un principio único que proporcionase una unión interna entre sus diferentes dimensiones. No obstante, de

⁹⁴ KON, p. 586.

⁹⁵ FN, p. 174.

⁹⁶ KORMIN, N., *Filosofskaia estetika Vladimira Solovieva. Chast I. Sviataia garmonia*, Moscú: IFRAN, 2001, p.120 [en adelante KORMIN 2001].

⁹⁷ FN, p. 179.

acuerdo con Matuschik, no hay un acuerdo entre los estudiosos de su obra sobre cuál sea ese principio o idea clave que organice su filosofía. Entre las ideas que constituirían el fundamento de su filosofía destacan la omniunidad, la Divinohumanidad y Sofía⁹⁸. Sin estas tres ideas su síntesis es difícilmente comprensible.

3.1. La omniunidad

En la filosofía de Soloviev la omniunidad es una idea-símbolo de la unión interna de todo el universo que ni las fuerzas caóticas de los elementos ni la vida en rebelión pueden destruir. Su establecimiento en la naturaleza es descrito por Soloviev de manera simbólica y su símbolo es la luz. La materia, en tanto estancamiento e impenetrabilidad, es, en principio, lo opuesto a la omniunidad como dinamismo y permeabilidad positiva, pero al mismo tiempo, es también el material y medio de realización de la misma. La omniunidad es el fin de un proceso cosmogónico lento, complejo y gradual que se manifiesta inicialmente como belleza en la naturaleza.

La omniunidad es la idea fundamental que, en conexión interna con la idea de la Divinohumanidad, unifica todo el proyecto filosófico y la cosmovisión de Soloviev. En su tratamiento y desarrollo de este aspecto central de su pensamiento, Soloviev se inspirará en las fuentes más diversas, desde las Sagradas Escrituras y los Padres de la Iglesia griegos a la metafísica de la voluntad de Schopenhauer, la literatura gnóstica y mística pasando por el idealismo de Hegel y Schelling, la tradición eslavófila rusa y la teoría darwinista de la evolución.

Para Motroshilova, el concepto de omniunidad está internamente ligado al concepto de vida, aunque no en sentido estrictamente biológico, sino más bien como categoría filosófica⁹⁹. Soloviev bosqueja en más de una obra qué entiende por vida. Así, en *El camino hacia la filosofía verdadera* (1883) afirma que

“[...] la materia muerta y el pensamiento puro, el mecanismo universal y el silogismo universal son sólo abstracciones de nuestra razón que no pueden existir

⁹⁸ MATUSCHIK, E., “K metodologii issledovania tvorchestva V. S. Solovieva. Po povodu knigi J. Dobeshevskogo *Włodzimierz Solowjow. Studium osobowosci filozoficznej*, Warszawa, 2002” en SOLONIN et al 2003, p. 53 [en adelante MATUSCHIK en SOLONIN et al. 2003].

⁹⁹ MOTROSHILOVA 2006, p. 124

por sí mismos sino que tienen realidad sólo en aquello de lo que son abstraídos, en algo tercero que no es ni materia inanimada ni idea incorpórea. Para referirnos a eso tercero, no en sí mismo, sino en su manifestación más general diremos que es la vida. [...] La vida es el nombre más general y amplio para referirnos a la realidad plena en todas partes y en todo. Con el mismo derecho podemos hablar de la vida divina, de la vida humana y de la vida de la naturaleza.¹⁰⁰

La idea de vida remite a la idea de organismo y de desarrollo: “El rasgo más general de la vida consiste en una serie de modificaciones consecutivas que no destruyen la identidad del sujeto que subyace a esos cambios. La vida presupone al viviente.”¹⁰¹. Apoyándose en la comprensión de lo orgánico en Schelling y con un modelo explicativo basado en la evolución biológica, Soloviev presupone un orden mundial universal en proceso de establecimiento y dirigido al perfeccionamiento progresivo, que entiende como gradual divinización.

Con una comprensión del organismo, que recuerda en ciertos aspectos a la concepción aristotélica y también kantiana, Soloviev pone el acento en la idea de que la función de los órganos no puede definirse sino es por referencia al fin en relación al cual existen. Un organismo es un microcosmos cuya comprensión requiere de una explicación teleológica. Según expone en *Los principios filosóficos del conocimiento integral* el organismo es ante todo sujeto de desarrollo, esto es, el tipo de cambio del que se habla es el del sujeto que se desarrolla no sólo por la acción externa, sino que recibe el impulso a desarrollarse desde dentro o inmanentemente. Igualmente, en su comprensión de la evolución, que extrapola del ámbito de la biología a todo universo, se apoya más en la analogía con el desarrollo de cada organismo individual desde su estadio embrionario hasta llegar al organismo adulto, que en la idea de evolución como proceso de adaptación a un medio externo. La ley general del desarrollo orgánico es una ley en la que se produce una diferenciación e integración en la que elementos no diferenciados al comienzo, se separan en estadios intermedios hasta alcanzar la diferenciación plena que permitirá llegar a una unión diferenciada¹⁰².

¹⁰⁰ “Ha puti k istinnoi filosofii”, S.T.2., p. 330

¹⁰¹ *Ibíd.*

¹⁰² FN, p. 141-147

Una exposición resumida y clara de esta comprensión filosófico-cósmica de la vida se encuentra en el artículo “La idea del superhombre” (1899) en el que dice Soloviev

“el impulso al crecimiento interno del ser humano y la humanidad se encuentran real y efectivamente unidos a aquel proceso de complejización y perfeccionamiento del ser natural, a aquel crecimiento cósmico que se expresa de modo especialmente claro en el desarrollo de formas orgánicas de vida vegetal y animal”.

No hay corte entre la vida y desarrollo de la naturaleza y la historia humana, sino transición gradual. La diferencia entre el mundo natural y el mundo histórico humano consiste en que en la naturaleza el crecimiento se produce “a través de la aparición gradual de nuevas formas corporales” hasta la aparición del ser humano en el que se da una forma viva que “ya no requiere cambios sustanciales en su organización corporal, porque esta forma [...] puede albergar en sí un crecimiento interno –ánimico y espiritual- ilimitado.”¹⁰³

Es evidente, y en esto están de acuerdo todos los estudiosos de la obra de Soloviev, que su caracterización del absoluto está fuertemente influenciada por la filosofía de Schelling. A pesar de ello, es difícil determinar la influencia real del pensamiento de Schelling en Soloviev. De acuerdo con Valliere, hay dos motivos que explican esta dificultad. Uno de ellos es la tendencia de los continuadores inmediatos de Soloviev a distanciar su pensamiento del de Schelling por el peligro de panteísmo y el carácter problemático de la libertad humana que puede suponer su filosofía. El otro motivo es que Soloviev no suele citar sus fuentes de inspiración¹⁰⁴. De hecho, en sus obras las referencias a Schelling son escasas y muy breves. Por ejemplo, y si se tienen presentes sólo las obras de su primer período en las que establece la base de su filosofía, en *Crisis de la filosofía occidental* sólo hace referencia a la filosofía de la identidad, pero como una fase transitoria del

¹⁰³“Idea sverjcheloveka”, S, T.2., p. 629-631 La referencia a la vida y a la idea de organismo y desarrollo al caracterizar la omniunidad o el absoluto, constituyen, según las interpretaciones de Kormin y Motroshilova, un intento por parte de Soloviev de ofrecer una alternativa a la metafísica tradicional, sustituyendo la categoría de sustancia por la de organismo que posibilitaría la introducción de una coordenada o dimensión evolutiva en la comprensión del absoluto. Véase KORMIN 2001, p. 105; MOTROSHILOVA 2006, p. 128.

¹⁰⁴ VALLIERE, P: “Solov’ev and Schellings Philosophy of Revelation” en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 119.

idealismo que culmina en Hegel; en las *Conferencias sobre la Divinohumanidad* le cita escuetamente y no aparece mencionado en la *Crítica de los principios abstractos*. Aunque en la defensa de ésta última, y ante la observación de uno de los miembros del tribunal de que su pensamiento guardaba similitud con el de Schelling, Soloviev diferencia entre lo que llama “panteísmo especulativo” del primer sistema de Schelling con el que rechaza cualquier similitud y las “construcciones teosóficas” o la filosofía positiva del segundo Schelling con las que sí que reconoce cierta afinidad¹⁰⁵. Puede hablarse entonces, de una afinidad o influencia reconocida de la filosofía positiva de Schelling, entendida como una filosofía que se funda sobre un tipo de experiencia metafísica en la que hay cabida a algo pleno de misterio y místico a lo que la razón, entendida como discursividad, como forma de devenir que se cierra en un sistema de referencias mutuas y recíprocas no puede acceder. Esta filosofía positiva se ocuparía no del qué de la esencia (que constituye lo que Schelling denomina filosofía negativa) sino que parte y se fundamenta en la existencia concreta y fáctica.

Investigadores dentro del ámbito ruso, como Evlampiev o Gaidenko¹⁰⁶, consideran que la influencia de Schelling sobre Soloviev no se limitaría sólo a la filosofía positiva. Para Evlampiev, aunque Soloviev se propone superar los *principios abstractos*, incluidos los del idealismo alemán, en su caracterización del absoluto se muestra más dependiente de ellos de lo que admite. De acuerdo con Gaidenko, la influencia de Schelling sobre Soloviev puede concretarse en tres aspectos fundamentales: la concepción del absoluto como omniunidad que se inspiraría a su vez en el panteísmo de Spinoza y en Bruno; el papel otorgado a la voluntad que, aunque reforzado en Soloviev, por la influencia de la filosofía de Schopenhauer, se encuentra ya en las *Investigaciones sobre la esencia de libertad*

¹⁰⁵ SOLOVIEV, V, *Pis'ma*, T. 2, San Petersburgo: Obshchestvennaia pol'za, 1908, p. 100.

¹⁰⁶ EVLAMPIEV, I., *Istoriia russkoi metafiziki. Russlaia filosofia v poiskaj absolutu*, vol 1., San Petersburgo: Aleteia, 2000, p. 231 [en adelante EVLAMPIEV 2000]; GAIDENKO, P: “Gnosticheskie motivy v ucheniiaj Schellinga i VI- Solovieva” en *Znanie, Ponimanie, Umenie*, nº 2, 2002, p. 202.

humana de Schelling¹⁰⁷; por último, una concepción cosmogónica en cuya base está la idea del mundo como caída.

Tanto en *Los principios filosóficos del conocimiento integral* como en *Crítica de los principios abstractos*, Soloviev diferencia dos polos en la estructura del absoluto: el absoluto libre de toda determinación y manifestación y el absoluto como potencia o materia primera. “Si el primer polo superior o libre es autoafirmación del primer principio absoluto como tal, para esa autoafirmación es necesario lógicamente tener en sí su otro, su segundo polo, es decir la materia primera”. El segundo absoluto no es ni lo opuesto al absoluto ni es idéntico a él, es absoluto en proceso de establecimiento o estableciéndose. Este segundo absoluto que contiene en sí todo pero potencialmente es el ser humano, es decir aquel ser que

“siendo partícipe de la divinidad, no es Dios existente, sino que se hace Dios, [...] que es a la vez absoluto y relativo. En él se unen la multiplicidad y la unidad, lo particular y la totalidad. Sin embargo, [...] si lo particular y no verdadero tiene en él realidad, en consecuencia lo otro, lo verdadero omniunitario sólo puede existir en él realmente como *ideal* que se va realizando progresivamente. Este ser que tiene la pluralidad o la materia real como su naturaleza, posee el principio divino como idea en su conciencia.”¹⁰⁸

Aunque, como argumenta Evlampiev, la deducción de este segundo absoluto a partir del primero no es del todo convincente y que Soloviev parece más dependiente de la filosofía *abstracta* alemana que pretende superar de lo que quizás admite, lo cierto es que una vez determinado este segundo absoluto, Soloviev se

¹⁰⁷ En apoyo a la tesis de Gaidenko resulta pertinente citar a Villacañas: “La diferencia fundamental entre la filosofía de Schelling y la de Schopenhauer reside en que el primero intenta partir de ese abismo e inaugurar una racionalización del mundo que transforme en bien y en apoteosis divina lo que no es sino un fondo oscuro y siniestro. Schopenhauer, por el contrario, ha puesto en este fondo una voluntad ciega que no puede trascenderse jamás. Para Schelling este abismo era un Padre, que acabaría generando un espíritu de reconciliación... Schelling, siempre fiel a su visión religiosa del mundo, quería generar una teoría de la Trinidad, mientras que Schopenhauer no veía tal cosa posible [...]Schelling, antes que Schopenhauer, habla de una voluntad en la que no hay entendimiento. Pero a diferencia de la voluntad de Schopenhauer, que sólo desea expresarse a sí misma, ésta de Schelling, anhela el entendimiento, el logos.” VILLACAÑAS, J. L., *La filosofía del idealismo alemán. La hegemonía del pensamiento de Hegel*, vol. 2, Madrid: Síntesis, 2001, p. 186-188. Soloviev guarda en general una mayor afinidad espiritual con Schelling que con Schopenhauer, aunque el nombre de éste último se encuentra con más frecuencia en sus obras que el de Schelling.

¹⁰⁸ *Ibíd.*, p.712.

centra en describir su proceso de establecimiento. Y sería aquí, donde se mostraría la auténtica agudeza filosófica de Soloviev.¹⁰⁹

Para este segundo absoluto estableciéndose que es el ser humano, el primero es fin ideal, fundamento de la aspiración del ser humano a transformarse a sí mismo, a la sociedad y al mundo entero. Al mismo tiempo, Soloviev trata de probar que ese primer absoluto u omniunidad no es sólo un ideal sino el principio ontológico real del mundo y del propio ser humano. La realidad ontológica del primer absoluto garantiza la encarnación de ese ideal, aunque el proceso de establecimiento no esté exento de lucha, contradicción, porque el ser humano por su carácter absoluto y su libertad, puede actuar contra Dios.

“El ser humano es el existente incondicional, el sujeto independiente de todos sus actos y estados [...] es sujeto de su estado divino (normal) cuando se afirma en la omniunidad, y de su estado no divino [...] cuando se afirma a sí mismo y por oposición a todo lo demás. En un caso y en otro, y con Dios y contra Dios, él es el auténtico sujeto y causa real de sus actos [...] Es incondicionalmente libre: es libre en Dios [...] y es libre fuera de Dios, porque fuera de Dios puede ser él mismo, en su autoafirmación particular.”¹¹⁰

Cuando Soloviev habla de ese segundo absoluto más que del ser humano como sujeto individual lo que tiene en mente es la humanidad como un todo. En términos generales, su concepción de la humanidad está impregnada de la idea de progreso y la fe en la posibilidad de crear una sociedad justa y perfecta propias del s. XIX. Igualmente y como en el idealismo alemán, Soloviev considera que el proceso cósmico universal se transforma en histórico con la aparición del ser humano, o mejor dicho, de la humanidad, auténtico sujeto del desarrollo histórico¹¹¹. De todos modos, en su concepción de la humanidad en quien parece apoyarse realmente es en Comte y su noción de *Gran Être* como simbolización de

¹⁰⁹ EVLAMPIEV 2000, p. 225-227.

¹¹⁰ KON, p. 715.

¹¹¹ Un análisis detallado de la concepción de humanidad en Soloviev ver por ejemplo GAIDENKO, P: “Chelovek y chelovechestvo v uchenii Vl. Solovieva” en *Voprosy filosofii*, nº 6, 1994. p. 68-84.

una Humanidad que entiende como una realidad orgánica y total¹¹². En *Los principios filosóficos del conocimiento integral* Soloviev sostiene que

“el sujeto de desarrollo histórico es la humanidad como un organismo real, aunque colectivo. Generalmente cuando se habla de la humanidad como de un único ser o como un organismo, se ve en ello más una metáfora o una simple abstracción, y se otorga el significado real de ser individual, o individuo, únicamente a cada ser humano aislado. No obstante, esta afirmación no está justificada. La cuestión es que todo ser y todo organismo poseen necesariamente un carácter colectivo y se diferencian sólo en el grado, un organismo absolutamente simple no puede existir. Cada ser individual, por ejemplo, este ser humano, está compuesto por un gran número de elementos orgánicos que poseen cierto grado de independencia. Si cada uno de esos elementos tuviera conciencia [...] para ellos, el ser humano completo de cuya composición forman parte, les parecería probablemente una abstracción. Cada célula nerviosa [...] en nuestro organismo, se considera un ser individual e independiente y, o no sabe nada sobre nosotros, o nos ve como una masa general de elementos que le son ajenos, como una unidad colectiva metafórica. Y tendrá razón para sí misma, como tendremos razón para nosotros mismos, si consideramos a la humanidad sólo como un conjunto de personas separadas y en su unidad sólo vemos una abstracción vacía. Pero si adoptamos un punto de vista objetivo, deberemos reconocer que el carácter colectivo del organismo de la humanidad no es obstáculo para que cada ser humano sea un ser individual real, del mismo modo que el carácter colectivo de la humanidad, no es obstáculo para que ésta sea un ser realmente individual.”¹¹³

Para Soloviev, la unidad de la humanidad está garantizada por la naturaleza universal única, arquetípica en sentido platónico, del propio ser humano. La humanidad ideal es una, y la emergencia de seres humanos individuales es contemplada como una caída. La historia humana es el proceso de restablecimiento de la unidad del organismo de la humanidad en y a través de Cristo. Así, la unidad de la humanidad en Soloviev posee un profundo sentido religioso que contiene en sí el ideal de vida plena entendida como vida en Cristo. Los seres humanos, aunque en su manifestación fenoménica sean diferentes, participan de una única vida

¹¹² Sobre la concepción de humanidad en Soloviev y su inspiración en Comte, ver *Ibíd.*. Sobre la concepción de humanidad en Comte Cf. RIEZU, J., *La concepción moral en el sistema de Augusto Comte*, Salamanca: San Esteban, 2007, p. 113-117.

¹¹³ FN, p. 145.

divina que hará posible la reconstitución final de la humanidad como un único organismo.

En su búsqueda de un modo de pensar y analizar qué es la vida dentro del espíritu de la doctrina cristiana, Soloviev ve la exigencia de contemplar el mundo como un todo vivo que incluye en sí al ser humano, cuya experiencia local albergaría en sí y como algo que le llega del mundo nouménico, la estructura formadora del sentido de la vida de todo el universo. Soloviev trata de incluir al ser humano en una comprensión de fuerte acento neoplatónico de la vida como una serie de ascensiones sucesivas por diferentes etapas de desarrollo y perfeccionamiento. A pesar de la inspiración biológica, huye del biologismo, el ser humano, aunque posterior en el tiempo a otras formas de vida, es anterior en sentido metafísico. En su visión de la vida, lo superior no procede de lo inferior¹¹⁴. Esto también explica su interés en el inconsciente, y en aquellos autores que otorgan un papel al mismo como mecanismo explicativo del tránsito de la vida natural a la humana, de formas carentes de conciencia a una forma vital consciente. Al final del proceso de establecimiento de la omniunidad se encuentra la Divinohumanidad, la idea en torno a la que gira la reinterpretación del cristianismo que Soloviev propone.

3.2. La Divinohumanidad

De acuerdo con Slesinski, la idea de la Divinohumanidad en Soloviev es una interpolación del dogma cristiano de la encarnación con el pensamiento neoplatónico en un esquema cosmológico propio. En este esquema, la encarnación histórica de Dios es el cumplimiento en el tiempo de una verdad más básica que afirma que la plenitud del orden creado tiene su prototipo en la Divina Sabiduría o Sofía y que el orden temporal es un proceso dinámico de reintegración con su fuente eterna. Desde un punto de vista personalista, en esta idea se encuentra otra verdad: que es posible la comunión entre Dios y el hombre y que éste último sólo puede ser y hacerse verdadero en Dios.¹¹⁵

¹¹⁴ MOTROSHILOVA 2006, p. 124-127.

¹¹⁵ SLESINSKI, R., "Sophiology as metaphysics of Creation according to Solov'ev" en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 132.

El fin cósmico del hombre es el establecimiento de la Divinohumanidad. En esta idea pueden diferenciarse, como apunta Matushchik, tres partes estructurales:

- El ser humano, que se reconoce como insuficiente, finito, limitado e impulsado a la idea de Dios como ser perfecto, único capaz de dar sentido verdadero a todas sus aspiraciones.

-Dios que, por un lado, y en tanto unidad absoluta y perfecta es autosuficiente y no necesita de nada, pero que, a la vez, y en la medida en que es el creador del mundo, necesita de éste para algo.

- La grieta o fisura entre Dios y el hombre como resultado de su correlación. Entre Dios y el ser humano como fenómenos absolutamente diferentes e inconmensurables existe una grieta: el lugar de su encuentro potencial. Este espacio, al que Dios desciende sin abandonar su divinidad y al que el hombre asciende, yendo más allá de sí mismo aunque sin abandonar su humanidad, es el lugar de realización de la Divinohumanidad¹¹⁶.

Esta grieta o fisura es dinámica y en dependencia del aspecto con el que se cubra poseerá una u otra lógica. Existe una gradación y diversidad en las fronteras de esa grieta (Dios y el ser humano) que, por su dinamismo carece de sustancialidad propia y que Soloviev se esfuerza en estructurar en la medida de lo posible. Además, es un espacio de riesgo, de tensión y de amenaza de fracaso. La causa de esta amenaza está en el hecho de que ese espacio de la potencial Divinohumanidad es el resultado del abandono divino de su unidad autosuficiente y de la salida del hombre de la esfera natural, que aunque no le satisface, se manifiesta para él como predecible. Según Matuschik,

“por una parte, la sustancialidad de la unidad ideal, y por otra, la de la realidad material, se niegan a sí mismas en ese espacio intersustancial de la Divinohumanidad, un espacio que carece de “garantías”, de un “suelo firme”, que se encuentra en constante peligro (el peligro por parte del absoluto consiste en que puede volver a la paz de su unicidad, y por parte del hombre, en que ceda y regrese

¹¹⁶ MATUSCHIK en SOLONIN et al. 2003, p.57.

a las condiciones complejas, pero “firmes” de la naturaleza). Es también un espacio amenazador (por ser “espacio entre”, vacío, nada).”¹¹⁷

La comprensión adecuada de la Divinohumanidad requeriría además ser opuesto al concepto del hombre-dios (*chelovekobog*) como fondo sobre el que se perfila el concepto de la Divinohumanidad y como concepto clave en la interpretación que Soloviev hace del proceso histórico, y en el que se apoya en la primera etapa de su pensamiento para contraponer el desarrollo histórico de Occidente al de Rusia. No obstante, la idea del hombre-dios no tiene en el pensamiento de Soloviev el carácter de un acontecimiento escatológico-apocalíptico sino que es más bien un hecho de carácter socio-cultural que supone una crisis en el desarrollo y del despliegue del plan divino, no su final.

Aunque se opta por traducir el término ruso *Bogochelovechestvo* por Divinohumanidad¹¹⁸, quizás la traducción más apropiada de este término es la que propone Valliere, “la humanidad de Dios” (*the humanity of God*). Según Valliere, Divinohumanidad (*Godmanhood*) puede llevar a confusión, ya que el término consiste en la unión de dos terminos, “divinidad” y “humanidad”, como si fuesen conmensurables o complementarios. La doctrina cristiana de la encarnación en la que se basa el término ruso, no supone que la humanidad y Dios sean dos mitades de un todo, sino que asume que la humanidad nunca se unirá a Dios en términos de igualdad, sino que es Dios el que desciende hasta la condición humana para salvarla. El ser humano puede estar inmerso en lo divino, pero no lo divino en lo humano. Se puede por ello hablar de la humanidad o de la divinidad de Dios pero no de la divinidad del hombre. Es más, esto último es lo que el pensamiento religioso ruso entiende como la perversión de la humanidad de Dios o la Divinohumanidad, la humanodivinidad (*chelovekobozhie*)¹¹⁹.

¹¹⁷ *Ibíd.* p.58.

¹¹⁸ *Bogochelovechestvo* es un término creado por Soloviev y compuesto de dos palabras *Bog* (Dios) y *chelovechestvo* (humanidad). Se opta por traducir este término como Divinohumanidad por seguir la tendencia habitual en otras lenguas, por ejemplo *Godmanhood* en inglés, *divino-humanité* en francés o *Gottmenschentum* en alemán.

¹¹⁹ VALLIERE, P., “Sophiology as the Dialogue of Orthodoxy with Modern Civilization” en DEUTSCH KORNBLATT J., GUSTAFSON, R. (eds.), *Russian Religious Thought*, Madison: Wisconsin University Press, 1996, p. 191[en adelante VALLIERE en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON].

De la Divinohumanidad Soloviev habló por primera vez en sus famosas *Conferencias sobre la Divinohumanidad* a lo largo de las que ofrece un cuadro completo de su visión de la realidad y en las que aparece uno de los primeros desarrollos de Sofía otro de los conceptos centrales de su metafísica.

3.3 Sofía

La idea de Sofía es uno de los aspectos más controvertidos de la obra de Soloviev, y que experimentó mayores cambios a lo largo de su evolución intelectual. El filósofo ruso A. Losev¹²⁰, tras un estudio pormenorizado de esta cuestión, ha diferenciado hasta diez aspectos diferentes en la concepción de Sofía en Soloviev. Esta multiplicidad de aspectos no ayuda precisamente a clarificar la cuestión. Para Losev, Sofía es un símbolo con un abanico de significados muy amplio que, aunque pueden llegar a la contradicción, tiende a acentuar características esenciales del pensamiento de Soloviev, como su tendencia a rechazar tanto las ideas abstractas puras como la materia privada del elemento espiritual-ideal. Sofía acentúa el aspecto material de la encarnación divina y también el carácter personal de la misma. En este sentido, Sofía es la expresión concreta de la vivencia íntima de la omniunidad y también el resultado de un esfuerzo, en el que se entremezclan lo místico y lo racional, por ofrecer una comprensión más humana del carácter inescrutable de lo divino¹²¹.

Seis de las doce *Conferencias sobre la Divinohumanidad* están dedicadas a Sofía. En principio Soloviev introduce la idea de Sofía para explicar la naturaleza de Cristo.

“En todo organismo necesariamente hay dos unidades [...] la unidad que produce y la unidad producida, o la unidad como principio (en sí) y la unidad en su manifestación. En el organismo divino de Cristo, el principio agente unificador [...] evidentemente es la Palabra o Logos. La segunda unión, la unión producida [...] lleva el nombre de Sofía [...] Del mismo modo que el existente, diferenciándose de su idea, es uno con ella, así el Logos diferenciándose de Sofía,

¹²⁰ LOSEV 2009, p.187-229.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 222-230. De acuerdo con Losev, la principal influencia que recibe Soloviev en la elaboración del símbolo de Sofía es la literatura bíblica más que la tradición neoplatónica o la gnóstica.

está internamente unido a ella. [...] Cristo como organismo divino integral –universal y a la vez individual– es Logos y Sofía”¹²²

Esta primera unidad producida que es Sofía es definida también en la octava conferencia como humanidad perfecta o ideal, esto es, no la humanidad como conjunto de seres existentes en la realidad fenoménica sino a la humanidad arquetípica del reino eterno e ideal¹²³. Además, Sofía no es sólo el ideal de humanidad perfecta, también aparece como cuerpo o materia, en sentido analógico, de la divinidad y se identifica también con el alma del mundo.

En este último aspecto, Soloviev, siguiendo a Schelling y apoyándose como éste en las tradiciones gnósticas, concibe la creación como una caída. La historia cósmica comienza con un evento trágico: el alma del mundo o Sofía, dotada de libertad se afirma en sí misma y se separa del Logos divino y hunde al mundo en una lucha caótica de elementos hostiles. El mundo natural es el resultado de esa caída del mundo eterno ideal. Al caer y separarse no posee ya la fuerza unificante del principio divino, pero la unidad, en todo caso, no está rota del todo. El mundo natural forma un único cuerpo u organismo animado por el alma del mundo que es ahora sólo una tendencia indeterminada e inconsciente hacia la omniunidad. El alma del mundo, aunque caída, aún participa de la vida divina y como tal trata de restablecer la unidad. Con la aparición del ser humano esa tendencia alcanza conciencia y el alma del mundo se transforma en Sofía, con quien comienza el ascenso hacia la unión renovada con Dios que culmina en la Divinohumanidad.

En este cuadro, Cristo como encarnación de Logos y Sofía es el suceso central de toda la historia cósmica, pero sólo el comienzo del proceso soteriológico ya que la regeneración y transfiguración del mundo requiere de la acción voluntaria y libre de los seres humanos que deben unificarse libre y voluntariamente en un único organismo, la Divinohumanidad, cuerpo cósmico de Cristo o la Iglesia. El papel cósmico del hombre consiste en este esquema, en una actualización de la

¹²² *Ibíd.*, p. 106.

¹²³ *Ibíd.*, p. 111-112.

esencia humana que conducirá a la síntesis del mundo humano y divino, y que sólo puede realizarse por medio de una acción humana voluntaria y libre¹²⁴.

Copleston se pregunta por qué a Soloviev no le resulta suficiente hablar del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, a lo que él mismo sugiere que, sin duda, Soloviev tenía presente la literatura bíblica y las reflexiones de los Padres y teólogos griegos, y esto parecía exigir un lugar para Sofía, una cuestión reforzada por sus tres “visiones” o “encuentros” con aquella a la que identificó como Sofía. Para Copleston, quien acentúa el significado de Sofía como humanidad ideal, Sofía es a la vez mediadora entre Dios y el mundo, expresión del Logos y también un principio creativo activo. Como humanidad ideal, es eterna, pero ese ideal se expresa creativamente en la humanidad actual, en los seres humanos que progresivamente han de formar la expresión creada y encarnada de esa humanidad ideal o Divinohumanidad.¹²⁵

Según Valliere, el sentido de Sofía se perfila si se tiene presente el fin de la filosofía de Soloviev y que para éste los seres humanos son divinizables “no como conchas vacías de contenido”, sino como seres plenos de contenido, el contenido que en primer lugar los hace humanos. Ahora bien, aquello que hace humanos a los seres humanos es su actividad creativa”. La consecución de la Divinohumanidad supone una santificación de la sabiduría humana. “Cristo como Sofía es el divinizador de la sabiduría humana. El nombre se ajusta a la función”¹²⁶.

Es probable que Soloviev fuese consciente del carácter ambivalente de su concepción de Sofía y si se atiende a las obras de su último período las referencias

¹²⁴ En esta cuestión puede establecerse un paralelismo entre Soloviev y Teilhard de Chardin. De acuerdo con Kochetkova, la teoría de Teilhard de Chardin sobre la evolución de la vida hacia la Noosfera y la síntesis en el punto trascendental Omega, es un desarrollo posterior de las ideas de Soloviev. Aunque se asuma que no hay una influencia directa de Soloviev en Teilhard de Chardin, sí se da una correlación lógica entre el concepto de Sofía y el de Noosfera que son nombres diferentes para un fenómeno similar. Cf.: KOCHETKOVA. T., “Divine Humanity in the Interpretation of Vladimir Solov’ev and the Problem of the Actualization of Human Essence”, en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 332-333. La afinidad entre la visión global de Soloviev y Teilhard ya fue señalada por Von Balthasar, quien se decanta hacia la visión de Soloviev al que adscribe una “fuerza especulativa incomparablemente superior” además del hecho de que Soloviev al final de su vida insiste en el problema del anticristo lo que ofrece un “saludable contrapeso” a su evolucionismo. VON BALTHASAR 2000, p. 294. Sobre la relación entre Soloviev y Teilhard: TRUHLAR, K., *Teilhard und Solowjew. Dichtung und religiöse Erfahrung*, Freiburg: Alber, 1966. Para Truhlar la similitud entre ambos autores tendría su origen en experiencias religiosas similares.

¹²⁵ COPLESTON 2008, p. 224-226.

¹²⁶ VALLIERE en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON 1996, p. 179.

a Sofía se reducen notablemente, hasta no ser mencionada en *La justificación del bien* (1897), la obra central de este período¹²⁷, considerada como la obra más acabada y profunda Soloviev. La Divinohumanidad como idea central de su comprensión del cristianismo, presupone la fe en Dios, pero en igual medida en el ser humano y en su acción libre. El ser humano participa objetivamente en el proceso evolutivo universal. La omniunidad positiva no es algo dado, es más bien una tarea, un proyecto que se apoya en una determinada concepción del desarrollo del cosmos y del ser humano en la lucha por el autoperfeccionamiento, pero no a nivel individual, sino universal. En *La Justificación del bien*, Sofía desaparece de la argumentación de Soloviev y su visión del absoluto no es tanto la del absoluto como realidad ontológica suprahumana, sino que se manifiesta más bien como un ideal, como una fuerza real que habita en el interior del hombre y que dirige su acción hacia la superación y perfeccionamiento de sí y del mundo. Característico, en este sentido, es como entiende Soloviev la divinidad:

“La realidad de la divinidad no es aquello que se *deduce* del sentimiento religioso, sino el *contenido* de ese sentimiento, *aquello mismo que se siente* [...] Por muy pleno que sea el sentimiento de nuestra unión interna con Dios, este sentimiento nunca se convierte en la conciencia de una unión indiferenciada, simple, o de una fusión [...] Cuando decimos de alguien: no hay Dios en ti, cualquiera puede entender que esto no es una negación de la divinidad, sino el reconocimiento del deterioro moral de esa persona en la que no hay sitio para Dios, es decir, ninguna receptividad interna para la acción de Dios [...] En el sentimiento religioso auténtico la divinidad se corresponde [...] con el *medio* verdadero y el *fin* definitivo de la existencia. No obstante como todo ya está en Dios, no podemos añadir nada, ningún nuevo contenido, no podemos hacer que la perfección absoluta

¹²⁷ Esta obra constituye la revisión final de la filosofía ética de Soloviev. El cambio más importante con respecto a la etapa inicial de su pensamiento es que rechaza la dependencia absoluta de la ética con respecto a la metafísica a la vez que insiste en el fuerte vínculo entre la fe en Dios y el sentimiento religioso y la ética. Respecto al pensamiento ético de Soloviev, cabe señalar que enfatiza el aspecto social de la moralidad, algo comprensible si se tiene en cuenta su insistencia en considerar a la humanidad como un único organismo. Su ética gira en torno a la realización de bien entendido como un orden moral verdadero que expresaría la relación absolutamente deseable de todos con todos y con todo. El bien es la interacción correcta y verdadera de cada persona con su entorno, entendiendo este entorno en el sentido más amplio, que incluye también la realidad física y material. Respecto al tema de Sofía, desaparece de sus obras teóricas, pero pasa a ser uno de los temas centrales de su poesía. De 1898 es el poema *Tres encuentros* que hace referencia a sus encuentros o citas con Sofía.

sea más perfecta. Pero si podemos asimilarlo cada vez más, unirnos cada vez más a él. Así, nos relacionamos con la divinidad como la *forma al contenido*.¹²⁸

El sentido de la acción humana consiste en que a través de ella el contenido dado por Dios se convierta en realidad en este mundo. Si Dios es el contenido, es la *idea* o el ideal que debe adquirir forma real, es decir, encarnarse en este mundo. Por este motivo, indica Evlampiev¹²⁹, es necesario “justificar el bien”, ya que el ideal de bondad y perfección que constituye el contenido de Dios aún no es el bien definitivo porque aún no es real en nuestro mundo. Sólo la realización histórica de ese ideal permitirá decir que el bien está *justificado*, que el mundo ha sido transformado de acuerdo con sus leyes. Condición esencial de esta realización es la acción humana:

“Dios quiere al hombre no como instrumento pasivo de Su voluntad, de esos instrumentos ya hay muchos en el mundo físico, sino como aliado y copartícipe voluntario de Su tarea universal. Esta coparticipación humana es parte indispensable del propio fin de la acción de Dios en el mundo, porque si ese fin fuese concebible sin la acción del ser humano, desde siempre se hubiese logrado, ya que en el mismo Dios no puede darse ningún proceso de perfeccionamiento, sino una plenitud eterna e inmutable [...] Sin duda, el ser humano toma de Dios todo contenido positivo de la vida, y mucho más su perfección, pero para ser capaz de recibir, [...] para ser forma receptiva del contenido divino (y sólo en esto consiste la perfección humana), es necesario que el ser humano en su experiencia real se libere y limpie de todo aquello que no es compatible con este estado de perfección última. Esto último, sólo es alcanzable para el conjunto de toda la humanidad en el proceso histórico a través del cual se hace real la voluntad de Dios en el mundo.”¹³⁰

El concepto de justificación (*opravdanie*) que aparece en el título de esta obra, hace referencia a un complejo proceso de rehabilitación, de reintegración intelectual y espiritual del ser humano hasta hacerle entrar en el espacio divino. Soloviev concluye *La justificación del bien* afirmando que una vez justificado el

¹²⁸ OD, p 250-251.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 246.

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 258-259.

Bien como tal es preciso justificarlo como Verdad¹³¹. A lo que puede añadirse que también es necesario justificarlo como Belleza.

4. La justificación de la belleza. El lugar de la estética en el pensamiento de Soloviev

Probablemente y del mismo modo que Soloviev completó su reflexión en torno al bien con la *Justificación del bien*, su intención era hacer lo propio en relación con la verdad, en su inacabada filosofía teórica y con la belleza en esa obra estética que, como se dijo antes, afirmaba tener ya lista y cuyo manuscrito nunca se encontró. Es una tarea imposible tratar de reconstruir la estructura interna de lo que hubiese sido la misma, aunque si es posible tratar de dibujar las líneas generales de su pensamiento a partir de los artículos sobre el arte y la belleza, que sí se conservan.

La filosofía de Soloviev, ya desde sus comienzos, se articula en torno a la triada metafísica tradicional del bien, la verdad y la belleza. La aspiración a la divinización y espiritualización de la materia otorga a la belleza un lugar privilegiado en el pensamiento de Soloviev. Como señala Ehlen¹³², la belleza en la filosofía de Soloviev, es junto a la idea de la Divinohumanidad y la de Sofía, otro de los ejes centrales de su pensamiento.

Bien, verdad y belleza son para Soloviev modos de refracción de la Divina Sustancia o Luz divina en la realidad humana. Existe una conexión interna entre ellos, pero esa interrelación sólo puede percibirse en el contexto místico de la divina omniunidad, “tropa metafísico del Reino de Dios” según la definición de Rashkovski¹³³. Sólo en relación a ese contexto es posible imaginar su correlación terrena y su convergencia necesaria en la vida divina. Sobre el fondo de la existencia humana esta correlación sólo es relativa y nunca sólida e invariable. No obstante, el ser humano tiene capacidad para intuir esa correlación y convergencia.

¹³¹ *Ibíd.*, p. 548.

¹³² EHLLEN, P., “Die Idee der Schönheit in Vladimir Solov’evs Philosophie” en HEFTRICH, U., RESSEL, G. (eds.), *Vladimir Solov’ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003, p. 241 [en adelante EHLLEN en HEFTRICH/RESSEL 2003].

¹³³ RASHKOVSKI en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 34.

Toda esfera de la realidad humana, en sí misma incompleta y no autosuficiente, internamente está dotada de sentido y es susceptible de exposición lógica independiente. En la realidad humana empírica, el bien, la verdad y la belleza se manifiestan separados pero si se pierde la aspiración a su convergencia final en la omniunidad divina, si se suprime el horizonte divino, cada esfera se separa y disgrega. El alejamiento entre esferas y la afirmación de autosuficiencia conduce a un eclipse del contexto divino y lleva al empobrecimiento nihilista de la realidad humana. Soloviev consideraba que la filosofía occidental estaba en crisis como resultado de esa actitud drástica, separadora y desintegradora capaz, como afirma Rashkovski, de justificar cualquier tipo de deformidad en el campo teórico, moral y estético¹³⁴.

Soloviev insiste en la unión de los trascendentales del ser. En una argumentación que enlaza con toda una tradición que remite, en última instancia a Platón, para Soloviev, el bien, la verdad y la belleza son tres fases o aspectos de una única idea, entendida como la fuerza o energía que es el amor divino.

“[...] aquello comprendido en el bien, en la verdad y en la belleza como ideas del absoluto, es uno y a la vez todo. La diferencia entre ellos no es una diferencia en el contenido (material) sino sólo en la imagen de ese contenido (formal) [...] El bien, la verdad y la belleza son sólo diferentes imágenes o aspectos de la unidad en las que el absoluto manifiesta su contenido [...] En general, toda unión interna, toda unión de una multiplicidad que se produce gracias a la acción de una fuerza interna es amor [...] En este sentido, el bien, la verdad y la belleza son sólo diferentes imágenes del amor [...] Con otras palabras, el bien es la unión en su posibilidad, fuerza o potencia positiva [...] la verdad es esa misma unidad como necesaria, y la belleza lo mismo como real. Para expresar la relación de estos términos en pocas palabras podemos decir que *el absoluto realiza el bien a través de la verdad en la belleza.*”¹³⁵

Estas tres imágenes o proyecciones sólo pueden vivir en su unión. Como afirma Soloviev en el primero de sus *Discursos en memoria de Dostoievski*,

¹³⁴ *Ibíd.* p. 37

¹³⁵ ChoB, p. 101-102.

“El bien separado de la verdad y la belleza, es sólo un sentimiento indefinido, un impulso débil, la verdad abstracta es una palabra vacía y la belleza un ídolo [...] La infinitud del alma humana abierta por y en Cristo, la posibilidad de albergar en sí toda la infinitud de la divinidad, esta idea es al mismo tiempo, el más grande bien, la más elevada verdad y la más perfecta belleza. La verdad es el bien, pensado por la razón humana; la belleza es ese bien y esa verdad, plasmados corporalmente en una forma viva concreta.”¹³⁶

El bien, la verdad y la belleza son proyecciones dinámicas de lo divino que deben actuar en el mundo, re-crearlo gracias a la acción libre del ser humano para ser “justificados”. La síntesis final buscada, la omniunidad debe realizarse por aproximación progresiva desde todas las dimensiones ya que lo que se desarrolla o sucede en una esfera despierta o produce un movimiento en las otras. En *Crítica de los principios abstractos* afirma

“Si en la esfera moral (para la voluntad) la omniunidad es el bien absoluto y si en la esfera del conocimiento (para la razón) es la verdad absoluta, la realización de la omniunidad en la realidad externa, su encarnación o consecución en la esfera sensible, del ser material, es la belleza absoluta. Esta realización de la omniunidad aún no está dada en nuestra realidad, ni en el mundo humano ni en el natural, sino que tendrá lugar en ella, y por medio de nosotros mismos. En dicha realización consiste la principal tarea de la humanidad, y su cumplimiento es el arte.”¹³⁷

La belleza en el arte, como en toda filosofía de corte idealista, es el resultado de la plasmación material de una idea. Pero, como apunta Losev, lo importante para Soloviev no es que lo ideal se refleje en lo material sino literalmente el hecho mismo de la encarnación o plasmación en la materia¹³⁸. A pesar de considerar a la estética una parte fundamental, sino la culminación de su filosofía, el desarrollo de la misma en el pensamiento de Soloviev es fragmentario e incompleto. Buscará en este terreno una forma renovada de entender el arte y la propia actividad creadora del artista y se enfrentará, como se dijo ya, a las principales concepciones estéticas de su tiempo. Se opondrá igualmente a la consideración de la belleza como objeto de contemplación, frente a una

¹³⁶ TRD, p. 305-306.

¹³⁷ KON, p. 745.

¹³⁸ LOSEV 2009, p.574.

comprensión de la misma como fuerza creadora y vital, capaz de actuar sobre el mundo y transformarlo. En este aspecto, su pensamiento es próximo a la tesis de Dostoievski, resumida en la famosa y citada frase “la belleza salvará al mundo” asociada al príncipe Mishkin en la novela *El idiota*. Esta frase aparece como epígrafe en el artículo “La belleza en la naturaleza”, que se abre con las siguientes palabras:

“Se hace extraño confiar a la belleza la salvación del mundo, cuando uno se ve en la necesidad de salvar a la propia belleza de experimentos artísticos y críticos que tratan de suplantar lo bello-ideal por lo real-amorfo.”¹³⁹

Soloviev es uno de los últimos representantes de una estética de corte tradicional que se apoya en la categoría lo bello. No obstante, hay en su estética elementos que pertenecen tanto al paradigma clásico y otros no clásicos o postclásicos¹⁴⁰. Aunque reconoce como un gran logro el desarrollo autónomo de la estética por parte de Kant, Soloviev ve en la definición de la belleza como “finalidad sin fin” sólo una definición negativa e insuficiente. Si la belleza no sirve a ningún fin, es porque ella misma en su propio contenido positivo, que Soloviev define como “corporalidad espiritual”. La belleza no es otra cosa que el fin universal al que aspira y tiende todo el universo. Tampoco es mera apariencia sino algo inherente a la propia vida, objetivo e independiente del sujeto que la percibe. Por ello, Soloviev rechazó la progresiva autonomización de la esfera del arte con respecto a otras dimensiones de la vida¹⁴¹.

En su obra, la categoría de belleza aparece definida de diferentes formas, puede ser manifestación directa de la gracia divina o proceder del alma del mundo, intermediaria entre Dios y la naturaleza, y entre la naturaleza y el ser humano. La belleza, como apuntan Fatiushenko y Tsinbaev, atraviesa y está presente en todos los elementos y dimensiones del universo, en todas las categorías filosóficas del

¹³⁹ KP, p. 30.

¹⁴⁰ Cf. PROZERSKII, V., “Estetika V. S. Solovieva na poroge XXI veka”, VV.AA., *Eticheskoe y esteticheskoe: 40 let spustiá. Materialy nauchnoi konferentsii. 26-27 sentiabria 2000 g, Sankt Peterburg*, San Petersburgo: Sankt-Petersburskoe filosofkoe obschestvo, 2000, p. 124.

¹⁴¹ Este rechazo y resistencia a la autonomización de la esfera del arte es uno de los puntos en los que el pensamiento de Soloviev coincide con un autor en principio no próximo a su pensamiento como es Dewey y la estética pragmatista que sugiere desde *El arte como experiencia*.

pensamiento de Soloviev¹⁴². Su forma de manifestación puede ser diversa como la fuerza de su acción en los diferentes niveles del universo. Es el fundamento que hace posible una síntesis entre el bien y la verdad, que precisan de su encarnación sensible en la belleza para realizarse en plenitud. Soloviev no es un pensador dualista, ya que no acepta una cosmovisión en la que no exista un vínculo esencial entre dos tipos de realidades, ni tampoco es panteísta, al considerar igualmente inaceptable que el principio divino supremo se distribuya homogéneamente en el universo. Mantiene una concepción de la realidad dialéctica. En el universo tiene lugar un proceso de síntesis, la estructura del universo es la de una triada que tiene como fundamento el establecimiento de la omniunidad. En esa estructura triple, Soloviev concederá especial importancia al eslabón intermedio al que a veces se refiere, siguiendo la tradición gnóstica, como alma del mundo y otras como Sofía, la Divina Sabiduría e inspiradora también del verdadero artista. También es preciso determinar y definir el lugar y papel del hombre y de la humanidad en el proceso cósmico de establecimiento de la omniunidad, así como el modo de enfrentarse y vencer a las fuerzas que se oponen a la consecución del plan divino.

Soloviev consideraba que el arte europeo había agotado su desarrollo y si el arte tenía aún algún futuro, su campo de acción debía renovarse. Pero esta renovación depende de la marcha general del proceso histórico, porque, como afirma en “El sentido general del arte” el nacimiento y desarrollo originario de las ideas no se produce en el arte, ya que el arte es el lugar de plasmación o encarnación de ideas y no su lugar de nacimiento y crecimiento originario¹⁴³. El artista debe continuar la tarea iniciada en la naturaleza, contribuir a la realización del plan divino que no es otro que el establecimiento de la omniunidad y la transformación de la humanidad en la Divinohumanidad. Con esto queda ubicada la reflexión de Soloviev sobre el arte y la belleza en el conjunto de su filosofía, al tiempo que se hace patente la filiación platónica y neoplatónica de su estética¹⁴⁴.

¹⁴² FATIUSHENKO, B.; TSINBAEV, N., “Vladimir Soloviev-kritik i publitsist” en SOLOVIEV, V., *Literaturnaia kritika*, Moscú: Sovremennik, 1990, p. 22.

¹⁴³ OSI, p.83.

¹⁴⁴ La referencia en este punto concreto remitiría al origen del neoplatonismo, al propio Plotino y el concepto idealizado de mimesis que desarrolla en la *Enéada* V, 8.1: “Si se desprecia las artes porque sólo producen imitaciones de la naturaleza, digamos también, ante todo, que las cosas

naturales son, a su vez, imitaciones de otras cosas, y convengamos luego en que (las artes) no imitan en absoluto los objetos visibles, sino que remontan a las razones de las que ha surgido la propia naturaleza. Añadamos a ello que producen muchas cosas de sí mismas y suplen lo que a otras les falta, como poseedoras que son de la belleza”. Como señala García Bazan, para Plotino “el arte que obedece al artista se inspira en el plan sintético o sabiduría del universo (*Lógos*), en el Alma Universal, y por eso, con otras palabras, ‘el arte imita a la naturaleza’ [...] También por eso la obra artística puede completar la función de la misma naturaleza, que como imagen del alma universal y potencia más débil, produce al igual que ella por contemplación”. GARCÍA BAZÁN, F., “Plotino y la fenomenología de la belleza” en *Anales del seminario de Historia de la filosofía*, Vol. 22, 2005, p. 21.

CAPÍTULO III: Lugar y sentido del arte en la dinámica de ascenso a la Divinohumanidad

0. Introducción

Antes de comenzar con la exposición y análisis de las ideas estéticas de Soloviev, si se permite un breve inciso, hay que decir que, como ocurre con cualquier otro aspecto de su pensamiento, su estética se inspira en las fuentes más diversas. Esto convierte en una tarea compleja indicar cuáles son las influencias reales en su pensamiento. Es una de las peculiaridades propias del pensamiento de Soloviev, señalada por más de un investigador. Mochulski por ejemplo, se pregunta en relación a la totalidad de su filosofía:

“¿Fue su sistema original? ¿No es simplemente una combinación artificial de ideas ajenas, una conciliación de diferentes corrientes de pensamiento? ¿Fue Soloviev un ecléctico?... Realmente si se fracciona la filosofía de Soloviev en sus elementos constituyentes, la práctica totalidad de esos elementos pueden encontrarse en alguno de sus antecesores. No es difícil dividir su legado espiritual en piezas y repartirlas en diferentes escuelas filosóficas [...] Pero este “método de préstamos” relacionado con el atomismo y mecanicismo filosófico es, en este caso, claramente estéril. La cosmovisión del filósofo no es un mosaico compuesto de piedrecillas separadas, sino un todo unitario, dinámico e indivisible. Por supuesto, esta cosmovisión no se forma *ex nihilo*: el filósofo se sirve de la totalidad de la herencia de sus predecesores como *material* del que crea su propia forma. La búsqueda y seguimiento de las “influencias” se refiere sólo al material [...] y no debe dejar en segundo plano el principal problema, la propia creación”¹.

Soloviev transforma todas las fuentes en las que se inspira en una síntesis propia, que acaba separándole de las mismas. En palabras de Finlan “no importa lo

¹ MOCHULSKI 2004 [en línea] URL:< <http://www.vehi.net/mochulsky/soloviev/index.html>>

que lea, todo lo asimila a su propia visión transformativa”². Lo que dificulta esta cuestión aún más es que en muchos casos estas influencias se entremezclan con sus experiencias personales. No se olvide que Soloviev además de un filósofo fue un místico y un visionario. Como señala Smith,

“aparte de la multiplicidad de estratos de sentido, lo que hace el estudio de la filosofía de Soloviev un ejercicio tan intrincado y que a menudo conduce a la perplejidad, es simplemente establecer cuánto del propio filósofo hay en ella. No importa cuantas fuentes potenciales o influencias se tengan presentes para explicar el origen de sus ideas e ideales, gran parte de su legado pertenece al ámbito de la experiencia personal, que subyace a su obra en modos no fácilmente discernibles, si es que lo son.”³

Obviamente, esto no excusa el tratar de señalar y establecer esas fuentes e influencias cuando estas son patentes. La contraposición con las mismas puede ayudar de hecho a clarificar la propia propuesta de Soloviev.

Centrándonos en el tema que nos ocupa, si se atiende a su reflexión en torno al arte y la belleza, puede decirse que el núcleo de la estética de Soloviev coincide con su escatología. En el arte y la belleza, señala Smith, Soloviev encuentra una respuesta al problema sobre el destino y significado del mundo material. El fin del proceso histórico-cósmico es el establecimiento de la Divinohumanidad, algo que requiere para su cumplimiento de la colaboración activa, libre y consciente del ser humano. Para ello es preciso *conocer* que ese es el fin que debe orientar la vida de la humanidad. De ahí, la importancia de establecer las bases del *conocimiento integral*, término que, como se indicó más arriba, Soloviev toma de los eslavófilos. Concebido como tarea vital, el conocimiento integral busca una aprehensión de la realidad última que va más allá de lo lógico-conceptual para integrar aspectos volitivos, emocionales y sensibles no susceptibles de expresión racional. En la primera etapa de su pensamiento, Soloviev se concentra en establecer las bases de ese conocimiento, en sus últimas obras se centrará en tratar de desenmascarar y

² FINLAN, S., “The Comedy of Divinization in Soloviev”, FINLAN, S., KHARLAMOV, V., *Theosis. Deification in Christian Theology*, Eugene: Pickwick Publications, 2006, p. 175 [en adelante FINLAN en FINLAN/ KHARLAMOV 2006].

³ SMITH, O., *Vladimir Solov'ev and the Spiritualization of Matter*, Dissertation Submitted in partial Fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy at University College London. School of Slavonic and East European Studies. London, 2008, p.5 [en adelante SMITH 2005].

advertir sobre los peligros de una posible deformación, desviación o falsificación en el cumplimiento del proceso histórico-cósmico⁴.

Soloviev establece las premisas básicas del conocimiento integral en dos de las obras centrales de la década de los 70, *Los principios filosóficos del conocimiento integral* y *Crítica de los principios abstractos*. En ellas, especialmente en la primera, se encuentran también el conjunto de ideas básicas que explican el posterior desarrollo de su estética⁵. En su comprensión del conocimiento integral Soloviev insiste en la imposibilidad de separar el elemento teórico del práctico o moral y el estético o artístico. La salida al estado de crisis y desintegración de la filosofía occidental que Soloviev propone se fundamenta, como se indicó arriba, en la posibilidad de un tipo de experiencia interna, concreta e integral, en la que es imposible separar o aislar sus diferentes elementos. Aquello que se abre a esa experiencia interna sólo puede ser un logro intuitivo del sujeto integral, en su plenitud y concreción vital, racional y también prerracional, irracional o superracional. Por este motivo, el problema central que plantea la posibilidad de este conocimiento es, indica Kormin⁶, un problema de contextualización armónica. Soloviev trata de sentar las bases de un sistema que incide más en lo que une que en lo que separa, filosofía, ciencia, arte, acción social y la religión, crear un sistema de contrapesos entre diferentes esferas de modo que unas se complementen con otras, se definan por su relación mutua en un contexto general, y se autolimiten para alcanzar un compromiso mutuo.

⁴ La preocupación sobre la posibilidad de una divinización falsa, de una comprensión deformada y falsa del propio cristianismo es una constante en casi todas las obras escritas en la década de 1890 que culminaría con el relato sobre el Anticristo de su última obra, *Tres conversaciones*. Como señala Desmond, Soloviev en sus primeras obras quizá no percibió o bien subestimó esta posibilidad. Puede ser que esta preocupación se viera avivada por el pensamiento de Nietzsche, su recepción y creciente popularidad en Rusia. En todo caso, en su relato, el problema del Anticristo más que con la transvaloración de valores o la inversión de los valores más elevados, tiene que ver con las simulaciones de esos valores elevados que pareciendo iguales a los verdaderos son radicalmente diferentes. DESMOND, W., *Is There a Sabbath for Thought? Between Religion and Philosophy*, N.Y.: Fordham University Press, 2005, p. 185-186 [en adelante DESMOND 2005].

⁵ Tanto *Los principios filosóficos del conocimiento integral* como la *Crítica de los principios abstractos*, son obras inacabadas. Soloviev no concluyó la primera porque su intención originaria fue que esta obra fuese su tesis de habilitación, proyecto que abandonó a favor de la segunda, que aunque sí fue su tesis de habilitación, no culmina el proyecto general que establece en la introducción a la misma. De acuerdo con este proyecto, la investigación abarcaría tres ámbitos, ética, teoría del conocimiento y estética. Es precisamente esta última la que no culmina, porque la estética, al tratar de los principios de la creación, conlleva una “dificultad especial que requiere un tratamiento a parte”. KON, p. 587. Soloviev, como se dijo más arriba, fue posponiendo esta labor que no llegó a desarrollar plenamente, por lo que sólo cabe establecer las líneas generales de la misma.

⁶ KORMIN 2001, p. 146.

Los principios filosóficos del conocimiento integral es una obra escrita bajo la influencia en muchos aspectos del idealismo alemán, tanto de Hegel como de la filosofía de la identidad de Schelling. La perspectiva general de la obra es organicista y evolutiva. Como se dijo antes, Soloviev diferencia tres dimensiones básicas en el ser humano: voluntad de acción, conocimiento y sentimiento⁷. Estas tres dimensiones son similares a sistemas comunes o presentes en todo organismo (sistema nervioso, cardiovascular, muscular, etc.) sin los cuales no sería posible la vida por lo que no pueden separarse. La vida y el desarrollo de la humanidad como organismo colectivo, cuyo fin trata de establecer, depende de esos tres sistemas⁸.

Cada una de esas dimensiones tiene dos aspectos, uno subjetivo y otro objetivo o social. En su aspecto subjetivo,

“ni el sentimiento subjetivo, ni el conocimiento sin un objeto necesario, ni la concupiscencia animal pueden servir como principios formantes o factores de la vida de la humanidad. Como tales sólo pueden actuar aquel sentimiento que aspira a fortalecer su estado inmediato mediante su expresión objetiva, aquel pensamiento que aspira a un contenido definido, aquella voluntad que tiene en cuenta sólo determinado fin general; en otras palabras, el sentimiento que tiene como objeto la *belleza objetiva*, el pensamiento que tiene como objeto la *verdad objetiva* y la voluntad que tiene como objeto el *bien objetivo*”⁹.

La voluntad como principio formante de la vida de la humanidad se manifiesta en tres grados. El primero es la sociedad económica basada en la división del trabajo para conseguir de la naturaleza los medios básicos de subsistencia. El segundo es la sociedad política o Estado. Si la primera organiza el trabajo, ésta organiza a los trabajadores. El Estado establece relaciones entre sus

⁷ FN, p. 145. Aunque aquí se traduce el término ruso *chustvo* por sentimiento, hay que tener presente que también hace referencia a la sensibilidad, engloba tanto aspectos emotivos como sensitivos.

⁸ *Ibíd.*

⁹ *Ibíd.*, p. 146. Probablemente Soloviev se inspire aquí en lo que Schelling denominó *potencias*, relaciones entre lo real y lo ideal, lo objetivo y lo subjetivo, que constituyen el ser en el conjunto de sus operaciones, como determinaciones ideales o ámbitos en los que se manifiesta lo absoluto sin perder su identidad. Así, como indica en *Filosofía del arte*, las tres potencias de lo ideal, el saber, la acción y el arte se corresponden con tres ideas, la verdad, la bondad y la belleza. Igualmente se corresponden con esas tres ideas, las tres potencias de la naturaleza, materia, luz y organismo, que también, están presentes, como se verá en el modo en el que Soloviev define la belleza en la naturaleza. Cf. SCHELLING, F. W. J, *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos, 2006, p. 33-38. En todo caso, y centrándonos en su concepción estética, el arte no ocupa en Soloviev el papel que Schelling le otorga como lugar privilegiado de la revelación del absoluto.

miembros y con otros Estados. El principio fundamental del Estado es la legalidad o el derecho como expresión de justicia (temporal). Por último, el tercer grado es la sociedad espiritual o Iglesia. Se define por el carácter religioso del ser humano, quien no busca sólo una existencia material y acorde con la ley sino que aspira a una existencia plena y eterna. La consecución de este fin es el principio de la sociedad espiritual. La primera manifestación de la sociedad es el fundamento externo o material, la segunda es el medio y la tercera el estado final al que se tiende, el bien del ser humano en sentido absoluto. La unión de estos tres grados constituye la “teocracia libre”. El bien absoluto exige como condiciones necesarias el bienestar material y una determinada forma de relacionarse los hombres entre sí, pero no son suficientes.

El segundo principio, el conocimiento, posee también tres grados. El primero son las ciencias positivas que se centran en el estudio del mundo empírico. El segundo es la filosofía abstracta que estudia la perfección formal del conocimiento. El tercero, la teología cuyo contenido es la verdad absoluta y expresa el fin último del conocimiento. Las ciencias positivas ofrecen el fundamento material, la filosofía da la forma ideal y la teología el contenido positivo y el fin superior. Su unión constituye la “teosofía libre”.

El tercer principio, es el sentimiento que en su expresión objetiva es el principio de la creación¹⁰. Existen también tres tipos o niveles de creación. El primer tipo de creación son las artes técnicas o creación material en donde la belleza tiene un fin decorativo o utilitario. Su manifestación más clara es la arquitectura. El segundo son las bellas artes que son cuatro, escultura, pintura, música y poesía. La gradación entre estas cuatro formas de arte se establece por el grado mayor o menor de dependencia del principio material frente al espiritual. Soloviev adopta aquí la clasificación hegeliana de las artes, aunque excluye a la arquitectura de las bellas artes porque “aquí la productividad del sentimiento creativo humano se dirige inmediatamente a la naturaleza inferior y el material posee una importancia esencial”¹¹. Frente a las artes técnicas, en las bellas artes es la “forma estética o de la belleza expresada en imágenes o formas ideales” la que tiene un papel determinante. El arte más próximo a la arquitectura y más material

¹⁰ FN, p. 151.

¹¹ *Ibíd.*

es la escultura. La pintura es “más ideal porque no hay imitación material sino que los cuerpos se reflejan en la superficie”; la música ya no se encarna en la materia sino “en el movimiento y la vida de la materia, en el sonido”. Por último, la poesía, “encuentra su expresión sólo en el elemento espiritual de la palabra humana”¹²

A pesar de la influencia de la estética hegeliana a la hora de clasificar las artes, son más los aspectos que separan a Soloviev de Hegel, que los que le unen. En el sistema que trata de elaborar, el arte está lejos de ocupar el lugar que ocupa en el sistema hegeliano, un lugar que presupone la soberanía de la filosofía y es seguido de la religión como una forma preliminar en el proceso histórico de hacerse consciente el absoluto. Ya se ha dicho que Soloviev busca establecer un balance o equilibrio entre diferentes esferas. El bien, la verdad y la belleza son “formas” o “imágenes” de un mismo contenido, de una “idea en la que habita la plenitud de la Divinidad”¹³. La filosofía no constituye un acceso privilegiado o superior a ese contenido ideal. Tampoco el arte. Como dirá más adelante en *Los principios filosóficos*

“Sólo sería posible separar el elemento teórico o cognoscitivo del elemento práctico o moral y del elemento artístico o estético si fuese posible dividir el espíritu humano en una serie de seres independientes de los cuales, uno fuera *sólo* voluntad, otro *sólo* razón y el tercero, *sólo* sentimiento. Esto ni es, ni puede ser así, porque necesariamente el objeto de nuestro conocimiento es también el objeto de nuestra voluntad y de nuestro sentimiento”¹⁴.

Si se eleva sobre sí misma la poesía desemboca en la mística. La cuestión, afirma Soloviev, es que aunque las bellas artes tienen por objeto la belleza, la belleza de las

“imágenes artísticas no es aún una belleza plena, absoluta; estas imágenes, idealmente necesarias en su forma, poseen un contenido casual, indefinido, o dicho

¹² *Ibíd.*, p.152.

¹³ *Ibíd.*, p. 263.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 229.

simplemente, su tema es casual. En la belleza verdadera o absoluta, el contenido debe ser tan determinado y necesario como la forma”¹⁵.

Esa belleza absoluta no se da en el mundo natural ya que sólo puede encontrarse en el mundo ideal en sí mismo, sobrenatural o trascendente. La manifestación de la relación creativa del sentimiento humano con el mundo trascendente, da lugar a la mística, el grado más elevado de la creación humana. La unión de los tres grados de la creación constituye la “teúrgia libre”

Soloviev resume estas formas fundamentales de lo que llama el organismo de la humanidad en la siguiente tabla¹⁶:

	I	II	III
<i>Esfera</i>	<i>Creación</i>	<i>Conocimiento</i>	<i>Acción práctica</i>
<i>Fundamento subjetivo</i>	<i>Sentimiento</i>	<i>Pensamiento</i>	<i>Voluntad</i>
<i>Principio objetivo</i>	<i>Belleza</i>	<i>Verdad</i>	<i>Bien general</i>
<i>Grado absoluto</i>	<i>Mística</i>	<i>Teología</i>	<i>Sociedad espiritual (Iglesia)</i>
<i>Grado formal</i>	<i>Bellas artes</i>	<i>Filosofía abstracta</i>	<i>Sociedad política (Estado)</i>
<i>Grado material</i>	<i>Artes técnicas</i>	<i>Ciencias positivas</i>	<i>Sociedad económica</i>

Entre los diferentes grados de cada esfera puede establecerse una correspondencia o analogía:

“la mística ocupa en la esfera de la creación el mismo lugar que ocupa la teología y la sociedad espiritual en sus respectivas esferas. Del mismo modo, las bellas artes, dado su carácter eminentemente formal son análogas a la filosofía abstracta y a la

¹⁵ *Ibíd.*, p. 153.

¹⁶ *Ibíd.*

sociedad política y las artes técnicas se corresponden, de manera evidente con las ciencias positivas y la sociedad económica”¹⁷.

A su vez, los tres grados superiores de cada esfera, la mística, la teología y la sociedad espiritual forman, señala Soloviev, un todo orgánico al que cabe referirse con “el viejo nombre de *religión* (ya que sirve de intermediario entre el mundo humano y el divino)”¹⁸. Este esquema se completaría así, con la religión que estaría compuesta por el grado absoluto en el que se expresan las tres facultades humanas proporcionando el contenido positivo y fin último de toda actividad humana. En ella es posible diferenciar un componente místico, uno racional y uno social¹⁹. Aunque estos elementos deben encontrar un equilibrio armónico, Soloviev acentúa la importancia del elemento místico porque “en la mística la vida [de la humanidad] se encuentra en unión inmediata y estrecha con el principio absoluto, con la vida divina.”²⁰

Podría verse aquí una anticipación entre la concepción de la religión por parte de Soloviev y la idea de religión dinámica por contraposición a la religión estática que Bergson establecerá en *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932). Para Bergson, la religión dinámica es aquella que parte de la captación, toma de contacto y coincidencia parcial con el esfuerzo creador que manifiesta la vida y que remitiría en última instancia a Dios. La experiencia mística es una experiencia creadora y el místico aquel que afirma la vida como principio creativo

¹⁷ *Ibíd.* Anteriormente, y respecto a la correlación entre la esfera de la voluntad y la del pensamiento, Soloviev argumenta que la correspondencia entre la filosofía abstracta y la sociedad política se ve de manera manifiesta en Hegel, cuya filosofía puramente racional concede un significado central al Estado fundado en el derecho como principio formal. La relación entre sociedad espiritual y la teología es evidente. La correspondencia entre las ciencias positivas y la sociedad económica, se manifiesta en el socialismo, cuyos representantes tienden a dar un significado exclusivo a las ciencias positivas, rechazando tanto la teología como la filosofía abstracta. Igualmente, los positivistas tienden a dar un significado prioritario a las relaciones económicas en la sociedad. *Ibíd.*, p. 150-151.

¹⁸ *Ibíd.* p. 174.

¹⁹ Una comprensión similar de la religión es la expuesta por Friedich von Hügel (1852-1925) en su obra *The Mystical Element of religion as Studied in Saint Catherine of Genoa and Her Friends* (1908). Como reseña Martín Velasco, en esta obra von Hügel defiende que “la mística es sólo uno de los elementos de toda religión [...] junto al elemento místico existen en toda religión otros dos: el doctrinal o racional y el social e institucional, en constante tensión con el primero. Los tres forman parte integrante de la religión. Cada uno de ellos se asienta en una facultad humana y todos se encuentran en todas las épocas y en todas las personas. En sus formas más perfectas las religiones consisten en el equilibrio armónico de las tendencias representadas por los tres elementos”, MARTÍN VELASCO, J., “Prólogo a la edición española” en UNDERHILL, E., *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*, Madrid: Trotta, 2006, p. XII.

²⁰ FN, p., 154.

de un modo más claro²¹. De todos modos, al margen de posibles anticipaciones o paralelismos, está acentuación de la importancia de la unión mística con Dios es uno de los rasgos característicos del pensamiento religioso ruso²².

Según Evlampiev, desde sus comienzos con las *Cartas Filosóficas* de Chaadaev, la filosofía religiosa rusa ha entendido el cristianismo principalmente como una fuerza real que dirige el curso de la historia:

“la religión cristiana se revela no sólo como un sistema moral, plasmado en formas transitorias por la razón humana, sino como una fuerza eterna y divina que actúa en el mundo espiritual, de modo que sus manifestaciones visibles deben servirnos sólo como enseñanza constante”²³.

Para Chaadaev, el significado de esas manifestaciones visibles del cristianismo en la historia es limitado en comparación con la percepción inmediata de esa fuerza. El verdadero cristianismo consiste en una fusión con dicha fuerza, por lo que Chaadaev contrapone una religión puramente ritual a una religión interna o mística que une al ser humano con la realidad suprema.²⁴

Esa fuerza superior persigue un fin que no es otro que la unión real de todos los seres humanos entre sí y con todo el universo. Esa unificación final e integral en Chaadaev comienza, en primer lugar, por la unión de todos los seres humanos,

²¹ Cf. SALAS, J., ATENCIA, J., “Estudio preliminar” en BERGSON, H., *Las dos fuentes de la moral y la religión*, Madrid: Tecnos, 1996, p. XIV- XVI. Al margen de este aspecto concreto, en general, es posible establecer un paralelismo entre algunos aspectos centrales del pensamiento de ambos filósofos. Motroshilova señala entre ambos pensadores los siguientes puntos de contacto: la atención a los datos inmediatos de la conciencia y a formas de conocimiento no racionales (instinto e intuición en Bergson, visión mística en Soloviev); un concepto de vida filosóficamente elaborado que ve a esta como flujo, aspiración, impulso interno, creación y diferenciación infinita que les llevará a acentuar el valor de la individualidad como característica esencial de la vida. Esta comprensión de la vida en términos que van más allá de la comprensión biológica les llevará a insistir en el carácter creador del proceso evolutivo. Cf. MOTROSHILOVA 2006, o. c. 167-169.

²² Según López Cambroner, este es en general uno de los rasgos de toda la cultura rusa que se remontaría a la conversión de Rusia al cristianismo. Este aspecto de la religiosidad rusa está fuertemente influenciado por la obra de Simeón el Nuevo Teólogo (949-1022). En la búsqueda de una renovación del cristianismo en su época, Simeón ya insistió en la importancia de una experiencia espiritual inmediata, de una contemplación de Dios que pueda ser vivida sensitivamente y como una experiencia personal accesible a todos, mostrando su preferencia por la experiencia sentida frente a la teología. LOPEZ CAMBRONERO, M., “Introducción” en LOPEZ CAMBRONERO, M.; MRÓWCZYNSKI-VAN HALLEN, A. (eds.), *La idea rusa. Entre el Anticristo y la Iglesia. Una antología inductoria*, Granada: Nuevo Inicio, 2009, p. 20-21.

²³ CHAADAEV, P., *Filosofkie pis'ma*, p. 337, recogido en EVLAMPIEV 2000, vol. 1, p. 53.

²⁴ *Ibíd.* p. 54.

por la fusión de todas las fuerzas individuales en un “único pensamiento, un único sentimiento que permita crear un sistema social o Iglesia que instaure el reino de la verdad entre los seres humanos”²⁵. La posibilidad de esa unificación tiene que ver con una determinada comprensión del ser humano que ejercerá una influencia decisiva en el pensamiento religioso posterior. Como se indicó en la introducción general, Chaadaev diferencia dos dimensiones en el hombre, la físico-natural y la espiritual. Esta última es de carácter universal y sólo se desarrolla y descubre en el medio social. Cada sujeto, señala Evlampiev es parte orgánica de aquello que Chaadaev llama inteligencia o mente universal. La libertad individual actúa como un factor desorganizador y disgregador al que se opone el cristianismo como fuerza capaz de enfrentarse a la división y el mal del mundo a la que todo ser humano debe dar cabida en sí libremente²⁶.

Jomiakóv desarrolla y amplifica la idea de Chaadaev de la inteligencia universal bajo el concepto de *sobornost´* que recoge en sí la idea de concilio o comunidad orgánica, y que con modificaciones constituirá uno de los significados de Sofía en el pensamiento de Soloviev. Para Jomiakóv, la *sobornost´* o comunidad orgánica va más allá de una inteligencia o razón universal para comprender en sí toda manifestación espiritual humana. Es además, la esencia de lo que Jomiakóv entiende por Iglesia.

Siguiendo a Evlampiev, para Jomiakóv, la Iglesia va mucho más allá de la unión espiritual de los creyentes y se manifestará plenamente en la vida futura. La unión de todos los seres humanos es realizable y *debe* realizarse en el mundo terreno. Debe ser posible una encarnación plena de la gracia y la unidad divina en esta vida. La Iglesia es la presencia de lo espiritual y lo divino en este mundo que completa místicamente lo real terrenal. Todo esto está en conexión con una característica esencial del pensamiento religioso ruso a la que ya se hizo referencia y que Zenkovski definía como *realismo místico*. Este realismo místico

“reconoce la realidad del mundo empírico, pero ve tras él otro mundo; ambas esferas del ser son igualmente reales aunque su valor jerárquicamente no es el mismo, el ser empírico se mantiene sólo gracias a su “comunidad” con la realidad

²⁵ *Ibíd.*

²⁶ *Ibíd.* p. 65.

mística. En eso consiste la idea teocrática del cristianismo, en afirmar la necesidad de iluminación de todo lo visible, de todo lo empírico a través de su interrelación con la esfera mística, todo ser histórico, toda vida personal debe iluminarse a través de la acción transformadora de las fuerzas divinas en el mundo empírico”²⁷.

Formar parte de esa unión orgánica exige una aceptación voluntaria por parte de cada individuo que surge de la comprensión de estar radicado en una realidad espiritual superior. Para Jomiakóv, la libertad del ser humano se reduce a la aceptación libre a formar parte de esa comunidad orgánica. Con una idea de libertad que remite a San Agustín, y que coincide en gran medida con la de Soloviev, para Jomiakóv la afirmación de la libertad individual sólo conduce a la ruptura y salida de la unión, lo único que se puede atribuir al ser humano por sí mismo es “el mal que se opone a la acción de Dios, porque el hombre no debe ser fuerte para que en su alma tenga cumplimiento la fuerza divina.”²⁸

Como apunta Evlampiev, lo que Jomiakóv entiende por Iglesia no se agota en el contenido dogmático tradicional, sino que es más bien el nombre con el que se refiere convencionalmente a toda la esfera superior de la que depende el ser del mundo y del propio ser humano. Al llamar a esa esfera “Iglesia” está acentuando la unión interna de los seres humanos con el absoluto y presuponiendo la ausencia de un abismo insalvable ente el mundo terreno y el divino. También enfatiza la importancia de la esfera religiosa y de la fe para la vida en su conjunto. Por ello, Jomiakóv sitúa en el centro del ser humano no la razón, sino el sentimiento intuitivo-místico por el que el hombre se descubre como parte de esa realidad integral²⁹. La comprensión de religión en Soloviev, se inserta y continúa estas ideas³⁰.

²⁷ ZENKOVSKI 1989, vol. 1, p. 39-40.

²⁸ EVLAMPIEV 2000, vol. 1., p. 80.

²⁹ *Ibíd.*

³⁰ *Ibíd.* p. 188. Obviamente Soloviev no repite las ideas de Jomiakóv y existen diferencias en lo que para Soloviev será la Iglesia universal que no se van a analizar aquí porque no es el tema del presente trabajo. Cabe señalar que desde estos presupuestos Jomiakóv llegará a conclusiones que son inaceptables para el pensamiento ecuménico de Soloviev. Los eslavófilos afirman que sólo la Iglesia ortodoxa ha conservado ese espíritu de *sobornost*, que la Iglesia católica habría perdido por el excesivo peso concedido a la autoridad externa y el protestantismo por la acentuación de la libertad individual. La Iglesia universal de Soloviev es cristiana pero no es ortodoxa, ni católica ni protestante. Sobre la coincidencia y divergencia entre Soloviev y el pensamiento eslavófilo léase la introducción.

Si la unión de los grados superiores de cada esfera constituye la religión, dentro de cada esfera, cada grado superior se une con los inferiores formando una organización específica. Así,

“la mística, en unión interna con el resto de grados de la creación, es decir, con las bellas artes y las artes técnicas forma un todo orgánico, cuya unión, como la unión de cualquier organismo, está determinada por un único fin general. Las particularidades y diferencias se encuentran en los medios o instrumentos para la consecución del mismo. Sólo el grado más elevado determina ese fin general, pero los medios se determinan mediante la unión con los grados inferiores. El fin aquí es místico, la comunicación con el mundo superior por medio de la actividad creativa interna. A dicho fin sirven no sólo medios directos y propios de carácter místico, también el arte verdadero y la técnica verdadera³¹.”

A fin de determinar el lugar del arte dentro del sistema de Soloviev, y partiendo de la tabla anterior, se estudiarán dos direcciones, una vertical que gira en torno a la relación entre arte y mística y otra horizontal que supone considerar la relación entre arte y filosofía. Ninguno de ambos aspectos recibió una articulación extensa por parte de Soloviev, aunque el primero, la relación del arte con la mística, la pertenencia del arte a la esfera del sentimiento es una cuestión que puede rastrearse a lo largo de los artículos que escribió en la década de los 90.

La segunda cuestión, la relación, proximidad y diferencia entre arte y filosofía está escasamente desarrollada en la obra de Soloviev. Así, el tratamiento de estos temas se limita a las obras centrales del primer periodo, *Los principios filosóficos del conocimiento integral* (1877), algunas indicaciones en *Crítica de los principios abstractos* (1878-1880) y las *Conferencias sobre la Divinohumanidad* (1877-1881). Al margen de la insistencia en que el objetivo del arte y la filosofía es el mismo, que en un caso se manifiesta como belleza y en otro como verdad no aparece ninguna reflexión adicional en los artículos y obras escritos en la década de los 90³². Así, el análisis de esta cuestión con el que se va a comenzar, se limita a

³¹ FN, p., 154.

³² Por ejemplo, en “La poesía de F. I. Tiútchev” (1895): “En el sentimiento artístico se abre de modo inmediato y en forma de belleza sensible, el contenido perfecto del ser que la filosofía alcanza como verdad del pensamiento y la moral como exigencia incondicional de la conciencia o el deber”. PTi, p. 110.

esas obras de juventud, en las que el tema tampoco recibe un tratamiento extenso aunque no porque Soloviev considerase el tema poco relevante.

1. El arte en el tejido del conocimiento integral

Tanto *Los principios filosóficos* como la *Crítica de los principios abstractos* son obras inacabadas. La última de ellas, como ya se dijo, debía completarse con una tercera parte dedicada a la estética, un tema que por su complejidad requeriría una investigación aparte y cuya redacción Soloviev fue posponiendo y que finalmente no escribió. De esta obra interesan las conclusiones finales de la segunda parte, dedicada a la teoría del conocimiento, que emplazan la reflexión hacia el terreno de la estética. En *Los principios filosóficos* el tratamiento de este tema es más explícito aunque bastante esquemático.

Las ideas desarrolladas por Soloviev en *Principios filosóficos del conocimiento integral*, muestran una clara dependencia de las fuentes en las que se apoya, si bien existen algunas diferencias. Las fuentes ya han sido mencionadas. Por un lado, pensadores rusos como Kireevski o Jomiákov, cuya línea de pensamiento Soloviev continúa en este aspecto. Por otro lado, es evidente también aquí la presencia de ideas y categorías tomadas del idealismo alemán, especialmente de Schelling sobre el trasfondo neoplatónico que colorea toda su filosofía.

Lo que trata de establecer Soloviev en los *Principios filosóficos* es en qué medida arte y filosofía contribuyen a la consecución del *conocimiento integral* sobre el que se ha de edificar una nueva forma de entender la filosofía; cómo contribuyen y qué es lo que hace posible esa contribución, buscando aquello que une arte y filosofía sin olvidar lo que los separa.

La idea objetiva a la que tiende la filosofía es la verdad y el arte a la belleza. La verdad, dice Soloviev, en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*, no es ni una forma lógica ni un contenido empírico y no pertenece exclusivamente al conocimiento teórico. El conocimiento de la verdad –unida siempre al bien y la belleza– apela al conocimiento y a la razón, pero no en su exclusividad sino sólo en la medida en que está de acuerdo con el resto de esferas

humanas³³. El conocimiento integral no puede tener únicamente un carácter teórico porque debe responder a las necesidades y aspiraciones más altas del espíritu humano. No se puede, afirma Soloviev, separar el elemento teórico, del moral y el estético. La esfera teórica, la esfera práctica y la estética del sentimiento y la creación se diferencian entre sí no por sus elementos formantes sino por el grado de predominio de un factor u otro, razón, voluntad o sentimiento³⁴. Aquello que se quiere o desea como bien es lo que se representa o piensa como verdad y lo que se siente en la belleza.³⁵

La verdad es el objetivo del conocimiento integral que, a su vez, contribuye a la consecución de la *vida integral*. Con vida integral, señala Kormin, Soloviev se está en realidad refiriendo al estadio final de la historia humana, algo asimilable al Reino de Dios y que depende tanto de un acto divino de gracia como de una acción humana libre. En la teoría del conocimiento de Soloviev la verdad no sólo es algo que el sujeto piensa sino algo que impulsa y presupone la acción³⁶. Soloviev se apoya aquí en Kireevski. Fue éste quien acuñó y propuso el término de “conocimiento integral” como alternativa al racionalismo occidental y la presuposición de que la razón es el único árbitro de una verdad entendida básicamente como conexión lógica entre conceptos. Aunque, según Slesinski, el término no tiene un significado uniforme, es casi un término técnico empleado por otros filósofos como Jomiákov, Soloviev o Florenski para expresar el rechazo a presuponer que el conocimiento de la verdad sea tarea única de la razón³⁷.

Algo común que identifica al conocimiento integral en sus diferentes formulaciones es su carácter intuitivo frente al pensamiento lógico-abstracto o discursivo. En uno u otro sentido se trata de prestar atención a lo que se abre de manera inmediata a la conciencia y que supone en muchos casos incorporar en el proceso de conocimiento estratos no reflexivos de la conciencia que abrirían paso a lo trascendente desde la inmanencia. Kireevski, quien empleó por primera vez el término en *Sobre la necesidad y posibilidad de nuevos principios para la filosofía*,

³³ FN, p. 191.

³⁴ *Ibíd.*, pp. 229-230.

³⁵ *Ibíd.*, p. 263.

³⁶ KORMIN 2001, p. 120-122.

³⁷ SLESINSKI, R., *Pavel Florenski: A Metaphysics of Love*, New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1984, p. 54.

contrapone al conocimiento racional y lógico un conocimiento superior que fluye de la fe. Esta fe consiste en una visión espiritual que emana desde el propio interior del hombre y que, según Slesinski abarca tanto a la fe teológica como a la creencia natural fundada en la intuición. La fe es lo que permite el acceso al conocimiento integral³⁸. Siguiendo la línea de pensamiento de Kireevski, Jomiakóv diferencia tres elementos constitutivos del conocimiento integral: razón, voluntad y fe. La fe se caracteriza por lo que llamo “visión inteligible” o intuición en la que se aprehende la realidad concreta en sí misma. Lo que diferencia fe de razón es el carácter de inmediatez de la primera frente a la segunda. Puede ser además, natural si se aprehende la realidad sensible o inteligible y supranatural si esa realidad es mística.

Tanto en *Los principios filosóficos* como en la *Crítica de los principios abstractos*, Soloviev también diferencia tres fuentes de conocimiento. Tal y como aparece formulado en la primera de esas obras, la primera de esas fuentes es la experiencia o conciencia inmediata de un objeto fenoménico. La experiencia externa da lugar al empirismo, uno de los tres tipos básicos de filosofía que Soloviev establece³⁹. La segunda es la razón. Puesto que un fenómeno, argumenta Soloviev, no puede ser conocido si no es en términos de su relación con otro fenómeno, la razón es necesaria para aprehender relaciones, ideas y conceptos. Da lugar a otro de los tipos básicos de filosofía, el idealismo⁴⁰. Llevados a su extremo, empirismo e idealismo conducen a la disolución de la relación entre sujeto y objeto. El primero, porque al situar la verdad en el mundo exterior y el acceso a ella en la experiencia externa, en nuestras sensaciones o estados de conciencia, desemboca en el fenomenismo y en la negación del sujeto. El segundo, porque al situar la esencia verdadera en el sujeto cognoscente y hacer del conocimiento una pura construcción de conceptos generales, convierte lo verdaderamente existente en el resultado del autodesarrollo del concepto puro, incluido el propio sujeto⁴¹. Es necesaria una tercera fuente de conocimiento que asegure la realidad de lo percibido y lo pensado y del que percibe y piensa.

³⁸ *Ibíd.*, p. 57.

³⁹ FN, p. 186-187.

⁴⁰ *Ibíd.* p. 188.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 190.

Esa tercera fuente es lo que en *Los principios filosóficos* y en las *Conferencias sobre la Divinohumanidad* llama “intuición intelectual”. Soloviev reconoce que el término “intuición intelectual”, está tomado de la filosofía alemana anterior y aunque no especifique el nombre, parece claro que está hablando de Schelling⁴². La intuición intelectual da lugar a un tercer tipo de filosofía, que en *Los principios* llama misticismo y que tiene por objeto lo “verdaderamente existente”, expresión con la que Soloviev se refiere a lo en sí del mundo o lo nouménico, aquello que dotado de realidad absoluta otorga realidad al mundo externo y contenido a nuestro conocimiento⁴³.

La necesidad de esa tercera fuente de conocimiento viene dada por la estrecha conexión que Soloviev establece entre gnoseología y ontología. La realidad metafenoménica es el absoluto en su automanifestación, lo “verdaderamente existente”, la omniunidad para la razón, algo que no se da como objeto de experiencia ni de conocimiento racional, pero que es la condición ontológica que hace posible el conocimiento integral porque incluye la unión del ser humano con todo lo demás. Igualmente, está unido a la idea de la Divinohumanidad. El hombre tiene un destino oculto que es la realización de la perfección infinita, realización que requiere del conocimiento esencial que la metafísica siempre ha buscado. Si el ser humano pertenece a la omniunidad puede ser consciente de ella desde dentro gracias a ese acto de intuición intelectual.

El material del misticismo, como el de todo tipo de conocimiento, recuerda Soloviev en *Los principios filosóficos*, es la experiencia, esto es, un determinado estado de nuestra conciencia. Los diferentes estados de conciencia pueden clasificarse en tres categorías. Primero, estados en los que nos sentimos determinados por algo externo a nosotros, aunque no tenemos conciencia inmediata de ello y sentimos sólo su acción sobre nosotros. Esta es la experiencia externa o física. Segundo, la experiencia interna o psíquica, en la que reconocemos la manifestación de nuestra propia naturaleza. Tercero, fenómenos en los que nos

⁴² A esa fuente de conocimiento decide llamarla “junto a otros filósofos anteriores, intuición intelectual (intellektuelle Anschauung) y constituye la primera forma del verdadero conocimiento integral”, FN, p. 203. Que es Schelling el autor en quien se apoya en esta cuestión es un punto en el que coinciden la gran mayoría de investigadores. Cf. por ejemplo, COPLESTON 2008, p. 219; GAIDENKO, P., *Vladimir Soloviev i filosofija serevrianoogo veka*, Moscú: Progress-traditsiia, 2001, p. 48 [en adelante GAIDENKO 2001]; KORMIN 2001, p. 127.

⁴³ FN, p. 191.

sentimos determinados por algo esencialmente otro que nosotros, pero que no pertenece al mundo exterior y es más interno y profundo que nosotros mismos, estados en los que no nos sentimos limitados sino que nos elevan sobre nosotros mismos, haciéndonos libres. Son los fenómenos místicos, cuya existencia Soloviev considera probada, al margen de sus propias experiencias, por testimonios en toda cultura y tiempo histórico⁴⁴.

Ese material, el conjunto de fenómenos físicos, psíquicos y místicos, debe recibir una forma universal, esto es, concentrarse en ideas universales. Una idea, insiste Soloviev, no es simplemente un concepto o esquema de experiencia⁴⁵. En *Los principios filosóficos*, Soloviev afirma que las ideas son algo que posee realidad plena, una idea no es una “forma que posee su materia o contenido en otra cosa, sino que tiene en sí misma su propia materia y es tanto materia como forma, esto es, la unión de ambos”⁴⁶. La diferencia entre estas ideas, objeto del verdadero conocimiento y la idea creativa que, por ejemplo, tiene un artista en mente es que ésta última es sólo posiblemente real mientras no se plasme en la materia, mientras que las ideas universales están dotadas de realidad plena. En la cuarta y quinta de las *Conferencias sobre la Divinohumanidad*, afirma que las ideas son tanto esencias inmutables y eternas como principios generadores de todo fenómeno de este mundo. Son entidades fundacionales, fuerzas vivientes o “mónadas” en una interrelación que constituye un organismo dinámico⁴⁷. El mundo es representación, pero esa representación no puede ser arbitraria, sino que las representaciones de nuestros sentidos deben tener una causa independiente de nosotros, una esencia⁴⁸. Las ideas, como esencia objetiva del principio divino, aunque estén relacionadas con los fenómenos que causan, tienen su ser al margen de ellos⁴⁹.

Aunque no se puede entrar en un análisis detallado de esta cuestión que afecta a la metafísica de Soloviev, hay que decir que el uso del concepto de mónada para referirse a las entidades del mundo ideal, que obviamente toma de Leibniz, es una constante en las obras centrales de los años 70. Según Smith, con el concepto

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 199-202.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 203.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 286.

⁴⁷ ChoB, p. 100.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 92.

⁴⁹ FN, p. 203.

de mónada, asociado al de átomo, Soloviev trata de incluir el pensamiento científico contemporáneo en su proyecto sincrético de combinación de esferas de conocimiento en principio autoexcluyentes. Con la asociación átomos-mónadas busca tres cosas: demostrar la presencia del elemento espiritual y material en el elemento más básico del mundo físico; encontrar una base a su intuición de la inmanencia divina y señalar el lugar en el que se produce la intersección entre el espíritu y la materia. Los átomos que se encuentran en la base de la realidad material, sostiene en las *Conferencias*, son eternos e inmutables, fuerzas elementales de cuya interacción surge todo lo demás. De acuerdo con Drozdek el mundo de las ideas de Soloviev no es exactamente como el de Platón. Está compuesto de entidades que parecen ser una síntesis de un átomo, una mónada o fuerza viviente y una idea. Las ideas para su actualización y existencia real requieren de algo que las porte y de la fuerza viviente (mónada) que las actualice.⁵⁰ En todo caso, y para el mencionado autor, sus teorías en este sentido, son una mezcla de especulación pura, lógica y física teórica que resulta discutible⁵¹.

La relación entre Dios y el mundo es una relación entre esencia y fenómeno. Entre el fundamento trascendente del mundo y el mundo existe una relación necesaria que es accesible al conocimiento, pero no al estrictamente racional abstracto. Las ideas no son objeto ni de experiencia externa ni de razón, se captan gracias a la intuición intelectual. La intuición intelectual presupone la intuición sensible de los fenómenos relacionados con las ideas, porque no existen separados. Se trata más bien, de una diferencia de grado dentro de la propia esfera del conocimiento que depende de qué tipo de intuición domine en un caso u otro. El pensamiento abstracto, al generar conceptos marca el tránsito de la intuición fenoménica a la intelectual. Un concepto es la negación de un fenómeno y la indicación de una idea, el esquema de un fenómeno o la sombra de una idea⁵².

A pesar de la importancia que se concede a la intuición intelectual como aquello que permite captar las ideas, al margen de estas observaciones generales, Soloviev no dice nada más ni en *Los principios filosóficos* ni en *Las conferencias*,

⁵⁰ DROZDEK, A., "Solovyov: Chaos and Unity" en *Laval théologique et philosophique*", nº 65, 2009, p. 56.

⁵¹ SMITH, 2008, p. 44-45.

⁵² *Ibíd.*, p. 204.

donde vuelve a emplear el término, sobre lo qué entiende exactamente por este tipo de intuición. El motivo quizás sea que, como admite al introducir el término, lo está tomando prestado de “la filosofía anterior”. La explicación más detallada de esa idea tomada de la “filosofía anterior” se encuentra en la entrada “Hegel” para el diccionario enciclopédico de Brockhaus-Efron sobre el que estuvo trabajando en la década de los 90. Para el idealismo, afirma Soloviev, el conocimiento verdadero es identidad de cognoscente y conocido, de sujeto y objeto y es esa identidad lo que constituye la verdad de uno y otro. La intuición intelectual es aquello que para Schelling permite realizar el principio de identidad absoluta en el conocimiento real y que es precisamente aquello cuya posibilidad Kant negó haciendo imposible el conocimiento de lo nouménico⁵³.

La prueba de que existe la intuición intelectual, dice Soloviev en *Los principios filosóficos*, es la creación artística. Las imágenes ideales que el artista encarna en sus obras no son ni reproducción simple de los fenómenos observados ni conceptos abstraídos de la realidad sensible:

“Todo el que sabe algo del proceso de creación artística, sabe que las imágenes e ideas artísticas no son el resultado de un complejo proceso de observación y reflexión, sino de una visión intelectual interna y completa y que el trabajo del artista consiste en desarrollar y plasmar esa visión en una particularidad material [...] Tanto el razonamiento abstracto como la observación y reproducción servil son igualmente insuficientes y perjudiciales para el arte porque una verdadera imagen artística es la unión interna de una individualidad perfecta con la universalidad perfecta”⁵⁴.

La cuestión es saber si esa intuición de ideas es propia sólo del arte o también forma parte esencial de la verdadera filosofía. Si empirismo y racionalismo son ajenos a este tipo de intuición ya que son más afines a ciencias como las matemáticas, la filosofía como parte del conocimiento integral, tiene su origen en algo que está más allá de los fenómenos observados y del pensamiento

⁵³ “Hegel”, S., T. 2., p. 426-428.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 205.

abstracto. Es decir, sólo puede fundarse en la intuición intelectual, por lo que estaría más próxima al arte que a la ciencia⁵⁵.

La proximidad a las ideas desarrolladas por Schelling es patente. Ya en el *Sistema del idealismo trascendental* establecía Schelling que el arte es la prueba objetiva de la existencia de la intuición intelectual y del absoluto, donde las diferencias se anulan. Tanto arte como filosofía son producto de una misma “facultad productiva”, que no es otra que la facultad poética, una intuición productiva que actúa gracias a la imaginación⁵⁶. A pesar de esa proximidad a las tesis de Schelling, Soloviev entiende la relación entre arte y filosofía de otra forma. Mantiene la connaturalidad entre arte y filosofía, pero no afirma como Schelling que el arte como expresión objetivada del absoluto, sea la tarea más elevada de la filosofía, que sólo alcanza interior y subjetivamente ese absoluto. Ciertamente es que esta no es la última palabra de Schelling al respecto. En el *Bruno*, como señala López-Domínguez, se produce una revalorización de la filosofía. El filósofo conoce ideas en sí y el poeta capta su reflejo en las cosas. Esas ideas o arquetipos pueden considerarse desde una perspectiva doble, ideal y real. El conocimiento del filósofo y el del poeta son igualmente válidos, son vías distintas y complementarias que convergen en una misma meta. Tras la revalorización de la filosofía del *Bruno*, la reflexión estética aparece para Schelling como necesaria dada su capacidad de producir una revitalización artística⁵⁷. Al final Schelling sostendrá que aunque el arte consigue la indiferencia real-ideal no logra la identidad suprema de la que la razón sí es capaz aunque en su nivel más alto sea más bien una facultad mística que revela el Absoluto por intuición intelectual. Para López-Domínguez, Schelling acaba “inclinando la balanza del lado de la filosofía, otorgándole una clara superioridad frente al arte, ya que es la única ciencia del absoluto”⁵⁸. Esto no puede afirmarse de Soloviev. La principal diferencia para Soloviev entre arte y filosofía puede leerse en *Los principios*,

⁵⁵ *Ibíd.*

⁵⁶ SCHELLING, F. W. J., *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona: Anthropos, 1988, p. 422-424.

⁵⁷ LOPEZ-DOMÍNGUEZ, V., “Estudio preliminar” en SCHELLING, F. W. J., *Filosofía del arte*, o. c., p. XXI-XXII.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. XXV.

“consiste en que el arte tiene por objeto una u otra idea aislada, independientemente de su relación con el todo restante, mientras que la filosofía tiene su objeto no en una u otra idea sino en todo el cosmos ideal, en el conjunto de ideas en su relación o interacción interna, como expresión objetiva de lo verdaderamente existente”⁵⁹.

El mundo ideal en la plenitud de su realidad sólo es accesible a una conciencia infinita o absoluta, por ello, dice Soloviev, la filosofía se limita a ciertas ideas centrales mientras que el arte se encarga de la “periferia ideal” que reproduce aisladamente en partes. Cuanto más central es una idea, más profunda y universal es y menos accesible a la intuición o contemplación inmediata para el ser humano debido a su actual “estado excéntrico o periférico”. Por este motivo la intuición del filósofo cede considerablemente en brillo e intensidad a la intuición artística, aunque la supera en la universalidad de su contenido⁶⁰.

La unión *real* entre ideas en el cosmos ideal sólo es accesible al que se encuentre en su centro, por ello la conciencia humana sólo puede aspirar a un conocimiento secundario, reflexivo o puramente lógico de las relaciones trascendentales, es sólo conocimiento en su forma general o abstracta. Sólo puede conocer las relaciones trascendentales por analogía con las inmanentes. La filosofía sólo ofrece un esquema lógico. Tiene en común con el arte el tener por objeto ideas aprehensibles únicamente por intuición intelectual, pero se diferencian en que la filosofía ofrece una construcción lógica⁶¹. Continuando una comparación que establece unas páginas antes, los esquemas lógico-conceptuales de la filosofía son como planos y mapas de un lugar real⁶², mientras que lo que el arte ofrecería son imágenes aisladas pero vivas y precisas de algunos puntos aislados de ese mismo lugar. Arte y filosofía, por su origen y naturaleza están emparentados, pero no cabe hablar de una superioridad de uno sobre la otra, siendo ambos igual de necesarios para la consecución de la “visión integral” buscada. De todos modos, esa visión integral parece estar más próxima por su naturaleza a la visión del artista, aunque en su plenitud sea inaccesible para el hombre.

⁵⁹ FN, p. 206.

⁶⁰ *Ibíd.*

⁶¹ *Ibíd.*

⁶² *Ibíd.*, p. 203.

La intuición intelectual, que pone en movimiento tanto la actividad filosófica como la artística, no es el estado habitual de la conciencia humana y debe tener su origen en algo externo, pero no totalmente, a la propia conciencia. Del mismo modo que el conocimiento del mundo exterior depende de la acción en nosotros de objetos externos al sujeto, el conocimiento de ideas trascendentes debe depender de la acción en nosotros de esos seres ideales o trascendentes dotados de energía. Ni fenómenos ni ideas, afirma Soloviev, pueden existir por sí mismos ni ser subjetivos sino que deben ser el producto de un sujeto que actúa sobre nosotros, su realidad depende de lo que es *en sí*. La acción sobre nosotros de esos seres ideales que provocan la intuición intelectual es, dice Soloviev, lo que se conoce como *inspiración*⁶³. Sin la acción de la inspiración es imposible no sólo la intuición intelectual sino “cualquier conocimiento objetivo”, aunque existen diferencias de grado y para la filosofía como parte del conocimiento integral, inspiración e intuición tienen mayor relevancia que para otras áreas del saber como la matemática⁶⁴.

También aquí y a pesar de la importancia que parece conceder a la inspiración, no aparece ninguna explicación más de lo que entiende por esa acción y cómo se produce. Se puede acudir una vez más a la definición que ofrece del término en el diccionario Brockhaus-Efron. Soloviev define allí la inspiración como “cierto estado del sujeto que le hace más apto para llevar a cabo una acción más intensa, precisa y valiosa en el terreno religioso, racional o estético”⁶⁵. Aunque no todos son capaces de experimentar esta elevación de la actividad espiritual, sin cierto grado de inspiración –continúa Soloviev– es imposible concluir cualquier proyecto. Todas las definiciones históricas de la inspiración que se han dado pueden agruparse en tres bloques: las que entienden la inspiración como la acción en el hombre y a través de él de fuerzas espirituales externas, que son las que se centran en la causa eficiente del fenómeno; las que ven la inspiración como un acto inmanente de apertura al contenido ideal propio y superior dentro del espíritu humano, que atenderían a la causa formal o ideal y las que comprenden la inspiración como resultante de cierta organización psicofísica en el sujeto, que se centrarían en la causa material. Todas estas visiones de la inspiración ni por

⁶³ *Ibíd.*, p. 207.

⁶⁴ *Ibíd.*

⁶⁵ “Vdojnovenie”, *S.S.*, vol. IX, p. 3.

separado ni en conjunto ofrecen una explicación satisfactoria de lo que sea la inspiración. Dando a entender que no ha dicho todo lo que piensa sobre la inspiración, Soloviev concluye la entrada afirmando que esa explicación global está aún por llegar⁶⁶. En sus obras no se encuentra.

De este modo, la actividad filosófica, lo mismo que la artística resulta ser una mezcla de actividad y pasividad. La razón individual no produce la verdad del mismo modo que un artista no imagina las ideas de la nada,

“nuestra razón individual en su autoafirmación es sólo un fenómeno particular entre otros fenómenos e ideas, tiene fuera de sí todo un mundo objetivo e independiente y debe en su acción, si es que quiere dar a esta algún contenido objetivo, someterse a leyes que le son ajenas y que proceden de ese mundo. La razón individual no tiene fuerza productiva, no puede *producir* la verdad, sólo *encontrarla*”⁶⁷.

Hasta aquí la reflexión sobre la relación entre arte y filosofía que aparece en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*. El artista en su creación encarnaría con diferentes medios su descubrimiento particular, individual y sentido de su interrelación con el todo, el filósofo ofrece una visión pensada y a vista de pájaro, menos concreta y brillante de ese mismo todo.

Existe una cierta contradicción, señala Gaidenko, entre las pretensiones de Soloviev en esta obra de construir un sistema racional al modo del idealismo hegeliano y el reconocimiento de que sólo podemos conocer al ser trascendente porque se descubre en nosotros en un acto no plenamente racional sino dependiente de una inspiración extática⁶⁸. Lo “verdaderamente existente”, el absoluto, no es accesible a la razón pero sí a la intuición intelectual que Soloviev ve causada por un arrebató inspirado. Siguiendo a Schelling y a la filosofía romántica, aproxima la intuición intelectual a la capacidad productiva de la imaginación y la filosofía al arte. Al hacer también de la inspiración extática un principio de conocimiento filosófico aproxima filosofía y mística⁶⁹. Otros investigadores de Soloviev como Mochul’ski, ven también como uno de los principales escollos del conocimiento

⁶⁶ *Ibíd.* p. 4.

⁶⁷ FN, p. 264.

⁶⁸ GAIDENKO 2001, p. 48.

⁶⁹ *Ibíd.*

integral el borrar las fronteras entre conocimiento racional y místico. Soloviev parece entender toda forma de conocimiento verdadera como una apertura o revelación de lo divino. Pero de este modo, todo conocimiento es, en el fondo, religioso y si todo conocimiento es religioso no hay un conocimiento específicamente religioso. Al extender tanto las fronteras de la mística acaban borrándose, como difuminándose la frontera entre lo inmanente y lo trascendente⁷⁰.

Ciertamente esta crítica está en parte justificada, aunque podría decirse que parte del problema consiste en la falta de precisión en el significado que Soloviev da al término “mística”, algo a lo que ya se ha hecho referencia⁷¹. En la *Crítica de los principios abstractos* parece claro que a lo que se refiere Soloviev con ese término es al conocimiento directo o inmediato de lo real más que a una experiencia excepcional que implique un trance inspirado. Quizás no esté de más tampoco tener en cuenta la evolución posterior de su pensamiento. Así, en una de sus últimas obras, la también inconclusa *Filosofía teórica*, en la que comienza una revisión de su gnoseología, desaparece toda referencia tanto a la intuición intelectual como al conocimiento místico. No sucede así respecto a la validez incondicional que posee aquello que se muestra de modo inmediato a la conciencia y que establece allí como punto de partida de la verdadera filosofía. Soloviev, al final de su vida, reconoce cierta independencia tanto al arte como a la filosofía en relación con lo místico, aunque insiste en el papel de la intuición como único medio de penetrar en la realidad absoluta. En el fondo, y como otras filosofías intuitivas, Soloviev contrapone el conocimiento intuitivo al analítico o discursivo, y otorga al primero la capacidad de producir una visión o contacto directo de la conciencia con su objeto. El conocimiento intuitivo es el único que supone una disolución de la distancia entre el sujeto y el objeto, un modo de conocimiento privilegiado que proporciona la experiencia metafísica por la que se entra en contacto con la propia realidad interna y la del todo. Como apunta Gaidenko, este papel concedido a la intuición es continuado y desarrollado por algunos de los filósofos más destacados del Siglo de Plata, como Frank o Losski, y correría

⁷⁰ MOCHULSKI 2004.

⁷¹ Que con el término “místico” Soloviev se refiere no a una experiencia extraordinaria o sobrenatural, sino a la percepción o intuición directa o inmediata de lo real coinciden autores como Copleston o Losev. Cf. COPLESTON 2008, p. 219; LOSEV 2009, p.116.

paralelo a otras propuestas filosóficas occidentales como la de Bergson⁷². En todo caso, son desarrollos posteriores que siguen o se apoyan en su pensamiento y que además no continúan la línea de su reflexión estética. De hecho, aunque sólo escribió los tres primeros capítulos, en su *Filosofía teórica* no menciona la relación arte y filosofía ni es, como se dijo, un tema tratado en sus últimas obras por lo que no se puede ir más allá de las ideas generales expuestas en *Los principios filosóficos* y la *Crítica de los principios abstractos*.

En la *Crítica de los principios abstractos* aparecen algunas modificaciones terminológicas y precisiones que pueden ayudar a concretar algo más las intuiciones del primer Soloviev en torno a las relaciones entre el proceso de creación artística y el conocimiento filosófico. En esta obra, continúa diferenciando tres tipos de conocimiento, pero a aquello que posibilita el conocimiento místico lo llama no intuición intelectual, sino fe, término que probablemente toma de la tradición eslavófila. El término “intuición intelectual” se emplea en esta obra como equivalente a imaginación. Todo acto de conocimiento verdadero afirma Soloviev es un acto triple en el que intervienen fe, imaginación y creación⁷³.

El primer movimiento implicado en todo acto de conocimiento es un acto de fe sin el que la verdad permanecería inaccesible para el ser humano. El conocimiento objetivo, afirma Soloviev, exige que entre cognoscente y conocido se dé una relación no externa y casual sino interna y esencial, que es lo que se afirma por la fe. La fe nos aporta seguridad no en lo dado en nuestras percepciones y pensamientos, sino en lo que se encuentra más allá, en la existencia incondicional de ese objeto que determina nuestras percepciones pero ni está determinado por ellas ni depende de ellas⁷⁴. La seguridad que la fe otorga en la existencia incondicional del otro no supone una unión con el otro, sino sólo la indicación de esa unión. La fe es testigo de nuestra libertad y al mismo tiempo, signo de nuestra relación interna con todo⁷⁵. De acuerdo con Smith, la fe como primer componente del conocimiento no debe confundirse con la certeza sensorial o la confianza sino

⁷² GAIDENKO 2001, p. 252

⁷³ KON, p. 717.

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 721.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 724.

que es “expresión en la conciencia del vínculo preconsciente entre sujeto y objeto”⁷⁶. Como afirma el propio Soloviev en el artículo “Fe”, la “fe meramente refleja en nuestra conciencia el hecho de que nosotros, es decir, un sujeto dado, somos parte de un ser común, miembros del todo universal”⁷⁷. Según Smith, esto es lo mismo que decir que la fe es el fundamento sobre el que la conciencia descubre que previo a todo razonamiento y percepción, se encuentra ya inmersa en un ser que excede la autoconciencia convirtiendo al sujeto en tanto individuo en una abstracción del todo⁷⁸.

Por otro lado, la fe es expresión de nuestra libertad ya que el sujeto reconoce libremente al objeto sin perseguir nada concreto sino simplemente su resolución a habitar y participar en el ser del todo universal. Fe es la seguridad preconsciente del sujeto de estar inmerso en un ser transubjetivo y que determina el modo de conocer un objeto. Existen, afirma Soloviev, dos modos de conocer un objeto, externa o internamente. Conocer algo internamente es conocerlo místicamente, esto es, con un conocimiento intuitivo, directo o inmediato de lo real que es diferente de la experiencia sensible y el razonamiento.

“Puede conocerse un objeto de dos formas: externamente desde nuestra separación fenoménica con el mismo y desde dentro, desde nuestro ser, internamente unido con el objeto conocido. El primer conocimiento ya sea empírico o racional es siempre relativo. Ambos modos de relacionarnos con el objeto pueden ilustrarse mediante la siguiente comparación. Las ramas de un mismo árbol se cruzan y entrelazan, tocándose mutuamente pero de un modo externo. Así es el conocimiento externo o relativo. Esas mismas hojas y ramas,

⁷⁶ SMITH 2008, p. 207.

⁷⁷ “Vera”, *Filosofskii slovar' Vladimira Solovieva*, Rostov na Donu: Mysl', 1997, p. 25. En el fondo lo que Soloviev llama ahora “fe” continúa estando muy próximo a lo que Schelling entiende por “intuición intelectual”. Basta comparar esta definición de fe dada por Soloviev con lo que dice Schelling de la intuición intelectual en la octava de las *Cartas sobre el dogmatismo y criticismo*: “En todos nosotros habita efectivamente una misteriosa y admirable facultad que, sustrayéndonos al cambio del tiempo y alejándonos de todo lo que proceda del exterior, nos introduce en nuestro íntimo y revestido mí mismo permitiéndonos contemplar en nosotros la eternidad bajo la forma de lo inmutable. Esta intuición es la experiencia más íntima y más propia, la única de la que depende cuanto sabemos y creemos acerca de un mundo suprasensible. Esta intuición nos convence en principio de que hay algo que en su sentido propio *es*, mientras que todo lo restante, sólo es *apariencia* a la que *hacemos extensiva* tal noción. Esta intuición se diferencia de la contemplación sensible porque surge gracias a la *libertad*, y será desconocida para aquel cuya libertad, impotente ante el violento poderío de los objetos, apenas consiga hacer surgir la conciencia”, F. W. J. SCHELLING, *Cartas sobre el dogmatismo y criticismo*, Madrid: Tecnos, 1993, p. 67.

⁷⁸ KON, p. 724.

junto a esa relación externa están unidas internamente por un mismo tronco y unas mismas raíces de las que reciben un mismo jugo vital. Así es el conocimiento místico o la fe⁷⁹.

La participación del ser humano en el acto de conocimiento no es reducible a la recepción de datos sensoriales, incluye toda una serie de actividades que facilitan la experiencia perceptiva:

“[...] el conocimiento real (conocimiento objetivo) de un objeto se define en primer lugar, como *fe* en la existencia incondicional del objeto, en segundo lugar como intuición intelectual o *imaginación* de su esencia o idea y, por último y en tercer lugar, como encarnación *creativa* o realización de esa idea en nuestras sensaciones o como datos empíricos de nuestra conciencia sensible.

La primera nos informa de que el objeto *es*, la segunda nos comunica *qué* es, y la tercera nos muestra *cómo* se manifiesta. Sólo el conjunto de estas tres fases expresa la realidad plena del objeto.”⁸⁰

Como segunda fase del acto de conocimiento, la imaginación es expresión de la interrelación o interacción de la esencia ideal del sujeto con el resto de esencias ideales. Del mismo modo que los sentidos corporales se encuentran en relación o interactuando con la realidad externa de otros sujetos, lo que provoca la multiplicidad de percepciones que nos relacionan con el mundo exterior, la esencia ideal del sujeto debe estar en relación con las esencias ideales. Si el sujeto cognoscente es también portador de una idea debe encontrarse en cierta relación con otras ideas y es a ese vínculo o interacción a lo que Soloviev llama imaginación⁸¹. El objeto, o su idea, al margen de las sensaciones particulares y casuales de nuestros sentidos, producen en nosotros cierta imagen. Al imaginar el objeto, le damos una imagen en consonancia con nuestra propia idea o esencia. El sujeto ve la idea del objeto a la luz de su propia idea, esa imagen reproduce tanto el carácter esencial del sujeto cognoscente como el del objeto conocido. Al imaginar el objeto lo imaginamos en nosotros y de acuerdo con nuestra esencia⁸². La imaginación remite así a la idea de omniunidad. Si el fundamento del mundo es la omniunidad, todo sujeto porta en sí una imagen de todo otro objeto con los que está

⁷⁹ *Ibíd.*

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 734.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 728.

⁸² *Ibíd.*

unido, aunque esa imagen pase a la conciencia sólo por un acto consciente del sujeto. Como señala Kormin, para Soloviev las categorías de sujeto y objeto no forman una relación binaria sino más bien un sistema cuyos elementos sólo tienen sentido en la armonía del sujeto con el objeto y de ambos con el todo⁸³.

La creación, como tercer momento, se produce cuando “plasmamos en los datos de nuestra experiencia, en nuestras sensaciones, la imagen del objeto presente en nuestra razón, dando a esa imagen un ser fenoménico o descubriendo actualmente ese ser en la esfera natural”⁸⁴. Aunque Soloviev asocia la creación al sentimiento no lo hace de modo exclusivo; hay una voluntad creadora “presente en la realización principios ideales que aún no poseen realidad externa”, afirma en las *Conferencias sobre la Divinohumanidad*⁸⁵, y hay un momento creativo en todo acto de conocimiento, como sostiene en la *Crítica*. Así, en ese acto triple en el que consiste lo que Soloviev denomina conocimiento verdadero u objetivo, están implicadas las tres facultades humanas voluntad, pensamiento y sentimiento que se solapan aquí como en toda acción humana.

En lo que Soloviev llama conocimiento verdadero u objetivo se dan tres fases en las que intervienen, voluntad, representación o pensamiento y sentimiento. Y también la fase final se dirime en la esfera del sentimiento y de la sensación, en el mundo material como culminación de un proceso de unificación real que en el pensamiento sólo encuentra una resolución ideal. Soloviev caracteriza esta última fase como estética.

Con la indicación del carácter estético de la fase final del conocimiento real u objetivo concluye Soloviev la *Crítica a los principios abstractos*. En las reflexiones finales de esta obra Soloviev vuelve a insistir en que todo acto de conocimiento objetivo se apoya en la fe, se define por intuición intelectual o imaginación y se completa con un acto de creación natural⁸⁶. El ser humano como ser racional, recibe su contenido positivo y verdadero del elemento divino o místico que hay en él, porque la razón o el pensamiento abstracto sólo proporcionan la forma de la verdad. El contenido sólo puede proceder de lo real. Sin embargo, la

⁸³ KORMIN 2001, p. 122.

⁸⁴ KON, p. 733.

⁸⁵ ChoB, p. 152.

⁸⁶ KON, p. 734.

realidad empírica en su estado actual no es verdadera porque la verdad es la unión interna de todo y esa unión se ha perdido en lo empírico. En consecuencia, lo único que puede proporcionar un verdadero significado objetivo al conocimiento natural, a la experiencia y a la especulación filosófica es su unión con el conocimiento místico que ofrece no una relación externa sino interna con el objeto⁸⁷.

La organización del conocimiento debe constituir una unión de ciencia empírica, filosofía y religión, que es lo que Soloviev denomina *teosofía libre*. Sin embargo, si la verdad del conocimiento debe ser expresión de la verdad de lo existente, la relación adecuada entre los elementos de nuestro conocimiento sólo será posible cuando se dé una relación adecuada entre los elementos de nuestra realidad, del ser que constituye el objeto de nuestro conocimiento. Esta unión interna del principio natural o empírico con el principio racional y místico sólo será posible cuando “en el ser de nuestra realidad el principio divino se haga real a través del principio humano”⁸⁸.

La realización del principio divino, continúa Soloviev, existe ya en cierto modo y en nuestra realidad empírica, pero sólo en casos particulares y aislados. En general, el principio divino no ha permeado plenamente la vida humana y por eso no se realiza en la naturaleza. El hecho de que existan hechos que nos son externos, que la naturaleza se nos aparezca como algo ajeno, es consecuencia de que nuestra razón al no encontrar en la naturaleza ningún contenido se limita a una unión abstracta y vacía, cosa que no sucedería si la razón hubiese asimilado el principio divino que unifica toda la naturaleza.

“El hecho de que el mundo en el que vivimos en vez de ser realización de nuestra esencia divina sea para nosotros un mundo externo y ajeno, significa evidentemente que en nuestra realidad no hay verdad, que no vivimos en la verdad y por eso no conocemos la verdad. Por supuesto, la verdad está eternamente en Dios, pero como Dios no está en nosotros, no sólo nuestro conocimiento es erróneo, también lo es nuestra realidad. Así, la *organización del conocimiento* verdadero exige una *organización de la realidad*. Y esto no es tarea del

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 737.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 742.

conocimiento como pensamiento *receptivo* o pasivo, sino del pensamiento *creador*, o creación.”⁸⁹

La tarea de organizar la realidad es la que corresponde al arte del futuro o *teúrgia libre*, al que ya había hecho referencia en los *Principios filosóficos*, resultante de la unificación de las artes técnicas, bellas artes y mística. Ese arte del futuro supondrá la salida y disolución del arte en la vida. Toda la naturaleza, dice Soloviev, todos los elementos de nuestro mundo empírico deben ser organizados y subordinados a nuestro espíritu, como nuestro espíritu debe subordinarse libremente a Dios. La realidad de todo objeto es una organización de elementos condicionados por cierto acto de creación natural, la organización de nuestra realidad es tarea de una creación universal, objeto de un “gran arte: la realización del principio divino por el hombre en toda la naturaleza empírica, el cumplimiento a través del hombre de la fuerza divina en el ser real o teúrgia libre”⁹⁰.

De esta forma, la investigación sobre el conocimiento humano conduce a una tarea cuya definición y principios generales, cuya realización, esto es, el establecimiento y organización verdadera del conocimiento, está condicionada a la realización de otra tarea que no es otra que la organización de la realidad o del principio divino en el ser natural:

“Esta tarea la defino como la tarea del arte y sus elementos los encuentro en las obras de la creación humana y la pregunta por la realización de la verdad la transfiero a la esfera estética”⁹¹.

La tarea del arte como *teúrgia libre* –continúa Soloviev– consiste en recrear la realidad existente y sustituir una relación externa entre los elementos natural, humano y divino por una organización orgánica de los mismos. Esto puede contradecir concepciones habituales del arte que ven su cometido en la reproducción de la realidad existente o bien en la expresión ideal de formas e imágenes que expresan sólo el contenido subjetivo de nuestro espíritu en su relación con la naturaleza, pero sin que esa expresión tenga ninguna influencia efectiva sobre la realidad. Soloviev concluye la segunda parte de la *Crítica* con la

⁸⁹ *Ibíd.* p. 743.

⁹⁰ KON, p. 743.

⁹¹ *Ibíd.* p. 744.

promesa de que la justificación por extenso de este modo de entender el arte se llevará a cabo en la tercera parte de la obra. El nuevo arte entendido como *teúrgia libre* deberá introducir todo lo existente en la forma de la belleza⁹².

Tal y como se plantea en la *Crítica*, el cumplimiento de esta tarea estética parece ser tanto la tarea previa e indispensable para la obtención del conocimiento verdadero que otorgaría la *teosofía libre* como culminación de todo el proceso. Otra cuestión es si cabe afirmar que Soloviev otorga prioridad a la actividad creadora del artista frente a la del filósofo. Aunque Soloviev entiende la fase final y culminación de todo el proceso que dará lugar a la vida integral como algo de naturaleza estética, la teúrgia libre o el arte del futuro ya no será arte en su sentido actual. Más que una disolución o resolución de una en otro o viceversa, parece tratarse más bien de fases complementarias e insustituibles.

Cómo entiende Soloviev el arte, el del presente, no el del futuro y desde perspectivas diferentes es lo que se analizará en las siguientes secciones. Se tomará como punto de partida la relación de la creación artística con la mística: la dimensión vertical en la relación entre las diferentes esferas de acción humana que Soloviev establecía en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*.

2. La esfera del sentimiento: mística y arte

Afirmar que existe una estrecha relación entre arte y mística no constituye una novedad. Otra cuestión es esclarecer en qué sentido entiende Soloviev esta relación. Esto exige tratar de determinar qué entiende por mística, ya que como él mismo indica, la relación entre mística y creación artística no es clara, precisamente porque “casi nadie sabe qué es exactamente la mística y para la mayoría es sinónimo de todo lo que es oscuro e incomprensible”⁹³. Soloviev insiste en que el arte y la mística son diferentes manifestaciones o grados de un mismo factor, algo que no suele reconocerse porque a la mística se le adscribe un significado exclusivamente subjetivo y se le niega la posibilidad de expresión definida y objetiva que sí se reconoce al arte. Sin embargo, aquello que se abre

⁹² *Ibíd.*, p. 745.

⁹³ FN, p. 154.

tanto a la experiencia artística como a la mística posee un carácter objetivo y claridad incondicional⁹⁴.

La dimensión mística en el pensamiento de Soloviev es central desde diferentes perspectivas. En parte, remite a sus experiencias vitales, desde sus encuentros con Sofía a los sueños y visiones que le acompañaron toda su vida. Aunque, como se indicó entonces, es tarea compleja determinar el significado que Soloviev otorgaba a estos fenómenos, es un aspecto de su biografía que no puede obviarse.

También hay que diferenciar entre lo que es la propia experiencia en sí misma y el tipo de actividad cognoscitiva que puede generar. Si se atiende a las esquemáticas indicaciones que aparecen en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*, la mística como grado máximo o absoluto de la esfera creativa no es el conocimiento místico que pertenecería más bien a la esfera del pensamiento. En una escueta nota a pie de página en esta misma obra, Soloviev afirma que es necesario diferenciar estrictamente entre *mística* y *misticismo*. La primera es “la relación inmediata de nuestro espíritu con el mundo trascendente” mientras que el misticismo es la reflexión racional sobre ésta relación que da lugar a un tipo de filosofía que denomina filosofía mística. “Mística y misticismo se relacionan entre sí como, por ejemplo, *empíria* y *empirismo*”⁹⁵.

Años más tarde, en la entrada “Mística, misticismo” escrita por Soloviev en 1890 para el diccionario Brockhaus-Efron, Soloviev diferencia dos acepciones del término mística. Una de ellas es la *mística especulativa*, de la que ya se ha hablado, que apunta a un tipo de actividad cognoscitiva religioso-filosófica que se apoya en la posibilidad de comunicación inmediata entre el sujeto cognoscente y el objeto absoluto de conocimiento o la divinidad. Aunque esta comunicación del espíritu humano con lo absoluto es la verdadera fuente de conocimiento, dice Soloviev, si se afirma como superior a todas las demás formas de conocimiento

⁹⁴ *Ibíd.*

⁹⁵ *Ibíd.*

estaríamos ante el *misticismo*, que rechaza frente a la *filosofía mística* o *teosofía*, que no afirma su superioridad y exclusividad frente a la ciencia y la filosofía⁹⁶.

Junto a esta mística hay otra mística *real* o *experiencial* que define como

“el conjunto de fenómenos y acciones que unen al ser humano de modo especial con el ser oculto y las fuerzas del mundo al margen de condiciones espaciotemporales determinadas y de la causalidad física”⁹⁷.

La mística real o experiencial proporciona un tipo de experiencia que permite el acceso y una cierta interacción con lo nouménico. Teniendo en cuenta sus manifestaciones históricas, la mística real se divide en *profética* (visiones, adivinación) y *activa* u *operativa*. Esta última aspira a producir ciertos fenómenos, procesos vitales por sugestión, crear formas plásticas, espiritualizar o desmaterializar lo corporal, como sucede en ciertas formas de magia, la teúrgia o ciertas formas de encantamiento. En todo esto, apunta Soloviev, hay mucha superstición y engaño, pero existe también un fundamento real⁹⁸.

En esta comprensión de la mística, sobre todo en lo que Soloviev denomina “mística real”, hay una manifiesta influencia de las concepciones de la magia inspiradas en el hermetismo que ya recuperaran los humanistas y filósofos italianos del Renacimiento. En general, el proyecto filosófico de Soloviev de transformación de la vida y del mundo conecta con pensadores como Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, o Giordano Bruno. El presupuesto básico de la tradición mágica que los filósofos renacentistas recuperan parte de una comprensión animista de un universo formado por partes animadas que responden a movimientos de simpatías y antipatías. Apoyándose en el principio plotiniano de que lo semejante se une a lo semejante, se supone que la imagen puede atraer al modelo o principio superior que se corresponde con él. El hombre se concibe como microcosmos solidario con el universo y el mago como aquel que conoce ese privilegio y es capaz de conocer los poderes ocultos simpáticos que se encuentran en las cosas, los nombres y las imágenes. Como indica González Prada, en el Renacimiento italiano esta tradición

⁹⁶ “Mistika, mistizism”, S.S., Vol. 9, p.16.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 15.

⁹⁸ *Ibíd.*

mágica se insertará en el platonismo, dando lugar a una metafísica nueva basada en la correspondencia y profunda unidad entre el hombre y el cosmos⁹⁹. Aunque Soloviev no mencione explícitamente a ninguno de los autores renacentistas, el paralelismo con ellos en esta cuestión no puede negarse. De todas formas, y al tratarse de la entrada de un término preparada para un diccionario enciclopédico, y no una parte de una de sus obras, no cabe dar un significado determinante a esta cuestión. Esta definición sirve más bien para tratar de aclarar y completar de algún modo, las escuetas afirmaciones al respecto que se encuentran en sus obras.

La diferencia entre mística experiencial o real y especulativa parece coincidir con la diferencia que estableció años antes, entre mística y misticismo. Si se tiene presente esta diferencia, el área de la mística que pertenece a la esfera del sentimiento y que está vinculada al arte es la mística *real* o *experiencial*, lo que permite entrever ya el modo en el que Soloviev entiende la naturaleza de la creación artística. De todos modos, tampoco sería posible establecer una separación radical entre ambas áreas, la real y especulativa o entre mística y misticismo según la terminología que emplea en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*. La cuestión, para Soloviev, es qué principio o factor predomina en cada una de esas áreas que no pueden verse como aisladas.

2.1. *El platonismo de Soloviev*

Es evidente que el pensamiento de Soloviev está inmerso en la tradición platónica. En términos generales, puede decirse con García Baró, que el platonismo es una de las tres líneas intelectuales básicas que atraviesa el pensamiento occidental y que determina también una manera de entender el arte¹⁰⁰. Desde la

⁹⁹ GONZÁLEZ PRADA, R., “Introducción” en BRUNO, G., *Los heroicos furores*, Madrid: Tecnos, 1987, p. XIV.

¹⁰⁰ Cf. GARCÍA BARÓ, M., *De estética y mística*, Salamanca: Sígueme, 2007, p. 14-16. Las otras dos líneas son la línea presocrática (Heráclito)-estoica que entiende que el ser humano tras su muerte pasa a formar parte del ciclo impersonal del Fuego que en sí mismo no es ni bueno ni malo. El hombre es un ser de ilusión que convierte los sucesos naturales en buenos y malos, aunque el fuego divino nada sabe de esas valoraciones. La otra línea básica es la sofista: no hay límite a la transformación del mundo y la sociedad porque no hay nada perfecto o imperfecto, no hay legalidad natural ni nada que frene el furor creativo o destructivo de la vida, la conciencia o el propio ser humano. Asociada a la línea presocrático-estoica está según García Baró, el realismo en literatura y las corrientes figurativas estrictas que presentan al ser humano como parte del conjunto global de la

perspectiva platónica, el ser humano se entiende como un ser que sabe que existe lo perfecto y que, en consecuencia, percibe lo sensible como imperfecto, viviendo en la tensión entre lo percibido por los sentidos y lo que se vislumbra con “los ojos del alma”. A partir del Renacimiento, esta línea de pensamiento entenderá al ser humano como un puente entre lo eterno perfecto, lo divino y este mundo, como una parte de la naturaleza que debe llevar a ésta a sus posibilidades más altas.

La comprensión del arte asociada al platonismo tiende a concebir éste como el comienzo del ascenso hacia las formas ideales y perfectas. Las perspectivas ideales se abren al que siente y al que siente precisamente la imperfección de este mundo y transforman al hombre en amor, anhelo o tensión de búsqueda de esa perfección. Por medio del arte el ser humano se eleva hacia lo divino, y su tarea última se concibe como una sobrenaturalización o divinización de la naturaleza. La creación en la belleza prepara al hombre para experiencias más intensas, despierta en el ser humano la memoria de su condición anhelante, tendida entre la perfección divina y el tiempo. El verdadero arte modifica la naturaleza desde la admiración de la belleza que percibe en ella, para crear más belleza por encima de la natural¹⁰¹.

Respecto al pensamiento de Soloviev, es un lugar común señalar la tradición platónica como una de las fuentes de inspiración básicas del idealismo ruso del s. XIX, del que Soloviev es su representante más destacado. No obstante, hay que tener presente que la tradición platónica de la que se alimenta el pensamiento ruso, tiene más que ver con la tradición inspirada en Platón que con el platonismo propiamente dicho. Esa tradición, señala Nethercott, es el platonismo visto desde la perspectiva del neoplatonismo y la filosofía de Schelling. La imagen de Platón que atrae a los pensadores rusos del XIX como los eslavófilos o el propio Soloviev, es la de Platón como un precursor del cristianismo, una imagen filtrada a

naturaleza. Los manierismos y feísmos, así como la estética postmoderna estarían asociados a la línea sofista.

¹⁰¹ *Ibíd.* p. 17-20. Otra cuestión es hasta qué punto se puede hablar en Soloviev de ascenso gradual en el que la belleza artística prepara el camino a otras dimensiones o formas ajenas y superiores, esto es, morales, científicas, filosóficas o dialécticas para culminar en el éxtasis místico. Ciertamente, aunque la experiencia estética culmina y tiene como fin la experiencia mística, más que de un proceso escalonado, sería más adecuado hablar de un ascenso multidimensional.

través de Plotino y adaptada por los Padres de la Iglesia a fines explícitamente teológicos¹⁰².

Al margen de que sea esta la tradición platónica de la que se nutre el pensamiento de Soloviev, su diálogo con Platón es una de las constantes de su obra, desde sus escritos de juventud hasta sus últimas obras¹⁰³. El trabajo sobre la obra platónica –señala Nethercott– lejos de constituir un aspecto periférico en la concreción final de la filosofía de Soloviev, tanto en cuestiones relativas a teoría del conocimiento, la ética o la estética, es en realidad una piedra angular de su edificio teórico.¹⁰⁴

A pesar de la alta valoración por parte de Soloviev de la filosofía platónica, su postura hacia Platón es ambivalente. Según Losev, para Soloviev la contemplación de las ideas es algo insuficiente para la transformación de la vida que precisa de la encarnación de lo ideal en la materia¹⁰⁵. La culminación del proceso cósmico de establecimiento de la omniunidad supone una interpenetración de lo material y lo ideal-espiritual. Para Soloviev un ser puramente ideal tiene menos realidad que esa materia espiritualizada o espíritu encarnado que supone la culminación de ese proceso.

Este aspecto antiplatónico del pensamiento de Soloviev puede tener que ver, apunta Smith, con sus experiencias visionarias o *encuentros* con Sofía, en las que intuye la profunda consonancia ente el reino espiritual y material¹⁰⁶. Tiene que ver también con la peculiaridad señalada de la religiosidad rusa, en la que según

¹⁰² NETHERCOTT, F.: “Between Christian Platonism and the Father of Idealism: Solov’ev as a Translator and Interpreter of Plato” en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 251. [en adelante NETHERCOTT en VAN DER BERCKEN et al. 2000].

¹⁰³ Recuérdese que entre los proyectos inacabados de Soloviev están la traducción al ruso de la totalidad de los *Diálogos* y un ensayo sobre Platón, que sólo culmina parcialmente.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 261.

¹⁰⁵ LOSEV 2009, p. 150.

¹⁰⁶ SMITH 2008, p. 205. Otras posibles fuentes del antiplatonismo de Soloviev que Smith señala son: 1) la cábala; 2) la filosofía de Duns Scoto cuyo argumento de que “a más perfecta es una forma más real (en acto) es, y a más actual es, más fuertemente hunde sus raíces en la materia, más firmemente une la materia consigo misma” que Soloviev escribe en su entrada sobre el filósofo medieval para el diccionario Brockhaus-Efron (*S.S.*, Vol. 9, p. 332); el misticismo cristiano, la obra de Jakob Boehme que estudió en su juventud y que justificaría la introducción del sentimiento en el reino de lo absoluto por considerar que el bien eterno no puede ser una esencia insensible y 4) el hegelianismo cuya característica esencial define como “la exigencia de que la idea justifique su autenticidad consumándose en la realidad” (*S. T. 2.*, p. 439). *Ibíd.*

Evlampiev al *pathos* cristiano se une el amor pagano a la naturaleza, el valor del mundo material que

“conduce a una cosmovisión en la que lo más importante no es tanto la revelación de la armonía venidera como una percepción aguda de la *disonancia real*, la *imperfección de este mundo* y al mismo tiempo, el deseo apasionado de una *transformación apremiante* de este mundo hacia su perfección y armonía”¹⁰⁷.

Una vez más, se trata del *realismo místico* del que hablaba Zenkovski y para el que es esencial el sentimiento de indivisibilidad y a la vez de no fusión del mundo divino y el humano.

El problema de fondo que afecta también al modo de entender la creación artística, es el de todo idealismo, esto es, cómo superar una visión estrictamente dualista, cómo explicar o mediar entre ambos niveles de realidad. De acuerdo con Smith, y a pesar de la influencia del idealismo alemán en el pensamiento de Soloviev, la oposición básica en su pensamiento no es la oposición objeto y sujeto, sino una oposición premoderna entre espíritu y materia que hunde sus raíces en el pensamiento clásico y bíblico. Sujeto y objeto son “visitantes ocasionales” en el discurso de Soloviev y aunque en su teoría del conocimiento se mantiene la oposición sujeto y objeto, la interrelación entre ambos se encuentra inmersa en un contexto más amplio, el de la interacción entre espíritu y materia. Esta interacción es vista por Soloviev no en una dimensión temporalmente neutra, sino que se caracteriza por cambios cualitativos a lo largo del tiempo. Hay una progresión histórica en la que la eficacia de la actividad condicionante de ambos elementos se incrementa hasta llegar al estado final de espiritualización de la materia que vendría a coincidir con la idea bíblica del advenimiento del Reino de Dios¹⁰⁸.

En *El drama vital de Platón* (1898) Soloviev diferencia en la obra platónica dos idealismos en los que la relación entre ambos mundos se entiende de manera opuesta¹⁰⁹. Uno de ellos es un “idealismo negativo” y pesimista para el que

¹⁰⁷ EVLAMPIEV 2000, vol 1, p. 35

¹⁰⁸ SMITH 2008, p. 4-5.

¹⁰⁹ En este ensayo escrito simultáneamente a su trabajo en la traducción de la obra platónica Soloviev, en sintonía con los estudios clásicos alemanes (Schleiermacher, Ritter), pretende establecer un principio unificador que otorgue un sentido general a toda la obra platónica y permita,

“el mundo yace en el mal, el cuerpo es una tumba para el alma, la sociedad una tumba para la sabiduría y la verdad, la vida del verdadero filósofo una muerte progresiva. Pero esta muerte progresiva de los intereses vitales no da lugar al vacío, sino a una vida mejor para la razón, que contempla aquello que es en sí mismo incondicional... Este idealismo se aferra a la contraposición entre la región inteligible de lo verdadero absoluto y el flujo engañoso de los fenómenos sensibles.”¹¹⁰

A este idealismo en el que la filosofía se entiende ante todo como una vocación puramente teórico-contemplativa se opone un “idealismo positivo o práctico” en el que el mundo y la sociedad humana se convierten en objetos de vivo interés. Platón ya no “quiere huir del mal a las cimas de la contemplación, sino oponerse prácticamente a él, corregir la falta de verdad de este mundo”¹¹¹. El medio por el que Platón intenta corregir este mundo es la transformación de las relaciones socio-políticas. Los propósitos de reforma platónicos, sin embargo, resultaron inútiles, porque lo que se requiere es una regeneración de la naturaleza humana desde su interior. La división de tres clases sociales y su asociación a las tres virtudes, en las que el propio Soloviev parece en último término inspirarse, es demasiado formal y general porque “no atiende al contenido verdadero de la vida colectiva”¹¹².

Aquello que permite explicar en Platón el paso de un idealismo a otro tuvo que ser el descubrimiento vital y personal de Eros como “energía que media entre dioses y mortales y que no es ni dios ni hombre”. Aquello que explica su fracaso, argumenta Soloviev, es el no llevar a sus últimas consecuencias lo que descubre en Eros, tal como aparece reflejado en el *Fedro* y sobre todo en el discurso de Diotima

a la vez, situar cada uno de los diálogos en el conjunto del corpus platónico. La originalidad de Soloviev en esta cuestión consiste en que en la búsqueda de ese criterio, más que a determinados aspectos filosóficos o filológicos, atiende a una combinación de los primeros con lo que él supone fueron las experiencias vitales, personales y emocionales del propio Platón: “para Platón la filosofía fue ante todo una *tarea vital*. Y la vida para él no era un pacífico suceder de días y años dedicados al trabajo intelectual, como fue por ejemplo para Kant, sino un drama profundo y complejo que afectaba a todo su ser. Del desarrollo de este drama sabemos en parte por ciertos testimonios concretos, en parte lo adivinamos por indicaciones indirectas, reflejadas e inmortalizadas en sus diálogos. Es el propio Platón, como héroe de su drama vital, el auténtico principio unificador de la obra platónica, cuyo orden puede determinarse por la marcha de ese drama”. ZhPl, p. 585.

¹¹⁰ *Ibíd.* p. 606. El idealismo negativo es el que aparece en *Gorgias*, *Menón*, *Felón*, *Cratilo*, *Teeteto*, *Sofista* y *Parménides*.

¹¹¹ El idealismo positivo está presente en *República* y *Las leyes*. *Ibíd.* p. 620.

¹¹² *Ibíd.* p. 621.

que Sócrates reproduce en *El banquete*¹¹³. Eros no es una fuerza teórica ni contemplativa sino creadora, generadora, que actúa no en el mundo inteligible donde ya existe la perfección eterna, sino en el lugar de unión de los dos mundos¹¹⁴. La tarea de Eros, continúa Soloviev, es según la definición platónica “la generación en la belleza”, lo que no debe entenderse exclusivamente como tarea artística, mucho menos en Platón, sino como una tarea vital adecuada a la auténtica dignidad del ser humano. Aunque Platón descubre la fuerza creadora de Eros y la entiende como tarea vital, no define el contenido definitivo y último de esa tarea, se aparta de ese camino para “vagar por senderos sin salida” porque

“si Eros es el eslabón positivo y real entre dos naturalezas –la divina y la mortal– separadas en el universo pero unidas en el ser humano sólo externamente, ¿en qué puede consistir entonces su tarea definitiva y verdadera sino en transformar esa naturaleza mortal en inmortal? [...] Eros *actúa, crea, genera* y no sólo piensa o contempla. [...] La auténtica tarea del amor es eternizar realmente lo amado, [...] la realización *sensible* del ideal que Platón sólo dejó generarse en la contemplación intelectual.”¹¹⁵

El exceso de fuerzas espirituales y físicas que se abren en el ser humano cuando Eros se aloja en él puede encontrar cinco salidas diferentes. Estos cinco caminos del amor que Soloviev diferencia se escalonan del más inferior y negativo (el infernal y la mera atracción física) a aquello que es esencialmente humano, la experiencia positiva de Eros, el matrimonio y la procreación, el ascetismo que trata de conservar la fuerza divina de Eros del rapto del caos material y un quinto camino, definitivo y perfecto que consiste en la unión de lo humano y lo divino, físico-espiritual. Este camino, afirma Soloviev recuperando las ideas centrales de su primer período, requiere de la colaboración conjunta de lo divino y lo humano. Pero insiste, “el amor, siempre tiene su objeto propio en la *corporalidad*, pero una corporalidad digna de amor, es decir, bella e inmortal, que no crece sin más de la tierra, ni cae del cielo, sino que se consigue con el esfuerzo físico-espiritual y divinohumano.”¹¹⁶

¹¹³ *Ibíd.* 613.

¹¹⁴ *Ibíd.*

¹¹⁵ *Ibíd.* p. 615-616.

¹¹⁶ *Ibíd.* 619.

El fracaso del idealismo positivo de Platón se debe a su incapacidad de descubrir el potencial de Eros, pero

“la impotencia y caída del “divino” Platón son importantes porque subrayan agudamente la imposibilidad para el ser humano de cumplir con su misión: convertirse en un *superhombre* real con la sola fuerza de su razón, su genio o su voluntad moral, muestran la necesidad de un dios-hombre real.”¹¹⁷

Podría objetarse, como apunta Nethercott, que la solución de Soloviev es demasiado fácil, aunque la presencia de ideas centrales en sus primeros escritos como la Divinohumanidad, son prueba de la unidad y continuidad de su proyecto filosófico a pesar de las modificaciones y cambios que se produjeron en el mismo¹¹⁸.

En *El sentido del amor* (1892-1894), obra escrita unos años antes que el *Drama vital de Platón* y en la que retoma la tradición de los tratados de amor desarrollada en el Renacimiento italiano, Soloviev reconoce al amor como la fuerza directriz de la vida, que erróneamente algunos, como Schopenhauer, identifican con la voluntad, como impulso primario vital e irracional, cuando en realidad no es otra cosa que providencia divina¹¹⁹. El ser humano, dice Soloviev, posee junto a su naturaleza animal y material

“una naturaleza ideal que lo liga a la verdad absoluta o Dios. Junto al contenido material o empírico de su vida, cada ser humano encierra en sí la imagen de Dios, es decir, una forma con un contenido absoluto. Esta imagen de Dios que conocemos en la razón y por la razón de manera teórica y abstracta se conoce en el amor de manera concreta y vital. [...] Debemos reconocer el amor como el principio del restablecimiento visible de la imagen de Dios en el mundo material. La fuerza del amor es capaz de transfigurar y espiritualizar la forma de los fenómenos externos descubriéndonos su poder objetivo.”¹²⁰

¹¹⁷ *Ibíd.* p. 625.

¹¹⁸ NETHERCOTT en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 263. La interpretación de Platón por parte de Soloviev sigue en el fondo, en la línea de la tradición cristiana que tiende a ver en su filosofía un prelude del contenido perdurable de la doctrina cristiana.

¹¹⁹ SLiu, p. 499. En parte, este ensayo, sobre el que se volverá más adelante, Soloviev se enfrenta a la metafísica del amor sexual desarrollada por Schopenhauer.

¹²⁰ *Ibíd.* p. 516.

Existe una identidad interna entre eros o el amor y la belleza, y una estrecha relación entre la tarea del primero y la del arte. Esta conexión se hace patente si se compara la tarea final de eros, la eternización de lo amado con las tres tareas del arte que Soloviev establece en “El sentido general del arte”, a saber:

“1) La objetivación directa de las características y cualidades más profundas e internas de la idea viva que no pueden ser expresadas por la naturaleza; 2) la espiritualización de la belleza natural y a través de ello 3) la perpetuación de sus manifestaciones individuales. En esto consiste la transformación de la vida física en espiritual, esto es, aquella capaz de transfigurar, espiritualizar la materia o encarnarse verdaderamente en ella.”¹²¹

El *telos* final del arte coincide con el del amor y requerirá para su cumplimiento de la colaboración divina. Puesto que dicho cumplimiento coincide con el fin de todo el proceso cósmico, la tarea del arte es anticipatoria o preparatoria, el arte es “profecía inspirada”. De ahí que Soloviev recupere también la idea de locura divina o *manía* platónica para explicar la naturaleza de la creación artística. En esta recuperación de factores irracionales presentes en el pensamiento platónico, Soloviev continúa la línea de otros pensadores del XIX como Schelling y Schopenhauer, así como poetas románticos británicos como Coleridge o Shelley. Como afirma en *El sentido del amor* “el proceso de restablecimiento de la imagen de Dios en la humanidad material, como todo lo realmente bueno de este mundo, surge de la zona oscura de procesos inconscientes” aunque debe ser desarrollado y fortalecido por la “fuerza de una fe verdadera, una imaginación activa y una creatividad real.”¹²²

Si la primera de las tareas del arte es la objetivación de ideas, o prefiguración anticipatoria del cualquier fenómeno desde el punto de vista de su estado final, la tarea artística es una tarea mimética que es, al mismo tiempo, una de las manifestaciones más claras de la capacidad creativa humana que anuncia el triunfo de la belleza en un nuevo mundo. La medida con la que se mide el ser presente pertenece al futuro, a una época venidera próxima al final de los tiempos. Como señala Desmond, la relación entre mimesis y creatividad no debe entenderse

¹²¹ OSI, p. 398.

¹²² SLiu, p.517.

en una simple oposición. Entender el arte como mimesis no es lo mismo que suponer que éste debe elaborar copias o reproducciones exactas de un original. Todo esto es inseparable de la metafísica entre la imagen y el original, y depende de cómo se entienda esta relación. Más que como una relación de correspondencia plena y congelada, la mimesis debe entenderse como una relación dinámica. Una imagen, anticipatoria en Soloviev de ese estado final, plasma el original pero se muestra a la vez como algo diferente y, al imitar, lo que muestra es que no hay un abismo infranqueable entre ambos mundos, que cabe una intermediación compleja en la que pueden establecerse grados¹²³. El espacio entre la imagen y el original es algo dinámico y poblado de energía. En ese espacio se situarían el *eros* y la *manía* platónicos como modos de éxtasis complementarios de transporte y comunicación¹²⁴.

2.2. Origen y clasificación de las artes

En la lección inaugural pronunciada en 1872 en el Instituto Superior Femenino de Moscú¹²⁵, Soloviev sostiene que la risa, provocada al captar el profundo desajuste entre la realidad y las representaciones ideales que el hombre encuentra en su interior, es la raíz tanto de la metafísica como de la poesía. “La poesía en general, no es una reproducción de la realidad, sino una burla de la realidad”¹²⁶. Unos años más tarde, en el tratado *Sofía*, una obra escrita en 1876 y no publicada en vida del autor¹²⁷, Soloviev define al ser humano como un ser metafísico. Soloviev recupera la definición aristotélica del hombre como un ser que

¹²³ DESMOND, W., *Art, Origins, Otherness*, New York: SUNY, 2003, p. 31[en adelante DESMOND 2003].

¹²⁴ *Ibíd.* p. 41.

¹²⁵ Mientras fue profesor en la Universidad de Moscú, Soloviev impartió también clases de Historia de la Filosofía Antigua en este Instituto. En la Universidad se encargaba de la Historia de la Filosofía Moderna y Lógica. Cf. LOSEV 2009, p.38.

¹²⁶ *Ibíd.*

¹²⁷ Este tratado, también inconcluso, fue escrito por Soloviev con la intención de hacer de él su tesis doctoral. Comenzó su redacción en Egipto tras el tercero de sus encuentros místicos. La presencia de elementos esotéricos y gnósticos en el mismo hicieron que Soloviev abandonase la idea de presentarlo como tesis y que no tratase siquiera de publicarlo. No obstante, en él se encuentran algunas de las intuiciones fundamentales de su filosofía, y también muchas otras ideas que rechazó o reformuló esencialmente. El manuscrito que conservó su sobrino y biógrafo Serguei Soloviev fue publicado por primera vez en la lengua original, esto es en francés, en 1978 en la edición SOLOVIEV, V., *La Sophia et les aúres écrits français*, Lausanne: L'Age d'Hamme. Para una historia detallada de este tratado y un resumen de su contenido: SOLOVIEV 1977, p.114-153.

ríe para afirmar que risa, metafísica y arte están esencialmente interconectados esencialmente.

“Si me pidiesen definir al ser humano por su rasgo más característico, a la vez que evidente, lo definiría como un *ser que ríe*. Un animal plenamente inmerso en la realidad dada, no puede elevarse sobre ella y adoptar una postura crítica o negativa, por eso precisamente no puede reírse, la risa presupone un estado de libertad: un esclavo no se ríe. [...] El ser humano puede reírse y con ello demuestra su libertad. Pero es evidente que el hombre es libre respecto a la necesidad externa de este mundo en la medida en que no es exclusivamente un ser natural. Puede ser libre de un mundo sólo si pertenece también a otro. De este modo, la risa humana demuestra la libertad natural del hombre y con ello su cualidad metafísica [...] El ser humano percibe el contraste y se ríe. ¿Acaso sería posible reírse si creyese sólo en esta realidad fútil? Pero el hombre se ríe porque sabe bien que la verdadera realidad pertenece a otro mundo, al ideal, y que este mundo es sólo una sombra deformada del otro.”¹²⁸

Respecto al arte, las imágenes aisladas de ese mundo ideal que exhiben el arte y la poesía, son prueba de que

“nuestra realidad externa no es más que una parodia del mundo ideal [...] y el que un hombre sea capaz de plasmar esas imágenes y otros sean capaces de comprenderlas de manera inmediata, prueba que esa realidad ideal, esa realidad metafísica es la región a la que pertenece el ser humano.”¹²⁹

Sobre la relación entre risa, metafísica y arte, Soloviev no vuelve en ninguna de sus obras posteriores. No obstante, esto no significa que la risa, lo cómico, el humor en general, no jueguen un papel importante en su obra, especialmente en sus composiciones poéticas, además de constituir uno de los rasgos más llamativos de su personalidad¹³⁰. Soloviev era capaz de escribir en un

¹²⁸ “*Sofia*” en *Logos*, nº 4, 1993, p. 277. Traducción al ruso a cargo de P. Kozyrev.

¹²⁹ *Ibíd.*

¹³⁰ La risa, al margen de la predilección personal de Soloviev por todo lo cómico y risible, es uno de los rasgos más destacados y contradictorios, por su ambivalencia, de su personalidad, cuestión que señalan todos sus biógrafos. De acuerdo con su sobrino Sergei Soloviev, su risa oscilaba entre la carcajada “sana y olímpica de un niño entusiasmado y una risilla mefistofélica, o ambas cosas a la vez”. Recogido en LOSEV 2009, p. 530. Sobre ese carácter paradójico de su risa, cabe citar otro de los testimonios recogidos por Losev y narrado por A. Anfiteatrov: “Ayer Soloviev nos sorprendió a todos. Una inteligencia imponente. Un brillo increíble. Como un apóstol entre apóstoles. El rostro inspirado, sus ojos brillan. Nos cautivó a todos. Sin embargo, demostraba, pongamos, que dos y dos

tono irónico y burlesco sobre los aspectos centrales y más elevados de su cosmovisión. El ejemplo más evidente es el poema *Tres encuentros* (1897) cuyo tema son sus tres visiones de Sofía que en el prólogo define como lo más importante que le ha pasado en vida. A pesar de ello, todo el poema, especialmente el que narra su tercer encuentro con Sofía en el desierto próximo a El Cairo, está escrito en un claro tono de mofa hacia su propia persona¹³¹. Igualmente, como se indicó más arriba, el relato sobre el anticristo con el que culmina su última obra *Tres conversaciones*, parece una parodia de la teocracia y del proyecto de unificación de las Iglesias que trató de diseñar en la década de 1880, en el que Soloviev parece burlarse de nuevo de sí mismo y de su proyecto al que también solía decir que había dedicado los mejores años de su vida.

Hay muchos tipos de risa. Puede que la risa en Soloviev tenga que ver con la concepción renacentista de la risa que Bajtín estudió años más tarde. Como muestra en su estudio sobre Rabelais, la teoría renacentista de la risa, que se inspira en fuentes antiguas como Aristóteles, las teorías hipocráticas sobre el poder curativo de la risa y la comedia de Luciano, otorga a ésta una significación positiva, regeneradora y creadora. La risa en el Renacimiento

“estaba considerada como un privilegio espiritual supremo del hombre inaccesible a las demás criaturas [...] un don divino, ofrecido únicamente al hombre, que forma parte de su poder sobre la tierra junto con la razón y el espíritu”¹³².

Esa risa carnavalesca, expresión de la alegría cósmica que celebra el pertenecer al orden suprahumano, expresaría un punto de vista particular y universal sobre el mundo que permite captar aspectos excepcionales del mismo.

son cuatro. Y lo demostró. Todos le creímos [...] De repente, le sucede algo y se cierra sobre sí mismo, se vuelve sombrío, burlón, la mirada abatida, perversa. –“Sabéis, el caso es que dos y dos no son cuatro, sino cinco.” –“Pero, Vladímir Sergeévich, si acabáis de demostrar...” –“Y qué, demostré, escuchadme”. Comienza a hablar de nuevo. Ataca en contra con la misma intensidad con la que antes argumentó a favor, sólo que ahora con más talento aún [...] Una lógica aguda, afilada, implacable, unos sarcasmos terribles. Se calla. Nos damos por vencidos, realmente nos ha convencido: dos y dos no son cuatro, son cinco. Y él, ahora ríe, ahora se ensombrece.” *Ibíd.*, p. 532. Puede que ese carácter contradictorio de su personalidad fuese lo que llevó a Dostoievski a tomar a Soloviev como fuente de inspiración simultánea para los personajes de Iván y Aliosha Karamázov.

¹³¹ SOLOVIEV, V: *Nepodvizhno lish' solntse liubvi*, Moscú: Iskusstvo, 1990, p. 124. Para un estudio detallado de este poema: KAIBACH, B., “Das Lachen der Götter: Zur Ironie in Solov'evs Tri Svidaniya” en HEFTRICH/RESSEL 2003, p. 265-282.

¹³² BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza, 1998, p. 67.

Como apunta Bubnova, ver el mundo *sub specie risu* permite mostrar aspectos del mundo sólo captables desde esa perspectiva que relativiza, cuestiona la integridad ambivalente.¹³³

Desgraciadamente, la ausencia de reflexión posterior y más extensa del propio Soloviev sobre esta cuestión no permite profundizar más sin entrar en el terreno de lo puramente hipotético. Cabría, por último, comparar esa risa prueba de la naturaleza metafísica del ser humano con la concepción de la risa en Nietzsche como consuelo *intramundano*. En las antípodas de Soloviev, y como señala De Santiago Guervós, la risa en Nietzsche es un recurso simbólico ligado al proyecto de superación de la metafísica. Esa risa que ocupará un lugar importante en la obra tardía de Nietzsche sobre todo en *La gaya ciencia* y *Así habló Zaratustra*, es una risa que “libera al hombre de la necesidad metafísica de consuelo, que compensa el carácter trágico y doloroso de la vida, rompe con todo lo que pretendía hasta ahora definir al hombre en su esencia”¹³⁴.

En todo caso, el origen del arte es la percepción de un profundo contraste y contradicción, risible o no, entre la realidad vital que percibimos y el ideal de vida que se abre, dirá Soloviev “a la fe, la contemplación filosófica y la inspiración artística”¹³⁵. Soloviev propone tres salidas a esa contradicción. Una de ellas es el escepticismo o misantropía que rechaza lo ideal como “engaño o invención vacía” y ve esta realidad como la última y definitiva. Otra es el quijotismo, en el que la representación ideal domina hasta tal punto al ser humano que no percibe los hechos que contradicen al mismo o los considera un engaño. A pesar de ser un idealismo noble, el quijotismo es insostenible, lo que “no requiere de más explicación tras la sátira de Cervantes”. Por último, es posible un idealismo práctico, aquel que ya diferenció en Platón y que consiste en, sin negar los aspectos negativos de esta realidad, verlos no como algo inmutable y definitivo para ver “en

¹³³ BUBNOVA, T., “Varia fortuna de la cultura popular de la risa” en BUBNOVA, T (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa*, Barcelona: Anthropos, 2000, p. 150.

¹³⁴ DE SANTIAGO GUERVÓS, L.E., *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid: Trotta, 2004, p. 534 [en delante DE SANTIAGO GUERVÓS 2004].

¹³⁵ SPu, p. 34. Es probable que al situar el origen o impulso de la creación artística en el sentimiento de contradicción, Soloviev aunque no entienda esa contradicción como contradicción entre lo consciente y lo no consciente, se esté inspirando en Schelling. Así en *El sistema del idealismo Trascendental* puede leerse: “...el impulso artístico ha de proceder del sentimiento de una contradicción interior. Pero dado que esta contradicción pone en movimiento al hombre entero con todas sus fuerzas, es, sin duda, una contradicción que afecta a *lo último en él*, a la raíz de toda su existencia”. SCHELLING 1988, p. 414.

lo que hay el germen de aquello que debiera ser” y apoyándose en esos signos, ayudar a su conservación, crecimiento y triunfo, aproximar en lo posible la realidad con el ideal y con la belleza absoluta.¹³⁶

De acuerdo con ese idealismo práctico, el artista debe ser capaz de ver y plasmar en su obra la espiritualidad presente en la materia o prefigurar el estado final de unión de lo espiritual y lo material. En “El sentido general del arte”, Soloviev diferencia tres modos diferentes de prefigurar esa belleza perfecta y acabada. En función del modo empleado, Soloviev clasifica nuevamente las artes. Aunque con modificaciones con respecto a la clasificación que aparece en *Los principios filosóficos*, la influencia de la estética de Hegel, Schelling, el romanticismo y Schopenhauer sigue presente. Dado que se trata de un artículo y no un ensayo, el desarrollo también es breve y conciso.

El primer modo es el *directo o mágico*. Este se produce cuando

“los estados internos más profundos que nos unen a la auténtica realidad de las cosas y al otro mundo (o si se prefiere, con al ser *an sich* de todo lo existente) se abren paso a través de todo convencionalismo y limitación material y encuentran una expresión plena y directa en sonidos y palabras bellos. Este es el modo empleado por la música y la poesía lírica, aunque no toda sino sólo aquella en la que “la impresión estética que producen las palabras no se agota en los pensamientos e imágenes expresados en el contenido verbal”¹³⁷.

El segundo modo es el *oblicuo por reforzamiento* o potenciación

“de la belleza dada, cuando el sentido eterno y esencial de la vida, oculto en los fenómenos particulares y casuales del mundo natural y humano que se manifiesta de modo confuso e insuficiente en la belleza natural, es reforzado y clarificado por el artista gracias a la reproducción de esos fenómenos en su aspecto purificado e idealizado”¹³⁸.

A este grupo pertenecen: la arquitectura, que “expresa la victoria de las formas ideales sobre la gravedad como principal cualidad no ideal de la materia; la

¹³⁶ *Ibíd.*, p. 35.

¹³⁷ OSI, p. 399.

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 400.

escultura clásica, en la que al idealizar la belleza del cuerpo humano “se respeta la estrecha pero exacta línea que separa la belleza corporal de la carnal, prefigurando la corporalidad espiritual que algún día se dará en la realidad”; la pintura de paisajes y en parte la poesía lírica “que reproducen de modo concentrado el aspecto ideal de los complejos fenómenos naturales”. La pintura y poesía religiosa que es “reproducción ideal de aquellos fenómenos de la historia de la humanidad en los que se reveló el sentido más elevado de nuestra vida”¹³⁹.

Por último, el tercer modo de prefigurar la realidad perfecta venidera es el *oblicuo por reflejo* del ideal en un medio que no le corresponde. Esta no correspondencia –continúa Soloviev– puede ser de diferentes tipos. La propia de la épica, en la que “una determinada acción humana, *a su manera* perfecta y bella (para el hombre *natural*) no satisface aquel ideal absoluto para el que está destinado el hombre *espiritual* y la humanidad”. Lo que Soloviev tiene presente en esta cuestión es lo siguiente. El ideal absoluto es el establecimiento de la Divinohumanidad, la espiritualización definitiva de lo material y la consiguiente liberación y victoria sobre la muerte. En este sentido, dice Soloviev, los héroes épicos como Aquiles y Héctor, Príamo y Agamenón, Krishná y Arjuna, aunque son indudablemente bellos, y su imagen y sus acciones se han plasmado con perfección artística, el desenlace final de sus historias muestra, “que no son seres humanos reales y que sus hazañas no constituyen la auténtica tarea de la humanidad”. Por este motivo, sus actos y la realidad en la que viven está condenada a desaparecer. Reconociendo que ni Homero ni los autores indios tuvieron en mente estas ideas cuando compusieron sus poemas, Soloviev define la épica griega como “un reflejo inconsciente y confuso del ideal absoluto por medio de una acción humana bella, pero no adecuada a él”¹⁴⁰.

El segundo tipo es el de la tragedia, en el que se expresa “una actitud más profunda hacia el ideal no realizado”, ya que sus protagonistas “están traspasados por la profunda conciencia de la contradicción existente entre su realidad y aquello que debiera ser”¹⁴¹.

¹³⁹ *Ibíd.*

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 400.

¹⁴¹ *Ibíd.*

El tercer tipo es el propio de la comedia que

“refuerza y profundiza el sentimiento del ideal, primero acentuando aquel aspecto de la realidad que en ningún sentido puede llamarse bello, y segundo, representando tipos que viven plenamente *satisfechos* en esa realidad. [...] Esta *autocomplacencia* y no las peculiaridades externas del tema es lo que constituye el signo distintivo de lo cómico frente al elemento trágico”.

Por autocomplacencia, puntualiza Soloviev, no entiende la satisfacción de un personaje u otro con una determinada situación u otra, sino una satisfacción general con el conjunto de la vida tal y como está establecida. Por ejemplo, los héroes de Moliere no están satisfechos cuando les golpean, pero si están plenamente satisfechos con un orden de cosas en el que golpear con una vara es una forma básica de la vida comunitaria.

En las artes figurativas, la pintura histórica es paralela a la épica y en parte a la tragedia, mientras que la pintura de retratos según el tipo reflejado puede ser épica, trágica o cómica.

Si se atiende a los tipos humanos susceptibles de representación artística, estos pueden ser, siguiendo la clasificación clásica que se remonta a la *Poética* aristotélica, positivos o negativos. Los primeros son los que predominan en las artes figurativas (escultura y pintura) porque se encargan de “formas corporales, de la belleza que ya se encuentra realizada en la naturaleza pero exige reforzamiento o idealización”. La poesía en cambio, tiene como tema principal la vida moral y social de la humanidad que se encuentra “infinitamente alejada de su ideal”. De ahí que los grandes poetas hayan evitado la representación de tipos ideales o positivos, para centrarse en los negativos que plasman el sentido de la vida espiritual por reflejo de la realidad humana no ideal. La representación de un tipo ideal en poesía exigiría una “una adivinación profética y una fuerza creativa superior”¹⁴². Por este motivo, afirma Soloviev, Cristo aparece representado poéticamente, esto es, mediante el lenguaje, sólo en los Evangelios y por cronistas o testigos, no por

¹⁴² *Ibíd.*, p. 403.

artistas. Por ello también, la mayoría de las epopeyas religiosas, “salvo contadas excepciones, merecen aprobación sólo por su intención no por el resultado”¹⁴³.

Al estilo de las primeras obras de Soloviev, esta clasificación puede resumirse en la siguiente tabla:

MODO DE PREFIGURACIÓN	DEFINICIÓN	ARTE	CONTENIDO
<i>Directo o mágico</i>	Conexión interna y expresión directa de lo espiritual-ideal.	<ul style="list-style-type: none"> • Música • Lírica 	La consonancia de estado interno del sujeto con lo en sí del universo.
<i>Oblicuo por intensificación</i>	Representación idealizada y purificada de lo espiritual-ideal encarnado en lo material	<ul style="list-style-type: none"> • Arquitectura • Escultura (clásica) • Pintura de paisajes y religiosa • Lírica y poesía religiosa 	<ul style="list-style-type: none"> • Belleza natural y corporal. • Acontecimientos histórico-religiosos (Belleza ya presente en la naturaleza y en la historia, pero no plenamente)
<i>Oblicuo por reflejo</i>	Representación de lo espiritual-ideal por reflejo del desajuste entre lo espiritual-ideal y lo material-real	<ul style="list-style-type: none"> • Épica • Tragedia • Comedia • Pintura histórica y de retratos 	La vida moral y social de la humanidad. (Forma ideal o belleza no realizada en la historia)

Hay varios aspectos de esta clasificación que requieren alguna observación adicional. En primer lugar, la definición del modo directo o mágico de prefigurar la belleza venidera y la consideración de la música como el arte que emplea el mismo, habla una vez más, de la relación de convergencia-divergencia de su pensamiento con el de Schopenhauer. Cómo éste, también Soloviev parece concebir la música como revelación de lo en sí del mundo, como algo sentido en lo más profundo de la

¹⁴³ *Ibíd.*

conciencia y que el lenguaje no es capaz de alcanzar¹⁴⁴. Aunque también esta caracterización de la música pudo deberse a la influencia de autores románticos como Schlegel o Novalis. El desarrollo esquemático y escaso de esta cuestión, como otros muchos de la estética de Soloviev, no permite más que señalar o indicar las líneas generales o intuiciones básicas del mismo.

En todo caso, Soloviev incluye también en este modo y sólo parcialmente, a parte de la poesía lírica, aquella en la que el valor estético de las palabras, al margen de su contenido, reside en sus características sonoras. Si en *Los principios filosóficos* Soloviev sitúa la poesía en general como el arte más elevado y próximo a la mística, en las obras escritas en la década de 1890, ese puesto es ocupado por la música y la poesía lírica. En “El sentido general del arte” no trata esta cuestión, pero en el artículo “Sobre la poesía lírica”, escrito también en 1890, Soloviev sitúa a la música como el arte más elevado, seguido de la poesía lírica¹⁴⁵. La caracterización de ambas es similar a la que aparece en “El sentido general del arte”. La música y la poesía lírica representan la “manifestación más directa del alma humana [...] de su belleza interna, consistente en su armonía con el sentido objetivo del universo”. En ambas se expresa con mayor profundidad esa consonancia en la que el “alma del artista se funde con el objeto o fenómeno representado en un estado indivisible”¹⁴⁶. Puesto que Soloviev parece otorgar a la música, aunque también a la lírica, un estatuto especial frente a otras artes particulares, es probable que en esta cuestión se apoyase en Schopenhauer. En concreto, en la diferencia que éste establece entre la música como expresión directa de la voluntad frente a las bellas artes en las que se plasmarían las ideas objetivadoras de la voluntad y cuyo *modus operandi* es la representación de lo ideal-espiritual en lo material-real.

¹⁴⁴ La principal diferencia con respecto a Schopenhauer, consiste evidentemente, en la naturaleza del principio ontológico subyacente al que se accede en la música.

¹⁴⁵ OLP, p. 215.

¹⁴⁶ *Ibíd.* 217. Dentro de la práctica artística rusa, como señala Bychkov, la consideración de valor estético que posee el sonido de las palabras, será uno de los fundamentos de la estética simbolista. Poetas como Biely, Blok o Ivanov, concederán una atención central a la dimensión sonora, musical de las imágenes artísticas. Esta experimentación con la dimensión sonora de las palabras desembocará en la poesía transracional de los futuristas rusos. No obstante, a pesar de conocer las primeras experimentaciones de los simbolistas rusos y del simbolismo francés, Soloviev se mostró crítico con este tipo de experimentaciones, cuando no rechaza frontalmente las mismas. BYCHKOV, V., “Estetika Vladimira Solovieva kak aktual’naia paradigma” en *Istoriia filosofii*, n° 4, 1999, p.30 [en adelante BYCHKOV 1999].

Respecto a la caracterización de las diferentes artes que emplean el modo oblicuo por intensificación, resultan también pertinentes una serie de observaciones. La primera de ellas, dicho brevemente, tiene que ver con la arquitectura. Si en *Los principios filosóficos* Soloviev no consideraba la arquitectura como una de las bellas artes para caracterizarla como el arte técnico más característico, ahora sí parece hacerlo. Cambia también el modo de definirla, que ya no se centra tanto en el aspecto utilitario de las obras arquitectónicas como en una victoria de lo espiritual-ideal sobre la gravedad material que recuerda a Hegel, sobre todo si se piensa en la caracterización que éste hace de las catedrales góticas en sus *Lecciones de estética*.

Pasando a la escultura, hay que decir algo sobre la idea de corporalidad espiritual como su principal característica. Puede contraponerse, según Bychkov, a todas las corrientes estéticas del s. XX que acentúan y ven la corporalidad como el núcleo de instintos fisiológicos y reacciones sensitivas puramente somáticas del organismo humano¹⁴⁷. En Soloviev, esta idea, relacionada con su filosofía del amor y la belleza y depende de la diferencia entre cuerpo y carne. Si Soloviev destaca la escultura clásica, es por ser un ejemplo de prefiguración de una corporalidad espiritual que respeta la línea que separa la belleza corporal de la carnal. Una explicación clara de la diferencia entre cuerpo y carne aparece en *La justificación del bien* (1897). En la obra, retoma ideas esenciales en su cosmovisión para afirmar que tanto el ser humano como los animales participan y viven la vida del universo, aunque participan de manera diferente. Frente a la inconsciencia animal, el hombre es capaz de conocer y participar en el fin que persigue la vida del universo, que no es otro, desde el punto de vista ético, que el establecimiento del bien¹⁴⁸. El impulso a realizar en la vida ese fin constituye lo que Soloviev llama el principio espiritual. La conciencia de que ese es el fin del universo surge o crece de la naturaleza material del hombre y depende de ella y, por ese motivo, todo ser humano experimenta también en sí la acción opuesta de su naturaleza animal.

Así, en el ser humano existen dos impulsos opuestos, el espiritual y el carnal, que son percibidos como hechos de la experiencia interna accesible a todos y que no dependen de ninguna concepción metafísica sobre el espíritu y la

¹⁴⁷ *Ibíd.* p. 28.

¹⁴⁸ OD, p. 140.

materia¹⁴⁹. El principio carnal es impulso animal que sale de sus fronteras, que se extralimita para tratar de ocupar el lugar del principio espiritual que es lo que debe fundamentar la vida material¹⁵⁰. La materia o la naturaleza material del hombre no es mala en sí misma, sino sólo en la medida en que se opone al impulso espiritual y aspira a conquistar y ahogar en el proceso material el germen de la vida espiritual. El cuerpo no es lo mismo que la carne, porque aquel puede ser “templo del alma”, “espiritual” o “celestial”¹⁵¹.

El ser humano es un ser espiritual más como posibilidad que como realidad. El aspecto negativo de la materia es lo que Soloviev entiende por carne, es decir, “la materia que aspira a la autonomía y la falta de medida y que trata de atraer hacia sí la fuerza del espíritu para fortalecerse a sí misma”¹⁵². Esto es posible porque, aunque espíritu y materia sean principios opuestos, el espíritu en el ser humano surge como una transformación de su ser material. El espíritu y la carne son dos fuerzas o energías que luchan en el interior del hombre por obtener la victoria sobre su cuerpo.

La dimensión del sentimiento y la sensibilidad es la más próxima y vinculada al principio material. Y también es la más ambivalente y la que más fácilmente se aleja de su vocación como agente del espíritu. Como afirma Soloviev en *Los fundamentos espirituales de la vida* (1882-1884)

“nuestra alma sensible en vez de servir de apoyo y arma para la acción del espíritu, en vez de encarnar en la región sensible el contenido del bien y la verdad, dándole la forma de la belleza, se entrega a las aspiraciones ciegas y desmedidas de la vida carnal en la que no existe un fin interno sino sólo un final exterior, la muerte y la descomposición”¹⁵³

Desde esta perspectiva, las imágenes creadas por el artista deben contribuir a esa redistribución de las energías o fuerzas opuestas que actúan en el interior del ser humano, porque como se dice en *La justificación del bien*, una vive de la debilidad de la otra. Soloviev, que caracteriza al poeta Alexander Pushkin,

¹⁴⁹ *Ibíd.*

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 141.

¹⁵¹ *Ibíd.*

¹⁵² *Ibíd.*

¹⁵³ *Dujovnie osnovy zhizni, S. S.*, vol. 3, p. 281.

prototipo de artista inspirado de “sacerdote de Apolo”¹⁵⁴ es antidionisiaco. El signo de la espiritualización final de la materia es la victoria sobre la muerte,

“Dioniso y Hades son uno y lo mismo, dijo aquel profundo pensador del mundo antiguo. Dioniso, el dios joven y floreciente de la vida material, en tensión plena de sus ardientes fuerzas, el dios de la excitada y fértil naturaleza, es lo mismo que Hades, el pálido señor del reino oscuro y silencioso de las sombras de los que han ido. El dios de la vida y el de la muerte son el mismo dios.”¹⁵⁵

La victoria sobre la ley que impera en el mundo material, la espiritualización final, idea que vuelve una y otra vez en el pensamiento de Soloviev y que sólo el ser humano, como manifestación de la vida más organizada, puede realizar requiere de la ayuda divina, y de que el ser humano se transforme previamente en una canal apto para la transmisión de la gracia divina en este mundo. Para ello, como afirma en *Los fundamentos espirituales de la vida*, no basta con el reconocimiento de la razón, es necesaria una reorganización interna, que afecta tanto al sentimiento como a la voluntad que hagan al ser humano receptivo a gracia o fuerza de Dios¹⁵⁶.

Del tercer modo de prefiguración poco puede añadirse, la diferencia entre épica, tragedia y comedia, no es un tema que aparezca, al margen de las breves indicaciones reseñadas más arriba, en ninguna de sus obras. Es probable, de hablar de una gradación, que Soloviev considerase que tras la música y la poesía lírica, se encuentran las artes poéticas o que se sirven del lenguaje. En general, sus concepciones estéticas se desarrollan principalmente en referencia a la poesía. Todos los artículos en los que reflexiona sobre la naturaleza del arte, el proceso creativo, la caracterización del genio artístico, salvo contadas excepciones como “La belleza en la naturaleza” o “El sentido general del arte”, versan sobre la obra de poetas rusos, eso sí, prominentemente líricos. Las únicas excepciones son Dostoievski y Tolstoi. Pero lo que interesa a Soloviev de ambos autores no es tanto la dimensión puramente artística de sus obras como su pensamiento, y está en lo esencial de acuerdo con el primero, y en total enfrentamiento y oposición

¹⁵⁴ SPu, p. 14.

¹⁵⁵ SLiu, p. 521.

¹⁵⁶ *Dujovnie osnovy zhizni*, o.c., p. 281.

respecto al segundo, pero no en lo que atañe a su concepción del arte a la que no hace ninguna referencia en sus obras¹⁵⁷.

La figura de Dostoievski es importante en el pensamiento de Soloviev, no sólo por la posible influencia que recibe de éste y viceversa, o por la sintonía en muchos aspectos de ambos pensadores. También porque Soloviev ve en Dostoievski un anticipo del arte venidero, que en sus primeras obras califica de *teúrgia libre* y que supone una unión renovada de arte y religión.

2.3. Breve indicación sobre el arte venidero: Tres discursos en memoria de Dostoievski

En “El sentido general del arte” Soloviev resumía en tres las tareas del arte: la primera, la objetivación de lo ideal-espiritual en las imágenes artísticas más allá de la expresión ya existente en la naturaleza. La segunda y tercera consisten en la espiritualización y la perpetuación o eternización respectivamente de cada manifestación individual de la belleza en este mundo. Las formas de arte existentes sólo pueden cumplir la primera de ellas, pero no la segunda y la tercera. El cumplimiento de estas dos tareas supondría no ya capturar destellos de la belleza eterna en la realidad presente y desarrollarlos en la imaginación, sino espiritualizar la vida en su conjunto y cada uno de sus fenómenos particulares e individuales¹⁵⁸. Estas tareas que pertenecen al arte del futuro no parecen tener la forma ni de la poesía ni de ninguna de las otras artes, porque su objeto directo es el mundo material y la vida humana.

Casi diez años antes de escribir “El sentido general del arte”, entre 1882 y 1884, Soloviev afirma en los *Tres discursos en memoria de Dostoievski*, que en el escritor ruso pueden averiguarse rasgos del artista del futuro. Teniendo en cuenta lo dicho, cabe deducir que no se refiere a que ese arte futuro sea el de la novela, sino

¹⁵⁷ Puede decirse que en las últimas obras de Soloviev se perfilan dos “enemigos” con los que polemiza abiertamente, Nietzsche y Tolstoi. Sobre Nietzsche se hablará más adelante. El rechazo de Tolstoi de dirigirse a ideas esenciales de su pensamiento inadmisibles para la filosofía de Soloviev, como la negación de la resurrección de Cristo, y en consecuencia de su divinidad, o la defensa del pacifismo y el ascetismo en los términos establecidos por Tolstoi. De hecho, la crítica al pacifismo de Tolstoi es uno de los motivos principales de *Tres conversaciones*. Una de las últimas ideas de Soloviev es que el mal, es una fuerza real de poder creciente en la realidad que exige ser combatido activamente y no por resistencia pasiva, lo que parece justificar la guerra en determinadas circunstancias.

¹⁵⁸ OSI, p. 404.

más bien al modo en el que Dostoievski entiende su actividad artística y a la idea que la preside, o mejor dicho, al modo en el que Soloviev la interpreta.

En el primero de los discursos, Soloviev parte de una idea que ya aparecía en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*: en sus comienzos los artistas (poetas) eran también sacerdotes y profetas y el arte servía a la idea religiosa. Tras ese estado de unión, el arte, como el resto de esferas de acción humana, se separa del principio religioso y se convierte él mismo en un ídolo¹⁵⁹. Aparecen sacerdotes del arte puro que defienden “el arte por el arte” y ven en la consecución de una forma perfecta, al margen de todo contenido religioso, la principal finalidad del arte. Ese arte puro, dice Soloviev, no tiene futuro y aunque ya está acabado no ha dado ningún fruto¹⁶⁰.

Soloviev enmarca este problema dentro del tema *ruso* de la relación entre arte y vida: la reacción a esta defensa del “arte por el arte” dentro de la práctica artística proviene de la corriente realista. El realismo busca un nuevo contenido al arte, así como otorgarle una función que vaya más allá de sí mismo. Pero los realistas consideran el elemento religioso como algo ajeno y se vuelcan, por ello, en la reproducción de la vida y la realidad circundante. Además, tratan de dar al arte una función útil y didáctica. Sus pretensiones – continúa Soloviev– son inútiles porque se limitan a unir externamente lo útil y didáctico con el arte en detrimento de la belleza interna de la obra. De todos modos, en su consideración del arte hay un momento de verdad que consiste en entender que el arte debe transformarse en “una fuerza real que transforme e ilumine el mundo”¹⁶¹. Dos rasgos característicos de esta práctica artística permiten además adivinar el arte del futuro: la reproducción minuciosa de todos los detalles y matices de la vida, la presencia de lo ideal en ella y la aspiración a actuar sobre esa realidad, corrigiéndola y superándola. El fracaso al que están condenadas sus pretensiones se explica porque al rechazar el principio religioso están rechazando lo único que

¹⁵⁹ TRD, p. 292.

¹⁶⁰ *Ibíd.*

¹⁶¹ *Ibíd.*, p. 293.

puede proporcionar al arte un fundamento firme y poderoso para la acción en el mundo¹⁶².

Hasta ahora – continúa Soloviev con su argumentación– el arte ha desviado la atención del hombre de la oscuridad y el mal que reinan en este mundo, y lo ha elevado con imágenes luminosas. El arte del presente, en cambio, lo que debe hacer es atraer al hombre hacia esa oscuridad y sumirlo en ella porque “es necesario participar de la tierra, estar próximo a ella” y es necesario, hacerlo con un sentimiento de “amor y compasión” que impulsen el deseo de transformar e iluminar la vida¹⁶³. Estos sentimientos están presentes en la obra de Dostoievski. Soloviev concede gran importancia a estos dos sentimientos. Según Marchenkov, son precisamente el amor y la compasión los dos sentimientos que estarían en el impulso o intuición básica que anima la idea de teúrgia en Soloviev, sin negar tampoco la influencia de otras fuentes, como el pensamiento neoplatónico antiguo, la magia renacentista o el misticismo alemán¹⁶⁴.

La compasión, como afirma Marchenkov, es a veces el sentimiento en el que se resuelve el amor y la admiración hacia fenómenos, personas o el conjunto de la realidad, cuando se toma conciencia de su fragilidad e imperfección. Más que una resolución o salida, la compasión es una suspensión de los estados mentales en los que fugazmente se percibe esa fragilidad e imperfección. Puede dar lugar a dos sentimientos excluyentes. Por un lado, puede desembocar en el desdén o desprecio hacia las cosas que se compadece. Esta es una actitud cerrada por la que se establece un alejamiento de lo despreciado, que pretende no tener nada en común con ello. Este sentimiento conduce al establecimiento de dos mundos separados, el de los ideales y el del mundo frágil e imperfecto. Al mismo tiempo, muestra ese ideal como algo impotente e incapaz de vencer la imperfección. Despreciar lo que se ha amado es abandonar la esperanza de contribuir de alguna manera a superar esa fragilidad¹⁶⁵. Como sentimiento, aniquila toda posibilidad de una actitud creativa o artística que consistiría precisamente en la fe incontrovertible de que uno mismo puede hacer su mundo más bello y menos frágil.

¹⁶² *Ibíd.*

¹⁶³ *Ibíd.* 294.

¹⁶⁴ MARCHENKOV, V., “Vladimir Solov’ev and Vjačeslav Ivanov: Two Theurgic Mythosophies” en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 211.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, p.212.

Por otro lado, la compasión puede desembocar nuevamente en el amor como actitud abierta, que se sobrepone a la insignificancia de la existencia y que contempla el futuro con fe. Como apunta Marchenkov, el verbo “compadecer” en ruso (*zhalet*) se usa a veces en el lenguaje popular como sinónimo de amar¹⁶⁶. Se ama lo que se compadece con la esperanza en que ese amor pueda transfigurar un día tanto al objeto amado como al que ama.

En el terreno artístico, una obra de arte, no de ese futuro venidero sino del presente, muestra una belleza que, aunque es objetiva en sí misma, es inferior a la realidad porque las imágenes artísticas, dice Soloviev en “El sentido general del arte”, no son más que “espléndidos espejismos en el desierto, que excitan pero no sacian nuestra sed espiritual”¹⁶⁷. Al mismo tiempo, una imagen artística es capaz de liberar del fluir del tiempo aquello que representa y fijar esa perfección aproximándola a su perpetuación. Paradójicamente, el arte es inferior y superior a la vida. El arte del futuro, la teúrgia libre de la que habla Soloviev y que se vislumbra en Dostoievski, debe superar la debilidad del arte y a la vez la imperfección de la vida. Ese arte del futuro debe ser capaz de imponer a la realidad de la vida la perfección del arte y a la perfección del arte la realidad de la vida, superando las limitaciones de ambas.

Ahora bien, cruzar la frontera que separa el arte *normal* del arte futuro o teúrgico, dado lo descomunal de sus pretensiones, no puede hacerse sin la ayuda de la gracia divina. Por este motivo, la idea de arte teúrgico está internamente relacionada con la dimensión escatológica del pensamiento de Soloviev: la conclusión de la segunda y tercera tarea del arte coinciden con el fin del proceso cósmico.

Volviendo, desde aquí, al primero de los *Tres discursos en memoria de Dostoievski*, el amor y la compasión con la que el arte debe sumir al hombre en la oscuridad y el mal de este mundo no son suficientes para transformar e iluminar la vida. Es precisa también la colaboración de fuerzas no terrenas. Por ello, el artista

¹⁶⁶ *Ibíd.*

¹⁶⁷ OSI, p. 404. Recuérdese que Soloviev coincide con Chernishevski, uno de los representantes del realismo radical en dos aspectos: la objetividad de la belleza y la inferioridad del arte respecto a la realidad. Véase supra p. 53-56.

debe volver de nuevo su vista hacia la religión. Algo que también puede encontrarse en Dostoievski¹⁶⁸.

Dentro del realismo, Dostoievski es una excepción, sus obras no se limitan a reflejar el mundo tal cual es, en formas estáticas, ya establecidas. Frente a maestros de la reproducción precisa y exacta de todo fenómeno vital y de los *mecanismos de los fenómenos espirituales* como Tolstoi, cuyas imágenes se reflejan sobre un fondo estático, en Dostoievski todo está en movimiento. No hay nada estático en sus obras, todo es un constante fluir y es ese movimiento de la vida humana y la sociedad el tema principal de su creación¹⁶⁹. Dostoievski sabe, además, hacia dónde fluye la vida humana y cómo llegar a ese fin: la vuelta a la fe verdadera sentida y vivida por el pueblo ruso que “instintiva y semiconscientemente” desde su conversión al cristianismo, dirá en el tercero de los *Discursos*, ha creído en la posibilidad de una encarnación plena de lo espiritual en este mundo¹⁷⁰.

Esa fe del pueblo se expresa en el ideal de la Iglesia universal, que en el segundo de los *Discursos* define como la unión libre o hermandad de todos los seres humanos en nombre de Cristo. Cristo para Dostoievski —argumenta Soloviev— no es una imagen muerta ante la que uno se inclina en un templo y que no tiene cabida en la vida diaria. Tampoco es la imagen de un ideal moral supremo que, vivido individualmente, sólo busca la salvación del alma individual. Ese ideal debe ser universal y extenderse a toda la humanidad. La aspiración a la unión fraternal debe estar presente en todos los ámbitos de la acción humana¹⁷¹.

Dostoievski es un hombre religioso y a la vez un artista poderoso que, movido por la fe en la fuerza del bien, no se rinde ante los hechos. La verdadera fuerza del ser humano, su capacidad de crear, continúa Soloviev, está en esa fe. El que cree, dice Soloviev, no se rinde ante los hechos y crea su propia vida. Los hombres de hechos, no crean su vida, la viven como algo ajeno¹⁷².

¹⁶⁸ TRD, p. 295.

¹⁶⁹ *Ibíd.*

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 314.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 302.

¹⁷² *Ibíd.*, p. 305.

La cuestión de fondo en lo que a esta investigación atañe, es cómo potenciar, orientar y dar salida a la capacidad de crear que se abre en el interior del ser humano. El logro de esa unión libre de la humanidad exige como requisito vencer “el fundamento oscuro de nuestra naturaleza”, el egoísmo y el ansia excesiva de autodeterminación¹⁷³. En este sentido, para Soloviev, Dostoievski en sus obras muestra que

“un ser humano que, enfermo moralmente, cimienta su derecho a actuar y rehacer el mundo a su manera en su propia maldad y locura, ese ser humano, sean cuales sean sus actos y su destino externo, es un asesino. Inevitablemente ejercerá violencia sobre los demás destruyéndolos y el mismo morirá violentamente. El que se cree fuerte está en manos de fuerzas ajenas, el que se enorgullece de su libertad no es más que un esclavo de lo externo y lo casual”¹⁷⁴.

La única salida, que es al mismo tiempo la salvación del hombre, supone un doble movimiento. El primero consiste en reconocer la impotencia e insostenibilidad de lo humano en sí mismo. El segundo, reconocer sobre sí la existencia de un Bien suprahumano. Con la fe en ese Bien, “vuelve la fe en el hombre que ya no se manifiesta en su impotente y débil soledad, sino como copartícipe libre y portador de la fuerza de Dios”¹⁷⁵.

Este potencial creativo se manifiesta con intensidad superior en el genio artístico. El artista debe tener fe en lo que hace, una fe religiosa que debe transformarse en el impulso principal de su creación, ante la que debe adoptar una actitud humilde. Porque ni ese artista o teúrgo del futuro, ni el artista *normal* crean nada en sentido absoluto. En parte, la concepción del artista en Soloviev se remonta por encima del Romanticismo y el Renacimiento, hacia la Edad Media. Sólo Dios es creador en sentido absoluto. En *Los principios filosóficos del conocimiento integral* Soloviev sostenía que “el ser humano, como ser finito, no puede ser creador en sentido absoluto, esto es, crear algo a partir de sí mismo, su creación presupone necesariamente la captación de fuerzas creativas superiores”¹⁷⁶. Aunque en las últimas obras escritas en la década de 1890, Soloviev no establece ya una

¹⁷³ *Ibíd.*

¹⁷⁴ *Ibíd.*, p. 311.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 312

¹⁷⁶ FN, p. 151.

relación tan estrecha entre la tarea artística y la aproximación a ese ideal de la Iglesia universal, su comprensión de la naturaleza de la creación artística se mantuvo en lo esencial sin cambios.

3. *Naturaleza de la creación artística*

En los *Principios filosóficos del conocimiento integral*, Soloviev sitúa en el sentimiento la fuente de la creatividad humana que se despliega gradualmente en las artes técnicas, las bellas artes y la mística. Tres son los puntos de contacto existentes entre mística y arte:

“1) uno y otra se fundan en el sentimiento y no en el conocimiento y la voluntad de acción, 2) uno y otra se sirven de la imaginación y la fantasía (no de la reflexión o la acción externa), 3) uno y otra presuponen en el sujeto una inspiración extática y no un conocimiento sereno.”¹⁷⁷

Como sucede con muchos otros aspectos de sus afirmaciones en el terreno estético, Soloviev no desarrolla esta cuestión ni en la mencionada obra ni en obras posteriores. El proceso de creación artística y su naturaleza, así como la naturaleza del artista verdadero o el genio, son temas sobre los que vuelve parcialmente en artículos escritos en la década de 1890 en los que analiza la obra de una serie de poetas líricos rusos como “La poesía del conde A. K. Tolstoi” (1895), “La poesía de F.I. Tiútchev” (1895), “La poesía de J.P. Polonski” (1896), “El destino de Pushkin” (1896), “El significado de la poesía en los versos de Pushkin” (1899), “Lérmontov” (1897) y otros artículos de carácter más general ya citados, como “El sentido general del arte” (1890), “Sobre la poesía lírica” (1890) y “El primer paso hacia una estética positiva” (1894). En todo caso, el tratamiento de estos temas no deja de ser fragmentario, ya que, como afirma en “Sobre la poesía lírica”, la exposición completa y profunda del proceso de creación artística requiere de una explicación metafísica que, puesto que no aparece en ninguna de sus obras, probablemente iba a formar parte del proyecto de sistematización de su teoría estética que no pudo concluir¹⁷⁸.

¹⁷⁷ *Ibíd.*, p. 152.

¹⁷⁸ OLP, p. 217.

Con el propósito de reconstruir las líneas generales del pensamiento de Soloviev en esta cuestión caben dos observaciones generales. Estas observaciones se refieren a las posibles influencias y fuentes y tienen como fin el señalar paralelismos y divergencias respecto a ellas y también mostrar cómo Soloviev inserta esas influencias en su propia estructura filosófica. Por una parte, el relacionar la creación artística con el sentimiento, la imaginación, la fantasía y la inspiración, evidencia la filiación romántica de sus concepciones estéticas. Por otra parte, la conexión entre arte y mística que establece en *Los principios filosóficos* se apoya, como reconoce el mismo Soloviev, en Schopenhauer¹⁷⁹.

Así, las fuentes en las que parece inspirarse, el romanticismo y Schopenhauer, representan dos modelos antagónicos de entender la relación entre sujeto y creatividad artística, aunque deudor el uno del otro. Como indica Molina Flores, tanto las concepciones románticas como la de Schopenhauer remiten al proyecto trascendental kantiano que ve en el arte una síntesis entre naturaleza y libertad y en la obra del genio una creación original que es, al mismo tiempo, expresión de la naturaleza. Si la recepción romántica de Kant tiende a acentuar el polo subjetivo, la reacción de Schopenhauer y su crítica al principio de individuación da pie a una teoría de la creatividad profundamente antirromántica: el arte es representación pura que desvela los secretos de la existencia, pero no es expresión de la voluntad a través de un sujeto, sino que éste desaparece despojándose de sus particularidades. La teoría del genio de Schopenhauer es así, antitética a la del romanticismo: si éste último entiende la creatividad desde la subjetividad más absoluta, Schopenhauer desde una objetividad máxima que busca arquetipos e ideas comunes¹⁸⁰. Las reflexiones de Soloviev respecto a esta cuestión, esquemáticas y fragmentarias, oscilan entre ambas concepciones y podrían verse como una propuesta que media entre ellas y que trata de evitar los peligros implícitos en ambas.

¹⁷⁹ FN, p. 152.

¹⁸⁰ MOLINA FLORES, A, *Doble teoría del genio. Sujeto y creación de Kant a Schopenhauer*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, p. 15-16.

3.1. Soloviev y el romanticismo: similitudes y divergencias

A la presencia de ideas y tesis fundamentales del romanticismo en el pensamiento de Soloviev ya se ha hecho referencia anteriormente. La cuestión ahora es tratar de precisar qué elementos de la tradición romántica se destacan en su comprensión de la naturaleza del arte y la creación artística. Es difícil determinar en qué romanticismo, puesto que hay varios, se apoya Soloviev en concreto, algo que no facilita la tendencia ya mencionada del filósofo ruso a no citar autores concretos. Los únicos a los que cita con aprobación son Goethe y Shelley, alabando la concepción de la naturaleza de ambos y la presencia en sus obras del *eterno femenino*¹⁸¹. Además hace referencia a Schiller, cuya concepciones tal y como se expresan en el poema “Los dioses de Grecia” contraponen a la cosmovisión del poeta ruso Tiútchev¹⁸². De éste último dijo Bowra que fue el único romántico continental, junto con Hölderlin en Alemania, que recuerda a los románticos ingleses, en especial a Wordsworth¹⁸³. En todo caso, aparezcan o no citados en sus obras, la idea de revitalizar la religión por medio del sentimiento y la imaginación o de establecer una nueva cristiandad como comunidad espiritual universal, puede ponerse en paralelo con las ideas centrales del primer romanticismo alemán desarrolladas por F. Schlegel, Schleiermacher o Novalis. No obstante y respecto a Novalis, es difícil, si no imposible, precisar si Soloviev conocía siquiera su obra. Investigadores como Kochetkova afirman que Novalis es, junto con Schelling, una de las fuentes de inspiración de Soloviev¹⁸⁴. No obstante, su nombre no aparece en ninguna de sus obras, y de acuerdo con las investigaciones de Wachtel, en el s. XIX en Rusia Novalis era prácticamente desconocido. Según Wachtel, el romanticismo ruso como movimiento poético, se inspira en Goethe, Schiller y Schelling. Por ejemplo, es un lugar común en la crítica rusa señalar la influencia directa de Novalis sobre Tiútchev, uno de los mayores poetas del romanticismo ruso al que Soloviev dedica uno de sus mejores artículos. Sin embargo Tiútchev que tradujo a Schiller, Goethe y Heine, no realizó ninguna traducción de Novalis, y hay muy pocas o ninguna evidencia que sugiera que conociese su obra. En general, en Rusia, que siempre ha ido un poco a la cola de Europa occidental en cuanto a

¹⁸¹ Por ejemplo en PTi, p. 111.

¹⁸² *Ibíd.*

¹⁸³ BOWRA, C. M., *La imaginación romántica*, Madrid: Taurus, 1972, p. 292.

¹⁸⁴ KOCHETKOVA en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p. 327.

sus entusiasmos culturales, no se realiza ninguna llamada seria de atención sobre Novalis hasta comienzos del s. XX¹⁸⁵. De todos modos, que fuese un autor desconocido para el público ruso no es prueba de que Soloviev no conociese su obra. Por ello, quizás lo más adecuado sea hablar de una afinidad con el proyecto romántico en un sentido amplio que incluiría elementos de un movimiento prerromántico como fue el *Sturm und Drang*. Esta afinidad puede aglutinarse en torno a tres puntos: la búsqueda de una síntesis entre sentimiento y razón, la concepción del amor como fuerza universal y la concepción de la naturaleza como un todo orgánico y animado.

3.1.1. La búsqueda de una síntesis entre razón y sentimiento

La búsqueda de una síntesis entre razón y sentimiento es una característica del *Sturm und Drang* que parte de Hamann y su rechazo de la escisión en facultades del hombre para afirmar un ideal de hombre completo. En *Poesía y verdad*, Goethe sostenía que para Hamann “todo cuanto el hombre se propone realizar, ya fuese en la esfera de la acción, ya en la de la palabra, ha de brotar de todas sus energías reunidas; todo lo aislado debe rechazarse”¹⁸⁶. Este ideal trajo consigo la reivindicación de la sensibilidad, de la pasión y de un lenguaje creativo, poético, más próximo a las intuiciones vitales y profundas que experimenta el individuo. Para Hamann es la intuición imaginativa, la espontaneidad más que la lógica, la que da la clave para leer ese libro que, siguiendo la tradición mística alemana, es una naturaleza en la que cada cosa se presenta como revelación que habla de su creador, como un libro que habla sobre el destino y naturaleza del hombre y de su relación con el mundo y con Dios. Un Dios que para Hamann, como indica Berlin, no es un geómetra sino un poeta:

“el mundo es un acto de creación perpetua que no puede ser reducido a reglas y que sólo puede percibirse desde la reflexión en la que cada creación es algo nuevo, esto es, aceptando como un hecho que todos los acontecimientos y objetos son lo

¹⁸⁵ WACHTEL, M., *Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*, Madison: University of Wisconsin Press, 1994, p. 115-117. Novalis, apunta Wachtel, si ejerció una influencia posterior en el simbolismo ruso que como movimiento artístico se inspira en el propio Soloviev. Puede hablarse de una cierta afinidad entre Novalis y Soloviev que pudo o no estar basada en un conocimiento de la obra del primero por parte del segundo.

¹⁸⁶ GOETHE, J. W., *Poesía y verdad*, en *Obras completas*, vol. 2, Madrid: Aguilar, 1968, p. 726.

que son ellos mismos, pero que también son símbolos y jeroglíficos de las demás cosas alusiones a ellas sobre las que arrojan una nueva luz”¹⁸⁷.

También Soloviev habla a menudo del absoluto como de un artista. Dios crea y el ser humano, para alcanzar el sentido de su creación, debe ser también un artista¹⁸⁸. Hay algo de la postura antirracionalista de Hamann en Soloviev, de situar la fe y la creencia en la base de todo conocimiento, que ve la oposición entre fe y razón como una falacia porque la razón se construye sobre la fe¹⁸⁹. Existe una realidad previa que ordenamos de una forma u otra porque no somos sujetos pasivos o receptáculos sino que poseemos poderes activos y creativos. No obstante, aunque también antepone a la razón aquello que se abre a la experiencia interna, directa e insustituible que emerge de un fondo prerracional, no comparte con Hamann el desprecio hacia la razón y la ciencia sino que tratará de integrarlas en su visión.

Siguiendo la estela de Hamann, filósofos como Herder mantendrán la orientación antirracionalista y sensualista de aquel y para reclamar un programa pedagógico que permita la apertura de la imaginación y la reelaboración de la sensibilidad como requisitos para el despliegue armónico de las capacidades humanas¹⁹⁰. Pero es quizás con las ideas desarrolladas por Schiller en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* donde la afinidad de Soloviev con uno de los presupuestos básicos del *Sturm und Drang* se hace más visible. El ideal humano que Schiller propone no busca la subordinación de la sensibilidad a la razón como solución a la oposición de los dos elementos en la filosofía trascendental kantiana, sino su concordancia y equilibrio. La razón abstracta por sí sola, sostiene Schiller en la Carta VIII, no es suficiente para realizar su propio ideal:

“Si la verdad ha de salir victoriosa en su lucha contra las fuerzas extrañas, debe, ante todo, convertirse en una *fuerza* y suscitar un *impulso* que la represente en el reino de los fenómenos; que los impulsos son las únicas fuerzas motrices del

¹⁸⁷ BERLIN, I., *El mago del norte. J.G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, Madrid: Tecnos, 1997, p. 214.

¹⁸⁸ DIANIN-HAVARD, A., “Vladimir Soloviev: Vera, razum i serdtse” en PORUS, V. (ed.), *Rossia i vselenskaia tserkov'. V. S. Soloviev i problema religioznogo i kul'turnogo edinienia cheloveka*. Moscú: BBI cb. Apostola Andreia, 2004, p. 95.

¹⁸⁹ Sobre la anterioridad de la fe en el conocimiento para Soloviev veáse p. 123-126 de este capítulo.

¹⁹⁰ JARQUE, V., “Herder” en VV. AA, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 1, Madrid: Visor, 1996, p. 88-89.

mundo sensible. Si hasta ahora se ha manifestado tan escasa la fuerza victoriosa de la verdad, no es porque el entendimiento no haya sabido descubrirla, sino porque el corazón ha sido sordo a su voz y el impulso remiso a trabajar por ella.”¹⁹¹

Como indica Ramos Valera, Schiller verá en el arte aquello que hace penetrar lo ideal en la materia dándole vida. De acuerdo con esta idea, cuyas raíces están no en Schiller, sino en Plotino y en la interpretación que de éste hicieron los florentinos, el arte muestra la coincidencia posible entre lo sensible y lo inteligible, y es un ejemplo de que “el hombre, para ser espíritu, no tiene necesidad de escapar a la materia”¹⁹². De un modo similar, en “El sentido general del arte” Soloviev afirma que la realización del bien moral, entendido como solidaridad y hermandad entre todos los hombres, no puede detenerse ante la naturaleza material. La existencia de un orden moral exige una coordinación con el orden material que es de naturaleza estética¹⁹³. La razón con sus conceptos abstractos refleja la idea universal, pero “para su auténtico cumplimiento, el bien y la verdad deben convertirse en fuerzas creativas en el sujeto que transformen y no sólo reflejen la realidad”¹⁹⁴.

Argumentos similares y próximos a las ideas de Schiller pueden encontrarse en otros artículos de los 90. Para la consecución de ese objetivo final transfigurador del hombre y el mundo al que apunta toda su filosofía, no es suficiente, dice en “El significado de la poesía en los versos de Pushkin”, la expresión abstracta de la verdad que proporcionan las palabras del filósofo. Es cierto que la palabra es la única arma que posee aquel que ha visto la verdad, pero su expresión abstracta no basta, porque el centro de la vida humana, afirma Soloviev remitiéndose a las Escrituras, está en el corazón. El discurso filosófico, con su verdad, lucha por establecer el bien, pero la victoria definitiva se produce cuando la palabra “quema” el corazón y es aquí donde se descubre el verdadero significado y vocación del auténtico poeta inspirado.¹⁹⁵

¹⁹¹ SCHILLER, J. C. F., “Sobre la educación estética del hombre”, *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991, VIII, p. 122.

¹⁹² RAMOS VALERA, M., “La filosofía de la historia en el contexto de la educación estética” en RIVERA GARCÍA, A. (ed.), *Schiller, arte y política*, Murcia: Editum, 2010, p.39.

¹⁹³ OSI, p. 392.

¹⁹⁴ *Ibíd.*, p.394.

¹⁹⁵ ZSPu, p. 371-372.

La poesía, y el arte pueden potenciar lo moral aunque no suplantarlos; el efecto catártico o purificador del arte sobre el alma —puede leerse en “Sobre la poesía lírica”— no se produce sólo en la tragedia, también en el resto de formas de arte. No sólo eso, es posible que en la lírica se produzca “un efecto más directo y fuerte” que en la tragedia, siempre y cuando, uno sea “receptivo a ella”¹⁹⁶.

A pesar de la proximidad a las tesis schillerianas, conviene tener en cuenta la existencia de diferencias esenciales que separan a Soloviev tanto de Schiller como de otros autores occidentales. Hasta cierto punto se puede añadir a Soloviev a una lista de autores como Schelling, Novalis, Blake, Coleridge o Wordsworth. Todos ellos desarrollaron con diferentes formulaciones las ideas de Schiller y convirtieron en artículo de fe un concepto cardinal del arte y de la facultad imaginativa como agentes reconciliadores y unificadores de un mundo en desintegración¹⁹⁷. Pero Soloviev es un representante de la filosofía religiosa rusa y esto establece diferencias esenciales. La base sobre la que se erige su filosofía es exclusivamente religiosa y el fin que persigue con la reunificación del sentimiento y la razón es despertar el potencial místico del hombre para lograr una síntesis entre lo divino y lo humano. Frente a Schiller, Soloviev no busca tanto una regeneración moral y social cuyo fin último es la realización de un fin político-moral. El fin es religioso, la realización del destino moral humano, por decirlo en términos kantianos, depende del cumplimiento del destino religioso, que es la realización de la Divinohumanidad. La única salida a la vida dividida y contradictoria, tanto a nivel individual como social, dice en la “Poesía de F.I. Tiútchev” consiste en asimilar la herencia espiritual y creadora otorgada por Cristo a la humanidad. El primer paso es “ser cristiano en el sentido pleno de la palabra”, el resto vendrá después¹⁹⁸.

La visión integral que Soloviev busca presupone la existencia de un principio supracósmico y suprahumano entendido como fuerza dinámica o viva que se abre en un acto de experiencia interna mística y que mueve todo lo creado hacia

¹⁹⁶ OLP, p. 219. Aunque puede que en esta cuestión sea Belinski, para quien toda verdadera obra de arte, como se indicó en su momento, encierra un potencial moral ya que el elemento moral forma parte de la esencia de la verdadera belleza.

¹⁹⁷ ABRAMS, M. H., *El romanticismo: revolución y tradición*, Madrid: Visor, 1992, p. 210 [en adelante ABRAMS 1992].

¹⁹⁸ PTi, p. 480.

la reintegración con la fuente de la que procede. La religión en su sistema comprende los grados superiores de cada una de las esferas humanas y ocupa el lugar más elevado. Es cierto que en el último período de su pensamiento tiende a conceder una cierta autonomía a la filosofía y también al arte, pero mantiene una superioridad de la visión religiosa o mística frente a la racional que puede caracterizarse de premoderna o antimoderna. Como llega a decir en una de sus últimas obras, la inacabada *Filosofía teórica*: “entre los filósofos que se han aproximado a la verdad ninguno es más grande que Hegel, pero el menor de los filósofos que parten de la verdad misma es más grande que Hegel”¹⁹⁹. Sintomático en este sentido es que el término que Soloviev emplea para referirse a esa verdad a la que aspira la razón y que se despliega en la historia es en ruso *istina* y no *pravda*. *Istina* se refiere a la verdad en sentido absoluto y de acuerdo con los principios divinos, *pravda*, en cambio es la verdad de acuerdo con los principios humanos y dependiente del hombre. La verdad que se desvela paulatinamente en la historia es *istina*, esto es, Soloviev, como señala De Courten, deliberadamente ignora la limitación kantiana intrínseca a la razón humana de adquirir un conocimiento de lo nouménico²⁰⁰.

Asimismo, no basta con crear o establecer una sociedad en la que reine la solidaridad plena. El bien —sostiene Soloviev en “El sentido general del arte”— no puede detenerse ante la impenetrabilidad de la materia. La esfera de la ética se extiende más allá del mundo humano hacia la naturaleza: “la alienación del principio moral con respecto del ser material es mortal para ambos.” Es necesaria una determinada actitud moral hacia la naturaleza, hacia el mundo material. “La existencia del orden moral presupone un vínculo con el orden material, algún tipo de coordinación entre ambos”²⁰¹. La razón no puede ofrecer este tipo de coordinación. La ciencia, como producto de la razón, ofrece un dominio sobre las fuerzas de la naturaleza pero el bien no consiste en el dominio de un principio sobre otro sino en la solidaridad de todos con todos. Los seres del mundo material no pueden ser vistos únicamente como instrumentos para la existencia humana sino entrar a formar parte, como elemento positivo, de nuestra vida. El bien para su

¹⁹⁹ *Teoreticheskaia filosofia*, S., T. 1, p. 829.

²⁰⁰ DE COURTEN, M, “Between Apology and Sophianic Illumination: Vladimir Solovyov’s Reaction to Enlightenment” en SCHRIJVERS, J.; WESSEL, S.; VROOM, H. (eds.), *Faith in the Enlightenment? The Critique of the Enlightenment Revisited*, Amsterdam: Rodopi, 2006, p. 200.

²⁰¹ OSI, p. 391.

plenitud y firmeza debe incluir el fundamento material del ser como parte de la acción moral y aquí lo moral, afirma Soloviev, se transforma en estético, “porque el ser material sólo puede ser introducido en el orden moral a través de su iluminación y espiritualización, es decir, sólo en la forma de la belleza”²⁰². De acuerdo con Haardt, para Soloviev hay arte más allá del arte. La creatividad artística tiene la función de llenar el vacío de una ética demasiado antropocéntrica, de transformar y transfigurar también una naturaleza no humana²⁰³.

No comparte Soloviev con Schiller la nostalgia por Grecia como una Edad de Oro perdida que se opone a la sociedad moderna burguesa. En “La poesía de Tiútchev” rechaza como equivocada la mirada de Schiller expuesta en su poema “Los dioses de Grecia”, que ve en “la muerte de la mitología griega la muerte de la propia naturaleza, junto a los bellos dioses griegos desapareció el alma del mundo y quedó sólo su sombra en los monumentos artísticos de la antigüedad clásica”²⁰⁴. Los dioses griegos se llevaron con ellos todo lo bello, y nos privaron del lazo solidario de belleza con el que el amor unía a hombres y dioses. La nostalgia por Grecia es también nostalgia por la naturaleza y por la belleza, el mundo tras Grecia ha quedado roto, desmembrado y mecánico. A la visión de Schiller, Soloviev contrapone la de Tiútchev, quien sigue sintiendo el carácter animado de la naturaleza, su vida interna y *cree* en la objetividad de aquello que siente. Para Soloviev, Tiútchev supera a Schiller por su convicción en que la verdad poética sobre la naturaleza es una verdad objetiva. No hay una visión sobre la naturaleza científica y una artística que se excluyan mutuamente. Es esa convicción la que permite una creación integral en la que se produce la auténtica armonía entre pensamiento y sentimiento, inspiración y conocimiento. Esta visión armónica y unitaria de la naturaleza es la que estaría también presente, continúa Soloviev, en Goethe y Shelley²⁰⁵.

²⁰² *Ibíd.*, p. 392.

²⁰³ HAARDT, A., “Die Kunst im Lichte der Zukunft bei Vladimir Solov’ev und Friedrich Nietzsche” en HEFTRICH/RESSEL 2003, p. 451. Este aspecto del pensamiento de Soloviev se anticipa a movimientos ecológicos posteriores, aunque puede que en esta cuestión se inspire en Goethe y en Schelling quienes veían en el entendimiento intuitivo del que hablaba Kant en la *Crítica del Juicio* una posibilidad de establecer una relación de comunicación con la naturaleza que sustituiría la de explotación y dominio.

²⁰⁴ PTi, p. 464-465.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 470.

La cosmovisión del Schiller de “Los dioses de Grecia”, señala Villacañas, es la de un platonismo incapaz de encontrar mediación entre lo ideal y la vida, que ve al ser humano como alguien que ha perdido todo rasgo divino y es incapaz ya de redivinizar y revitalizar la naturaleza. Lo único que cabe es conservar un débil presentimiento de esa Edad de Oro para otros tiempos y gracias a la obra de artistas y poetas. Ese ideal al oponerse radicalmente a lo presente no mueve lo real hacia la perfección o la autotranscendencia²⁰⁶ y viene a coincidir con lo que Soloviev denomina “idealismo negativo”. Bien es cierto que, en etapas posteriores Schiller, apoyándose en Kant diferencia entre lo que la historia ha hecho de la sensibilidad y lo que la filosofía y el arte pueden hacer de ella. La sensibilidad deja de ser un reino aparte de lo ideal, para convertirse en un elemento que debe engarzarse con la inteligencia para reconstruir el todo humano²⁰⁷. Esta sensibilidad componente de todo hombre armónico es la que Schiller ve presente en la poesía idílica griega o poesía ingenua en otro de sus escritos estéticos más influyentes. El poeta ingenuo es pura naturaleza que compone no por reflexión y regla sino por necesidad interior y como una unidad sensual indivisa en un todo armonizador. El poeta sentimental moderno carece de esa capacidad, pero ya no se habla de un pasado añorado sino de un ideal que puede tomar cuerpo con la formación progresiva de un nuevo arte que Schiller entiende como trágico, de un nuevo clasicismo. El poeta sentimental, dividido de sí es autoconsciente y compone percatándose de la multiplicidad de alternativas. Pero lo que se dirime ahora, señala Abrams, ya no es la vuelta al pasado a un estado de inocencia o “edad de oro” sino a una unidad más alta de la que se abandona al principio²⁰⁸.

De todas formas, la actitud crítica hacia Schiller que Soloviev muestra en “La poesía de F. Tiútchev” va más allá de “Los dioses de Grecia” y puede decirse que se extiende a su evolución posterior. Como afirma más adelante en este artículo, es precisamente la dependencia de Kant lo que le impide lograr una auténtica armonía entre razón y sentimiento²⁰⁹. A pesar de este rechazo, es probable que la diferencia que Schiller estableciera entre poesía ingenua y sentimental esté presente en la clasificación que Soloviev lleva a cabo entre diferentes tipos de

²⁰⁶ VILLACAÑAS, J. L., *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y romanticismo*, Madrid: Cincel, 1988, p. 132-137.

²⁰⁷ *Ibíd.*, p. 139.

²⁰⁸ ABRAMS 1992, p. 212.

²⁰⁹ PTi, p. 111.

creación poética en otros artículos como “La poesía del conde A. Tolstoi” y “El significado de la poesía en los versos de Pushkin”. Así, y empleando como criterio la relación entre razón y creación, Soloviev diferencia entre creación *orgánica*, creación del *pesimismo subjetivo* y creación del *pensamiento armónico*²¹⁰. En la creación *orgánica* cuyo prototipo es el poeta Aleksander Pushkin y cuyo resultado es una obra poética pura, hay una ausencia del momento reflexivo, el poeta es pura receptividad y crea arrebatado por la ola lírica que le arrastra cuando su razón calla²¹¹. En la poesía del *pesimismo subjetivo*, la reflexión penetra la creación como un elemento constante de la actividad poética. Es reflejo de una actitud crítica y de desgarramiento entre el sujeto y el mundo, que se generaliza y expande hasta conducir a una actitud pesimista ante la vida en general. Este pesimismo subjetivo y esta negatividad son momentos necesarios, porque el satisfecho, dice Soloviev, no va más allá y es preciso hacerlo. Una vez aparece la reflexión no hay marcha atrás²¹². Sólo que el pesimista subjetivo no va más allá de ese momento crítico y negativo. Por último hay una poesía del *pensamiento armónico*, cuyos exponentes en la literatura rusa serían A. Tolstoi y F. I. Tiútchev. Estos incorporan el momento reflexivo pero reconcilian razón y creación, comprenden que sólo a través de la lucha y el esfuerzo consciente y libre puede el ser humano adquirir su perfección. Es esa libertad de autodeterminación la que otorga al hombre un significado incondicional a los ojos de la divinidad. Dios posee eternamente la perfección, la naturaleza la refleja en sus formas y la vida aspira a ella, el ser humano debe con su acción conseguirla para sí²¹³.

De lo que se trata en el fondo es de adecuar la naturaleza sensible al ideal. Como Schiller, Soloviev también considera que el arte puede funcionar como principio reordenador de una sensibilidad que si se desborda puede degenerar en pasión destructora. De todas formas, no se puede ir más allá de estas breves indicaciones o paralelismos con Schiller por lo fragmentario de las reflexiones de Soloviev. Además hay que tener presente que todos sus artículos se centran casi de modo exclusivo en el análisis de la poesía lírica. No hay en su obra ninguna reflexión sobre lo trágico, algo central en Schiller y que sentó las bases sobre las

²¹⁰ PAT, p. 482.

²¹¹ ZSPu, p. 269.

²¹² PAT, p. 485.

²¹³ *Ibíd.*, p. 493.

doctrinas de lo trágico desarrolladas en el idealismo alemán, del que Soloviev es tan dependiente en algunos aspectos. Respecto a esta cuestión, podría decirse que la actitud de fondo hacia la realidad presente en Soloviev, más que trágica es irónica. Aunque tampoco se puede profundizar en esta cuestión ya que no puede encontrarse en su obra ninguna reflexión extensa sobre la ironía y el humor al margen de las ya indicadas en la sección anterior. De todas formas, ambos presiden, eso sí no de manera exclusiva, la propia producción poética de Soloviev.

Aquello que impide a Schiller reconciliar sentimiento y razón es para Soloviev, su dependencia de Kant. La postura de Soloviev hacia Kant fue en su conjunto muy crítica. Aunque reconoce como grandes logros kantianos la consideración del mundo fenoménico como producto de la representación del sujeto y la independencia incondicional del principio ético, considerará inaceptable su fe moral, y verá como desmedida la posición central dada al sujeto, tanto por Kant como por la filosofía posterior. Así, en la inacabada *Filosofía teórica* reclama humildad ante la orgullosa comparación que Kant estableciera entre el giro copernicano y su filosofía:

“[...] la astronomía no se detuvo en Copérnico y ahora sabemos que la centralidad del sol es sólo relativa y que nuestra estrella tiene su centro verdadero en algún lugar del espacio infinito. Del mismo modo, el sol kantiano, el sujeto cognoscente, debe ser privado de su significado preeminente. Nuestro yo, aún desplegado trascendentalmente, no puede ser la fuente originaria y positiva del verdadero conocimiento.”²¹⁴

Soloviev rechaza el subjetivismo kantiano y el dualismo entre el hombre fenoménico y nouménico, así como la interpretación que hace Schiller de esta cuestión. Al mismo tiempo, insiste en el valor de libertad, la autonomía y la capacidad de autodeterminación humana como requisito indispensable para la realización de la Divinohumanidad. La idea de que la divinidad humana es un potencial intrínseco que sólo puede ser actualizado libremente está presente en su pensamiento desde sus primeras obras. En las *Conferencias sobre la Divinohumanidad* establece que es la capacidad de autodeterminación del hombre, su autonomía, el principio y condición de la dignidad humana y de su potencial

²¹⁴ *Teoreticheskaia filosofii*, o. c., p. 822.

divinización²¹⁵. En ello insiste una vez más en “La poesía del conde A. K. Tolstoi”, el reconocimiento “del valor incondicional de la dignidad humana, el principio de autonomía y autodeterminación” son condición indispensable para el perfeccionamiento de la humanidad en su camino hacia la Divinohumanidad²¹⁶.

Rechaza también la visión kantiana de la naturaleza como reino de la necesidad que descalifica la libertad de elección del hombre. Dentro del horizonte kantiano, el ser humano es en parte un ser natural que al ejercer su libertad moldea e impone su personalidad a la naturaleza. De acuerdo con Berlin, la primacía de la voluntad que Kant sostiene es continuada por Schiller pero éste insiste en la idea de libertad. Lo único que hace hombre al hombre es su capacidad de elevarse por encima de la naturaleza²¹⁷. En *Sobre lo sublime*, señala Pinna, la naturaleza por su impenetrabilidad al entendimiento se convierte para Schiller, no sólo en alteridad respecto a la razón, sino en algo que se opone activamente a ella. Hay una contradicción metafísica entre el hombre y el mundo²¹⁸. Schiller, volviendo a las reflexiones de Berlin, establece un agudo contraste entre la naturaleza como algo elemental y azaroso y el hombre como ser moral que diferencia entre deseo y voluntad, deber e interés. No acepta Schiller la solución de Kant porque éste nos libera de la naturaleza pero nos emplaza en una vía moral demasiado estrecha ya que sólo hay dos alternativas seguir la naturaleza o seguir el sendero del deber. Si el hombre es libre debe poder elegir y ser libre para desafiar la naturaleza, sus

²¹⁵ “Si la verdadera sociedad divinohumana, creada a imagen y semejanza del mismo Dios hombre, debe representar un acuerdo libre entre los principios divino y humano, es evidente que está condicionada tanto por la fuerza real del primero como por la correspondiente fuerza real del segundo. Se exige, por tanto, que la sociedad conserve en primer lugar en toda su potencia y pureza el principio divino (la verdad de Cristo) y en segundo lugar, que mantenga en toda su plenitud el principio de la autodeterminación humana”. ChoB, p. 238. Es precisamente la ausencia de ese reconocimiento a la autonomía humana lo que obstaculiza, de acuerdo con Soloviev la posibilidad de realización plena de la Divinohumanidad en el cristianismo ortodoxo: “...si la historia de hubiese detenido en el cristianismo bizantino, la verdad de Cristo (la Divinohumanidad) hubiese quedado irrealizable por la ausencia del principio de autodeterminación humana necesario para su consecución”. *Ibid.*

²¹⁶ PAT, p. 503. También aquí insiste en la necesidad de Rusia de adoptar el respeto occidental a la autonomía y la dignidad individual como requisito insustituible para su desarrollo histórico y perfeccionamiento. Sin ese reconocimiento “cada individuo es sólo el producto de un medio externo, de un medio que, en tanto medio, no es más que un rebaño”. *Ibid.*

²¹⁷ BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Taurus, 2000, pp. 109-110 [en adelante BERLIN 2000].

²¹⁸ PINNA, G., “De lo sublime a lo trágico” en ONCINA, F., RAMOS M. (eds.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Valencia: Universitat de Valencia, 2006, p. 110.

impulsos y deseos²¹⁹. Soloviev, para quien la libertad es un concepto central y fundamental, no acepta sin embargo ese planteamiento del conflicto entre libertad y naturaleza. En una de sus *Cartas pascuales* escritas en 1897 puede leerse:

“En general, toda nuestra existencia está integrada de *pasiones* y *acciones*. Estoy hablando de la *materia* necesaria de nuestro ser espiritual. Cuando esa materia no existe, aparece la angustia, el rechazo de la vida y el hombre comienza a buscar una cuerda de la que colgarse [...] El fuego de las pasiones y el fluir de las acciones humanas no son culpables del uso que hacemos de ellas, como no son culpables los caballos y el carro que conducen a un asesino al lugar del crimen [...] ¿Cómo hacer para que el fuego y el agua muevan un tren? A través de la transformación y concentración de fuerzas. Con ayuda del fuego el agua se transforma en vapor y de ese vapor comprimido y concentrado se hace posible obtener un potente movimiento mecánico. Toda pasión es energía y toda acción es la forma en la que trabaja esa energía. Ninguna energía y ninguna acción se pierden físicamente pero pueden perderse para el hombre, cuando se esparcen y disuelven sin un fin en el medio externo. Esa misma agua, que en su forma de gas concentrado mueve el tren, de ser vertida en el océano no se perdería, pero la fuerza que en ella se oculta quedaría sin uso para nosotros. A esa misma ley general por la que toda energía se manifiesta y toda fuerza aparece [...] a esa misma ley está sometida la vida espiritual y anímica del hombre en el fluir de su vida terrena. Así lo estableció Dios, y los *dualistas* en vano hablan contra ello. ¡Una sola ley!”²²⁰.

El problema que subyace en torno a la libertad para Soloviev es cómo hacer que la autonomía no engulla el principio divino, cómo conservar, fortalecer el sentido de la trascendencia como fuente originaria. Es preciso encontrar una salida a la antinomia entre la autodeterminación y la trascendencia. Esto requiere un nuevo modo de entender el sujeto y en este sentido, Soloviev sigue la estela de Schelling y su propósito de desustancializar la relación sujeto y objeto para dejar de verlos como algo enfrentado gracias a la afirmación de la existencia de un fundamento absoluto. En este sentido Soloviev está más próximo al vitalismo místico defendido por Schelling que ve la naturaleza como algo vivo y en proceso de desarrollo espiritual, que a la visión de Schiller. El mundo parte de un estadio

²¹⁹ BERLIN 2000, p.114.

²²⁰ *Voskresnie pis'ma*: “Dva potoka”, S. S., vol. 8, p. 116-118.

bruto de inconsciencia en el que se desarrolla una voluntad que se hace consciente de sí en el ser humano. La naturaleza se esfuerza por algo sin saber qué es, pero el hombre ya es consciente de ello. Dios es un principio consciente en continuo autodesarrollo, un fenómeno progresivo, una forma de evolución creativa. La función de artista en este contexto consistirá en hurgar dentro de sí y adentrarse en las fuerzas oscuras que lo habitan sacándolas a la luz de la conciencia. Una obra de arte auténtica es aquella en la que, al igual que la naturaleza, se expresan las pulsaciones de una vida no plenamente consciente. Lo que debe sentirse en la obra es la vida, el poder, la fuerza o energía de ese espíritu infinito. Los poetas del *pensamiento armónico* son los que captan el verdadero significado de esa vida que atraviesa el universo²²¹.

Igualmente, en su consideración de libertad hay una dimensión que podría caracterizarse de específicamente “rusa” y que tiende a acentuar el carácter contradictorio de la libertad de un modo que, como indica Nenashev, está muy cerca de Dostoievski²²². La antinomia no está tanto entre necesidad y libertad como dentro de la propia libertad. La libertad contiene en sí un momento de arbitrio puro, de capricho no sólo en relación con la necesidad natural también en relación con la propia necesidad moral. La libertad humana debe someterse al principio moral pero a la vez debe incluir la posibilidad de un arbitrio puro en relación con los valores morales²²³. En las *Conferencias sobre la Divinohumanidad*, Soloviev establece que la capacidad de autodeterminación del ser humano puede orientarse en dirección a lo material o a lo divino-espiritual. Tuviese o no en mente el *Discurso sobre la dignidad del hombre*, para Soloviev como lo era para Pico, el ser humano es el único que puede convertirse en algo que no es por naturaleza, puede ser más de lo que es y también puede degradarse. La realización del destino humano requiere del esfuerzo creativo del hombre y la creación presupone libertad. Aunque no se puede hablar de identidad en Soloviev también están presentes los dos sentidos de libertad que Pareyson ve en Dostoievski y que sitúan a todo ser humano en una encrucijada ante la que debe elegir:

²²¹ OLP, p. 234.

²²² NENASHEV, M., “Soloviev i Dostoievski ob antinomijaj chelovecheskoi svobody” en *Solov’ievskie isledovania*, nº 7, 2003, p.67.

²²³ *Ibíd.* p. 68.

“la libertad como *obediencia*: obediencia al ser, servicio humilde prestado a la verdad, homenaje a la verdad preexistente o la libertad como rebelión: rebelión contra Dios, lucha contra lo eterno, traición de la verdad [...] En el primer sentido la libertad es obediencia a Dios y en el segundo, servicio al demonio [...] la primera tiene por objeto al verdad preexistente, es decir, a Cristo, el Dios-hombre. La segunda tiene como fin al superhombre, es decir al hombre-Dios, el Anticristo.”²²⁴

Aunque planteada en diferentes términos, esta misma dialéctica entre el Dios-hombre y el hombre-Dios está presente en Soloviev desde el primer período de su pensamiento al que pertenecen *Las conferencias sobre la Divinohumanidad* hasta sus últimas obras en las que ese carácter antinómico de la libertad humana tiende a acentuarse. De acuerdo con Kostalevsky, la culminación de la confrontación metafísica entre el Dios-hombre o Cristo y el hombre-Dios o Anticristo en ambos autores se encuentra en el relato de Ivan Karamázov conocido como “La leyenda del Gran Inquisidor” de Dostoievski y en “El breve relato sobre el Anticristo” incluido en las *Tres conversaciones* de Soloviev. Es sumamente difícil establecer en este terreno quién influyó a quién. Es cierto que Soloviev escribe sus *Tres conversaciones* más de veinte años después de la aparición de *Los hermanos Karamázov*; pero el análisis retrospectivo de ambos textos retrotrae la cuestión de la prioridad, apunta Kostalevski, “a un tiempo inmemorial”. Puede que Soloviev escribiese sus *Conferencias sobre la Divinohumanidad* no sin una influencia inconsciente de la centralidad de Cristo en Dostoievski; pero a su vez parece claro que las tesis de las *Conferencias* aparecen reflejadas en “La leyenda del Gran Inquisidor”, cuya influencia es también manifiesta en el “Relato sobre el Anticristo”²²⁵.

Como todo ser humano, el artista está destinado a la libertad que le permite escoger una posición en relación a las fuerzas que actúan en el mundo. Soloviev diferencia entre una creación humano-divina y una creación divino-humana. La libertad de la voluntad no es equivalente, para Soloviev, a la libertad de la creación. En “El significado de la poesía en los versos de Pushkin” establece como *axioma* estético que un artista no es libre en su creación. Una creación desde sí es creación

²²⁴ PAREYSON, L., *Dostoievski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid: Encuentro, 2008, p.50 [en adelante PAREYSON 2008].

²²⁵ KOSTALEVSKI 1997, p.100.

humano-divina y no divino-humana. La actividad del verdadero artista inspirado emerge como prototipo de sujeto humano creador en el que se concilia la afirmación de actividad autónoma y de pasividad y humildad ante la fuente de la que todo procede. Es modelo no porque al crear y obedecer las reglas que el mismo se da convierta el imperativo de la ley en una actividad prácticamente instintiva, libre y espontánea, sino más bien porque muestra a través de sus obras el poder creador humano y la posibilidad de espiritualizar la materia eternizándola. Como se indicó más arriba, el artista es comparado por Soloviev con un profeta²²⁶, el arte en su estado actual permite vislumbrar el estadio teúrgico final del arte venidero, cuando éste se diluya en la vida o la vida se convierta en material a espiritualizar y perpetuar.

3.1.2. *El amor como fuerza universal y cósmica*

El segundo punto de confluencia entre Soloviev y el romanticismo es el amor como fuerza universal y cósmica que atraviesa y unifica toda la realidad como “esencia de todo lo existente y por la que respira todo en la naturaleza”²²⁷. La poesía lírica como forma más elevada de arte tiene, según Soloviev, un único tema: “el sentido general del universo” que internamente se manifiesta como “fuerza infinita del amor y externamente como belleza eterna en la naturaleza”²²⁸. Es además la energía que posibilita toda creación.

El lugar central que ocupa este concepto en su cosmovisión hacía patente, como se dijo antes, la orientación platónica del pensamiento de Soloviev. Orientación que en muchos aspectos se torna neoplatónica o más bien próxima al cristianismo neoplatonizado con el que entronca su filosofía y que condiciona su visión de la naturaleza, de la situación presente y del destino del hombre. No en vano Soloviev recuerda en “La poesía del conde A.K Tolstoi” que la cosmovisión

²²⁶ Esta caracterización del poeta como un profeta es casi un lugar común en el romanticismo. Esta presente, por hacer referencia a alguien que explícitamente cita Soloviev, en Shelley donde esta idea es repetida a lo largo de su *Defensa de la poesía*. Cf. SHELLEY, P. B., *Defensa de la poesía*, Barcelona: Península, 1986, p. 66. Poco tendrá, sin embargo, que ver Soloviev con las convicciones agnósticas del poeta británico [en adelante SHELLEY 1986].

²²⁷ PAT, p. 492.

²²⁸ OLP, p. 288.

cristiano-platónica es “eterna y verdadera”²²⁹. Es la perspectiva que subyace también a la cosmovisión romántica²³⁰.

De la tradición cristiana neoplatónica cabe destacar algunos aspectos esenciales como trasfondo. Uno de ellos es la comprensión de la caída del hombre como un alejamiento de lo uno o enajenación respecto del origen. El pecado original se identifica con la afirmación de uno mismo como autosuficiente, la muerte es consecuencia de la primera caída, un estado resultante de la división respecto del ser supremo. El egoísmo, el otorgarse un valor incondicional que se niega a lo demás, es algo que Soloviev identifica en sus obras con el mal.

Otro aspecto es la concepción del amor como una poderosa corriente de energía sobrenatural que fluye de Dios y que ascendiendo regresa circularmente a Él. Referirse al amor como fuerza cohesiva que mantiene unido el universo está ya presente en el discurso de Aristófanes en el Banquete y en autores como Proclo o el Pseudo Dionisio. En la tradición cristiana, generalmente, se concibe el movimiento del amor como un movimiento doble. Uno de ellos, es el ascendente del hombre a Dios, impulsado por el anhelo o deseo reverencial de un ser humano que aspira a la perfección y plenitud absoluta y que está asociado a *eros*. El otro es el amor de Dios hacia la creación, un movimiento descendente que Dios otorga al hombre sin ganancia alguna, y que está asociado al *ágape*. No obstante, en algunos autores neoplatónicos cuya influencia parece clara en Soloviev, como el Pseudo Dionisio, entienden el amor como fuerza unitaria, que indica tanto el movimiento de descenso de Dios a los seres creados como el movimiento ascendente de los seres a Dios.

La comprensión inclusiva del amor como término para referirse a las fuerzas cohesivas del universo humano y no humano es la que adoptaron, según Abrams, la mayoría de poetas románticos. Se considera que el malestar moderno, el estado de fragmentación y disociación, tanto en el interior del propio hombre, como de los hombres entre sí y con el medio, tendrá su cura en encontrar aquello capaz de restaurar la unidad perdida. Ese algo es el amor. Ahora bien, aunque los románticos adoptan el término en esa extensión universal, se diferencian en el tipo

²²⁹ PAT, p. 502.

²³⁰ ABRAMS1992, p.148.

de específico de relación humana que sirve de paradigma para todos los demás²³¹. Para Soloviev, como para Shelley entre los británicos y Novalis ente los alemanes, es el amor sexual. Esto requiere aclaración adicional, porque como Soloviev declara en *El sentido del amor*, emplea el término *sexual* “por carecer de un nombre mejor” y para referirse a la unión de personas de diferente sexo “sin prejuizar ni adoptar un punto de vista previo sobre su aspecto fisiológico”²³².

En el terreno de la ética, el amor en la filosofía de Soloviev es lo que permite vencer el mal entendido como egoísmo, en el terreno metafísico unificar lo espiritual y lo material y en la estética es la energía responsable de toda creación y el espacio en el que se realiza. Platónicamente, Soloviev ve el amor como “fuerza o aspiración de un ser finito a la plenitud perfecta y la consiguiente generación en la belleza”²³³. El amor genera una actividad por naturaleza estética que Soloviev entiende como la combinación o síntesis armónica de lo inmaterial o espiritual y lo físico-material de la vida real.

De acuerdo con Clowes, con su teoría del amor Soloviev recupera la vieja idea del amor como un lenguaje, aunque va más allá para afirmar que es un arma capaz de transfigurar la vida, dar forma a la conciencia, ordenar hechos, interpretarlos y evaluar la experiencia, siempre y cuando se emplee su energía de modo consciente²³⁴. Así, en *El sentido del amor*, Soloviev sostiene que aunque el amor es un hecho natural que se manifiesta en el ser humano al margen de su voluntad, esto no supone que no deba tratar de emplearse de modo consciente con el propósito de utilizar su energía para conducirlo a su fin más elevado y verdadero. También el lenguaje, argumenta Soloviev, es un *don natural*, pero los seres humanos no se sirven de él como los pájaros del canto. El ser humano ha convertido el lenguaje en un instrumento consciente para el desarrollo del pensamiento y la consecución de fines racionalmente propuestos. Una relación pasiva e inconsciente hacia el lenguaje no hubiese hecho posible ni la ciencia ni el arte. El lenguaje ha formado la sociedad. El amor tiene ese mismo poder para

²³¹ *Ibíd.*, p. 296. Por ejemplo, para Coleridge, apunta Abrams, la forma paradigmática es la amistad, en Wordsworth es el amor maternal, en Hölderlin el *ágape* o primitiva fiesta de amor cristiana. *Ibíd.*

²³² SLiu, p. 511.

²³³ “Liubov”, S. S. T. IX, p. 8.

²³⁴ CLOWES, E. W., *Fiction's overcoat: Russian literary culture and the Question of Philosophy*, New York: Cornell University Press, 2004, p. 119-121 [en adelante CLOWES 2004].

formar una individualidad verdadera. Si a nivel social puede hablarse de un cierto progreso porque el hombre emplea su actividad discursiva de modo consciente, este progreso no se da a nivel individual, porque el amor continúa en la “esfera difusa y confusa de afectos e inclinaciones inconscientes”²³⁵.

El verdadero significado del amor ofrece una forma determinada de ser una individualidad o un sujeto²³⁶. Así, la reflexión de Soloviev en torno al amor estaría próxima en su motivación a las reflexiones románticas. De acuerdo con Innerarity, la reflexión romántica sobre el amor parte precisamente de la rebelión del hombre contra una subjetividad descorporalizada, autosuficiente y abstracta. Para una subjetividad así el amor representa un problema irresoluble ya que la afirmación de autonomía impide la insuficiencia que revela el amar a otro ser y cuestiona la idea de subjetividad autónoma moderna. El acto de darse a sí mismo contradice todo programa de emancipación y amenaza con detenerlo. En el amor un sujeto renuncia a ser sujeto²³⁷.

La manifestación más plena y pura del amor se da en el amor entre hombre y mujer²³⁸. La cuestión de por qué Soloviev considera que el amor sexual es el paradigma de amor humano, es uno de los aspectos contradictorios y polémicos de su pensamiento en el que es difícil separar el filósofo, del místico y el poeta: está en conexión con sus encuentros místicos con Sofía, cuya presencia en su filosofía hablaría de la idea del eterno femenino como objeto de devoción mística propia del romanticismo. También, y aquí coincide una vez más con el romanticismo, con la imagen, en palabras de Abrams, “insistente y obsesiva de la consumación de todas las cosas como la celebración de unas bodas sagradas”²³⁹ que tiene su origen en el concepto veterotestamentario de matrimonio como forma de alianza entre Dios y su pueblo. Igualmente, tanto en los Evangelios como en el Apocalipsis la imagen de prometido y matrimonio se aplica repetidamente a Cristo para referirse tanto al primer como al segundo Advenimientos. El resultado, señala Abrams, es una paradoja en el cristianismo y es que siendo en sus doctrinas y aptitudes

²³⁵ SLiu, p. 515.

²³⁶ *Ibíd.*

²³⁷ INNERARITY, D., *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, 1993, p. 87-88.

²³⁸ Soloviev entiende que esta energía tiene un sentido que va más allá de lo físico y en este sentido puede ponerse en paralelo con otras teorías posteriores como la sublimación en Freud, aunque lo que Soloviev pretende es vencer a la muerte mediante el empleo de la energía erótica.

²³⁹ ABRAMS 1992, p. 33.

principalmente ascéticos, “ha empleado a menudo la unión sexual como su símbolo central para expresar los acontecimientos decisivos de la historia bíblica”²⁴⁰.

Ahora bien, investigadores como Smith o Kornblatt afirman que Soloviev no trata de articular una filosofía cristiana que incluya la dimensión erótica porque su modelo difiere del cristiano a favor de un platonismo modificado²⁴¹ o transfigurado según la expresión de Kornblatt²⁴². En la entrada “amor” escrita para la enciclopedia de Brockhaus-Efron y resumiendo lo expuesto en *El sentido del amor*, Soloviev establece tres tipos de amor: el *amor descendens*, que da más de lo que recibe; el *ascendens* que recibe más de lo que da y el *amor equalis* en el que se produce un equilibrio entre lo que se da y lo que se recibe. En el ámbito humano, el primer tipo de amor es el de los padres hacia sus hijos. La profundización y expansión de este sentimiento conduce al establecimiento de la organización estatal; el *amor ascendens* es el de los hijos hacia sus padres. Su profundización y expansión es el origen de la religiosidad. El *amor equalis*, que se da entre hombre y mujer, es expresión máxima de autonegación y autoafirmación personal que es a la vez plenitud vital y símbolo más elevado de la relación ente el principio individual y el todo²⁴³. Se está hablando, por tanto, de un *símbolo* del tipo de relación debida entre el individuo y el todo de este mundo, refiriéndose tanto a la relación entre individuos, entre individuo y la sociedad y la de los seres humanos hacia la naturaleza²⁴⁴.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 35.

²⁴¹ SMITH 2008, p. 234.

²⁴² DEUTSCH- KORNBLATT, J. D., “Preobrazhenie Platona v eroticheskoi filosofii Vladimira Solovieva” en *Solovievskie isledovania*, nº 12, 2006, p. 223. Este artículo es traducción al ruso del original en inglés: “The transfiguration of Plato in the Erotic Philosophy of Vladimir Solov’ev” en *Religion and Literature*, Vol. 24. No 2, 1992, pp. 33-50 [en adelante DEUTSCH- KORNBLATT 2006]. Sobre la teoría del amor erótico en Soloviev: BERETTA, C., *Das erotische Unbehagen in der russischen Literatur um 1900. Subversive Entsagung von Arthur Schopenhauer über Lev Tolstoj und Vladimir Solov’ev zu Fedor Sologub*, Heidelberg: Winter, 2011.

²⁴³ “Liubov’”, o.c., p. 7

²⁴⁴ El amor del ser humano hacia Dios, como afirma en numerosos pasajes de *La justificación del bien*, es *amor ascendens*, de hijo a padre que supone entrega plena y sometimiento a Su voluntad. Cf. *Opravdanie dobrá, S.S.*, T. 1, p. 193. Tanto en esta entrada como en *El sentido del amor*, Soloviev rechaza la teoría de Schopenhauer que ve en el amor una astucia de la voluntad por la que el individuo se convierte en un instrumento ciego para la reproducción y producción de una descendencia mejor. De acuerdo con Soloviev, no existe ninguna correlación entre la intensidad del amor y la calidad de la descendencia, es más, un amor intenso suele conducir a la tragedia más que a la producción de una descendencia genial. Ver en el amor humano un medio para continuar la especie es reducirlo a instinto animal. Para Soloviev, la biología muestra que la mayor fertilidad se

Para Soloviev, el objeto del amor es la otra persona como ser autónomo y completo en su individualidad. El amor –afirma en “Sobre la poesía lírica”– se dirige al ser amado no como un ejemplar de la especie, sino a la esencia eterna y verdadera de ese ser individual²⁴⁵. Su energía posibilita un modo específico de relacionarse con lo que no es el yo. Si la causa del mal y de desunión es la afirmación del egoísmo por la que cada individuo se otorga un significado absoluto que no concede a los demás ni al medio que le rodea, el amor es la única fuerza capaz de vencer el egoísmo sin sacrificar la individualidad, sino afirmarla y elevarla. El sentido del amor humano es “*la justificación y salvación de la individualidad a través del sacrificio del egoísmo*”²⁴⁶. Gracias a él se otorga un significado incondicional a otra individualidad que provoca un desplazamiento del centro de nuestra individualidad a otra.

En otras formas de amor humano, afirma Soloviev, ese sentido no se manifiesta de modo pleno. El amor místico conduce a la disolución de la individualidad en el absoluto²⁴⁷. El amor de los padres a sus hijos, sobre todo en su grado máximo, que es el amor materno tampoco. Una madre sacrifica su egoísmo, pero también si es preciso su propia individualidad a favor de sus hijos, aunque lo hace porque son *sus* hijos y el “reconocimiento de un significado absoluto a los otros está condicionado por un vínculo fisiológico externo”²⁴⁸. Una madre al sacrificarse en favor de sus hijos no oponiéndose a su propia extinción consolida la ley natural que afirma que cada generación sustituye a la anterior. Tampoco el amor a la patria o a la humanidad como un todo, por la desproporción entre el amante y amado y el carácter general del segundo. Ni la amistad entre personas de un mismo sexo, ya que la ausencia de una diferencia formal plena entre ambos no permite que se complementen mutuamente²⁴⁹.

da en especies inferiores y que la urgencia reproductiva se hace menos intensa en las superiores hasta llegar al ser humano donde frecuentemente sucede que amor intenso quede sin descendencia. Reducir el amor humano a su aspecto fisiológico y convertirlo en su fin es negar su auténtico sentido. No es que Soloviev niegue la importancia de tener descendencia, pero afirma que es algo necesario para el ser humano que no coincide ni exige un amor intenso. La unión física no tiene una relación definida con el amor. Existe sin amor y hay amor sin ella, cuando se antepone como fin en sí misma mata ese sentimiento. SLiu, p. 496-497.

²⁴⁵ OLP, p. 228.

²⁴⁶ SLiu, p. 505.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 509.

²⁴⁸ *Ibíd.*, p. 510.

²⁴⁹ *Ibíd.*

El amor entre sexos enfatiza además la dimensión material. En *El drama vital de Platón*, Soloviev insiste en que si Platón escogió el término “eros” para referirse a esa energía mediadora, y no otros términos como “ágape” o “filía” es para indicar que el amor como *pathos* erótico se dirige a la corporalidad. Pero,

“¿hacia donde se dirige ese amor a la corporalidad?, ¿a que se repitan en ella y sin fin los mismos hechos físicos [...] la misma victoria infernal de muerte y corrupción, o a comunicar a lo corporal una vida real en la belleza, la inmortalidad e incorruptibilidad?”

Puesto que Platón define la tarea de Eros como generación *en la belleza*, es evidente que esa tarea no se resuelve con el nacimiento de un cuerpo físico a la vida mortal, en lo que no hay belleza, sino que debe dirigirse al renacimiento o resurrección de esta vida a la inmortalidad. Esto último no lo dice Platón, y precisamente por ello, “su teoría del amor es una espléndida y aterciopelada flor sin frutos”²⁵⁰.

Aquel que ama no se reconcilia con la muerte del objeto amado y anhela su inmortalidad pero la anhela para sí. El amor, así entendido, es un sentimiento creativo cuyos motivos no son ciegos, es un estado de conciencia próximo a la visión *sofiánica*, ni exclusivamente material ni exclusivamente espiritual, sino que incluye la interacción de ambos. Sobre el trasfondo del *Banquete* y también del *Fedro* platónicos, la fuerza de Eros como principio escatológico reside en la intensificación y profundización de ese sentimiento hacia un objeto definido en el que se hace inseparable lo físico y lo espiritual.

Lo que se ama es la esencia verdadera del otro, y lo que permite ver esa esencia, es una mirada estética, imaginativa y creativa. Un enamorado, dice Soloviev “ve lo que otros no ven”. No acepta que esa fase idealizadora dure poco para ceder ante formas más sobrias como el amor a los hijos²⁵¹. Lo que sucede es que el enamorado abandona el esfuerzo espiritual que supone mantener esa visión imaginativa y creativa sobre el amado que le permite ver su forma ideal, el contenido eterno que le rodea como un aura de luz. El enamorado es un ser sumamente perceptivo y sensible. Es capaz de ver la forma ideal en una forma

²⁵⁰ ZhPl, p. 614-615.

²⁵¹ SLiu, p. 511.

empírica imperfecta²⁵². Y esto es exactamente lo mismo que le sucede al verdadero artista inspirado. De ahí el interés de esta teoría para su estética. Un genio, dice Soloviev en “El significado de la poesía en los versos de Pushkin”, no crea nada nuevo o nunca visto sino aquello que se escapa a una sensibilidad tosca. El artista “ve lo que todos conocemos, pero bajo la luz de su imagen eterna”²⁵³. La capacidad del genio está al alcance de muy pocos, pero lo creativo no se agota en el arte, y aunque el arte no es vida, el arte para Soloviev no sólo es “cosa de artistas”.

Soloviev no explica en que consiste esa visión imaginativa y creativa que permite al enamorado y al genio artístico ver lo eterno y omniunitario en lo temporal e individual. A partir de los análisis de las obras de diferentes poetas rusos que aparecen en los artículos mencionados, y dado que se trata de experiencias idénticas, cabe suponer que esta visión esté muy próxima a las concepciones del romanticismo británico de la imaginación como facultad creadora. Se entiende así, que la imaginación no crea quimeras inexistentes sino que es más bien una actividad mental que, como señala Raquejo, conecta con los orígenes de lo ininteligible y abre la puerta a los misterios de la vida y la existencia en un sistema cósmico-divino en el que el hombre juega un papel trascendental²⁵⁴. Para autores como Wordsworth o Coleridge la imaginación se asocia a una percepción extrasensorial gracias a la cual el sujeto desactiva o transforma el ojo físico en espiritual. La imagen que el artista crea no resulta de la combinación de las ya existentes sino que emerge en parte de la mente del poeta, en parte del espíritu que reside en los objetos y que el poeta es capaz de reconocer²⁵⁵. Estaría también próximo a las ideas desarrolladas por su admirado Shelley en *Defensa de la poesía*. Allí, Shelley caracterizaba al poeta como un ser más delicado y sensible que los demás²⁵⁶ y la imaginación, de la que es expresión la poesía, como una facultad sintética capaz de percibir el valor de cada objeto tanto por separado como en relación con el todo. Puede decirse que Soloviev suscribiría plenamente afirmaciones de Shelley como la siguiente:

²⁵² *Ibíd.*, 516.

²⁵³ ZSPu, p. 249.

²⁵⁴ RAQUEJO, T., “El romanticismo británico” en VV. AA: *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. 1, o. c., p. 252.

²⁵⁵ *Ibíd.*, 254.

²⁵⁶ SHELLEY 1986, p. 59.

“La poesía redime de toda flaqueza las visitaciones de la divinidad al hombre [...] Transmuta cuanto toca, y toda forma que se mueve dentro del radio de su presencia, se trueca por maravillosa simpatía en encarnación del espíritu que alienta en ella: su secreta alquimia cambia en oro las ponzoñosas aguas que fluyen de la muerte a través de la vida; arranca del mundo el velo de la costumbre y muestra pura la desnuda y dormida belleza, que es el espíritu de sus formas. Todas las cosas existen como se perciben; al menos con relación al que percibe.”²⁵⁷

Puede decirse que por el papel y sentido dado a la visión imaginativa en el arte Soloviev está próximo a sostener lo que Schaeffer ha llamado la “teoría especulativa del arte”: el arte puede acceder y revelar verdades últimas que se encuentran más allá de los sentidos y de la razón²⁵⁸. Su comprensión del arte, que podemos caracterizar de trascendental, está, en definitiva, próxima a la estética romántica. Para Soloviev, como para los románticos, el arte es, como señala Castro, “*el lugar de relación con el misterio esencial del mundo*”. Por medio del éxtasis poético puede accederse a los fundamentos trascendentes del mundo. “El éxtasis poético elimina la dualidad entre sujeto y objeto. La poesía, esencia del arte, nos pone en contacto con una verdad del mundo que ni la filosofía ni la ciencia han sabido encontrar”²⁵⁹

La visión creativa e imaginativa del enamorado hace emerger a éste en unión con su objeto amado en una relación sujeto-objeto intermitente que completa y corrige la visión incompleta del mundo y del propio ser humano, cuya imagen originaria, Soloviev ve como una unión de lo masculino y lo femenino. La imagen de Dios por la que fue creada el hombre no consiste en “una de las partes aisladas del ser humano, sino en la unión de sus dos aspectos fundamentales, el masculino y el femenino”²⁶⁰. Aquí, la solución de Soloviev estaría en la línea de Böhme y de todo el pensamiento cosmogónico y teosófico del s. XVIII que trata de superar la paradoja contenida en el amor mediante la rehabilitación del mito platónico del andrógino (*Banquete* 189a-193d). El amor se explica por la indigencia ontológica del ser humano cuya perfección sólo es alcanzable por la complementación de

²⁵⁷ *Ibíd.*, p. 61.

²⁵⁸ SCHAEFFER, J.M., *L'Art de l'age moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle á nos jours*, París: Galimard, 1992, p.15.

²⁵⁹ CASTRO, S. J., *En teoría es arte: una introducción a la estética*, Salamanca: San Esteban, 2005, p. 95.

²⁶⁰ SLiu, p. 529.

hombre y mujer. Aquello que pone en movimiento Eros es una mezcla de actividad y pasividad que caracteriza también a la creación artística. Para Soloviev, el amor entendido como eros es una energía mediadora que une sin fusionar sujeto y objeto, los transforma y transfigura haciéndolos a su vez transfiguradores. Toda la filosofía de Soloviev, apunta Kornblatt, giraría en torno a esta idea de mediación, de dos elementos que se unen, lo divino y lo humano, el espíritu y la materia, occidente y oriente, hombre y mujer gracias a una energía mediadora llamada a realizar una síntesis final. Apoyándose en la Trinidad cristiana y la dialéctica hegeliana Soloviev niega toda forma de dualismo y acentúa de modo constante el papel activo de esa energía que une y transforma sin fusionar²⁶¹.

En *El sentido del amor*, Soloviev insiste en que esa relación sólo puede darse dentro del horizonte divino. Como señala Jakobs usando una expresión de Bajtín, para Soloviev el *mínimo dialógico*, no son dos, sino tres²⁶². El contenido ideal eterno que el enamorado ve supone un ascenso hacia Dios como fuente originaria. Todo ser humano, afirma Soloviev, posee junto a su naturaleza física una naturaleza ideal que lo vincula al absoluto, es una forma individual que porta un contenido absoluto. El amor es el principio del restablecimiento de la imagen de Dios en el mundo material, una fuerza que emerge del fondo oscuro de los procesos inconscientes pero que debe hacerse real por un acto consciente. La idealización creativa no sucede para ser admirada pasivamente sino para que a través de la imaginación y la creatividad se transforme en algo real²⁶³. Pero

“un ser humano sólo puede restablecer la imagen de Dios en el objeto de su amor si a la vez restablece en sí mismo, algo para lo que carece de fuerza, ya que si dispusiese de esa fuerza no necesitaría restablecerla. Al no tenerla en sí mismo debe recibirla de Dios”²⁶⁴

²⁶¹ DEUTSCH- KORNBLATT 2006, p. 228.

²⁶² JAKOBS, A., “Bakhtin and the Hermeneutics of Love” en FELCH, S.M.; CONTINO, P.J. (eds.), *Bakhtin and the religious. A feeling for faith*, Evanston: Northwestern University Press, 2001, p.40 [en adelante JAKOBS en FELCH/CONTINO 2001]. En realidad, la inclusión de Dios en el “mínimo dialógico” está ya en Ficino. Ciertamente que Ficino, como señala Kristeller, entiende el amor más como *charitas* cristiana o amistad que como amor sexual sublimado, pero ya sostenía que una verdadera amistad precisa de tres personas, dos amigos y Dios como fundamento de esa amistad. Cf. KRISTELLER, P.O., *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus, 1986, p. 112.

²⁶³ SLiu, p.516-517.

²⁶⁴ *Ibid.*, 530.

Reconocer y otorgar al otro un contenido absoluto es darle algo que no tiene en el mundo empírico. Por ello, el verdadero amor “se funda en la *fe*”²⁶⁵. Esa fe no consiste en creer que el otro posee un significado absoluto en su particularidad y aisladamente. El término “divinización”, continúa Soloviev, se aplica con frecuencia a las relaciones amorosas, pero también la “locura” y la “idolatría”. Así,

“por fe en el objeto de nuestro amor debemos entender la afirmación de ese objeto como existiendo en Dios y en ese sentido portando un significado infinito [...] esa relación trascendental hacia el otro, esa transposición a la esfera divina, presupone la misma transposición y afirmación de uno mismo en la esfera absoluta. Reconocer un significado absoluto a otro rostro o creer en él (sin lo que no es posible un amor verdadero) sólo es posible afirmando a ese rostro en Dios y a mí mismo como teniendo en Dios el centro y raíz del mi propio ser”²⁶⁶

Afirmar al otro en Dios es afirmarlo no como algo separado sino en unión con todo lo demás. Creer supone creer que la imagen ideal que se ve en el otro, creada e imaginada por el sujeto no es “creada de la nada”, sino que expresa una “verdad” (*istina*) aún no realizada en la esfera real. Esa fe, que también exige al artista, ve en cada imagen ideal o idealizada sólo un rayo vivo y real pero inseparable de la única fuente de luz, una individualización de la omniunidad presente en todas sus posibles individualizaciones²⁶⁷. El verdadero arte también debe fundarse en la *fe* en lo que crea y en la realidad del ideal que plasma. Debe creer e inducir además a creer en la objetividad de sus imágenes²⁶⁸.

Este sentido y fin último del amor tiene más en común con el arte del futuro, o la *teúrgia libre* de la que hablaba en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*, que con el arte en su estado actual. Como ese arte futuro, su tarea es la espiritualización e inmortalización de lo material. El arte por su esencia y desde dentro estaría unido al movimiento final de la historia en sentido escatológico. En ese desarrollo futuro el arte se fundirá con la vida. Pero arte, el actual, y la *teúrgia libre*, aunque próximos no son idénticos. Eso no significa que el

²⁶⁵ *Ibíd.* p. 531.

²⁶⁶ *Ibíd.*, p. 532.

²⁶⁷ *Ibíd.* p. 533.

²⁶⁸ Esta idea es repetida en varios artículos, por ejemplo en *ibíd.*, p. 629; PTi, p. 110; OLP, p. 220 o SPu, p. 34.

arte, aún no la teúrgia libre, no juegue su papel en la aprehensión individual del absoluto. Es también participación creativa del hombre en la unión de lo espiritual y lo material. En la esfera del sentimiento o de la creación, Soloviev establecía tres niveles en los que la belleza absoluta se manifiesta o encarna en diferente grado. Su plasmación final, la espiritualización definitiva de la materia sólo es posible por un acto místico. En la clasificación de *Los principios filosóficos*, en las bellas artes se da una plasmación formal de la belleza aunque es manifestación del mismo principio por el que se da experiencia mística. Con sus medios, el arte juega un papel en la colaboración creativa del hombre con el Creador absoluto. El arte, como el amor, es un modo de relacionarse creativamente con la realidad. La visión artística o poética de la realidad es superior a la de la ciencia, porque como afirma Soloviev en “La poesía de J.K. Polonski”, mientras la ciencia conoce lo que hay, la poesía “crea lo que debería ser”²⁶⁹. La verdad poética es real y realizadora.

A pesar de ello, la belleza que crea el artista no deja de ser convencional porque la materia que usa y en la que plasma ese contenido ideal que no crea el artista, no es materia en sentido absoluto. Es piedra, metal, pintura, sonido producido por un instrumento, palabra. En una obra de arte el artista plasma una impresión vivida o sentida en un material elegido convencionalmente. La forma de una obra de arte presupone una materialización particular de la belleza absoluta y trascendental que resulta de una acción personal e individual. Aquí se manifiesta otro aspecto esencial del arte en la comprensión de Soloviev. El autor es libre de escoger la forma artística para ese contenido. Se da en el arte una unión estrecha entre lo individual personal y lo universal y es esta expresión de lo universal a través de lo individual el rasgo definitorio del arte. El mostrar o plasmar lo individual es parte constituyente de la tarea e importancia del arte. La individualidad de un poeta, afirma Soloviev, en “La poesía de J. K. Polonski”, como la de cualquier otro ser, es aquello que le es propio de un modo exclusivo y que no tiene nada en común con los demás. Es el sello completamente especial que ese ser imprime a todo lo que le pertenece y en el caso del poeta, a todo lo que es objeto de su creación. Plasmar esa individualidad en sí misma es tarea del artista,

²⁶⁹ “Poeziia J. P. Polonskogo”, *S. S.*, vol. 6, p. 629.

porque no es expresable por ningún concepto general ni puede ser definida con palabras, sólo descrita o narrada, es “algo que se siente, no se formula”²⁷⁰.

El arte muestra el valor incondicional de la individualidad cuyo reconocimiento es esencial para la consecución del fin cósmico e histórico que Soloviev llama omniunidad positiva y que en “El primer paso hacia una estética positiva” define como

“aquella en la que cada individuo existe no a cuenta de los demás sino en beneficio de todos. La unión falsa y negativa aplasta o engulle los elementos que la componen convirtiéndose en una unión vacía. La unión verdadera conserva y refuerza sus elementos, realizándose en ellos como plenitud de ser”²⁷¹.

La omniunidad es algo concreto que incluye en sí el valor de todo lo individual. Cada elemento caído, separado y aislado del mundo conserva en su interior una verdad parcial que debe reunificarse sin perderse y reunificarse bajo un principio divino superior. En ese mostrar o hacer sentir el valor incondicional de lo individual el arte coincide una vez más con el amor²⁷². Una obra de arte muestra y hace sentir el valor incondicional de lo individual:

“Para apresar y fortalecer para siempre un fenómeno aislado es necesario concentrar en él todas las fuerzas del alma y, al mismo tiempo, sentir la concentración en él de todas las fuerzas del ser. Es necesario reconocer su valor incondicional, ver en él no cualquier cosa sino el foco de todo, una imagen única del absoluto. En eso consiste la verdadera sintonía del alma poética con su objeto,

²⁷⁰ *Ibíd.*, p.630-631.

²⁷¹ PSPE, p. 428.

²⁷² Según Clowes, lo que Soloviev busca es un modo de relacionar las partes y el todo sin comprometer a ninguno de ellos. En el trasfondo de esta cuestión se encuentra una ética interpersonal basada en el reconocimiento del valor absoluto de cada persona y que aspira a una realización activa del yo a través del amor mutuo. La filosofía moral de Soloviev se mueve desde una moralidad basada en una ley absoluta dictada desde arriba por una voluntad eterna hacia una forma de perspectivismo que incorpora la validez de los diferentes puntos individuales. Aunque el fin es la consecución de la omniunidad y la transfiguración material-espiritual, el concepto en Soloviev, está dominado no por una valoración vertical o jerárquica dictada por un principio absoluto sino que es fuertemente horizontal, mutuamente descubierta. Su propuesta trata de romper con el egotismo solipsista que ve lo que no es el yo como emanación del propio deseo y liberarse del absolutismo monológico en la esfera ética, siendo con ello un precursor de Bajtín. CLOWES 2004, p. 121-123. Frente a Clowes, quizás sea más apropiado decir que Soloviev trata de combinar y cruzar ambas direcciones, la vertical y la horizontal. Su teoría del amor, como señala Jakobs, quien también reconoce la influencia de Soloviev en Bajtín, es dar una explicación al mandato bíblico de amar a Dios sobre todas las cosas y al prójimo como a uno mismo. JAKOBS en FELCH/CONTINO 2001, p. 39-44.

porque verdaderamente no sólo cada fenómeno está en todos, sino que el todo está presente en cada uno. El panteísmo abstracto disuelve lo individual en lo general y lo transforma en algo indiferenciado. La contemplación poética verdadera, al contrario, ve lo absoluto en todos los fenómenos individuales y no sólo conserva sino que refuerza eternamente su individualidad”²⁷³.

El objetivo del arte, como el del amor, es la creación en la belleza. Pero como afirma en “El sentido general del arte”, antes de crear en la belleza o transformar la realidad no ideal en ideal es necesario conocer la diferencia entre ambas y no sólo por medio de la reflexión. Ésta es incapaz de transmitir el ser interno de las cosas y se limita a reflejar la idea pero no su presencia real en el sujeto cognoscente y en el objeto. El desajuste entre lo real y lo ideal es accesible sólo al sentimiento inmediato que posee el artista²⁷⁴. La diferencia entre lo que Soloviev llama el ser ideal digno y el que no lo es, depende de la relación de elementos individuales con el todo. El ser ideal es aquel en el que un elemento coopera sin excluir a los demás, es solidario con ellos y el absoluto no los anula sino que los deja existir. Este ser ideal es fin y norma de toda actividad vital, es el bien supremo, la verdad absoluta y la belleza que, en parte se siente, en parte se imagina. El mal, la fealdad y lo deforme es la destrucción de la solidaridad, bien porque una parte se impone sobre las demás autoafirmándose, bien porque el todo se manifieste como unión absorbente y aplastante. El ser ideal no excluye las particularidades sino su exclusividad. Cada elemento debe encontrarse a sí mismo en el otro y al otro en sí, sentirse parte del todo de modo análogo a Dios, como todo en todos.

La realización sensible plena de esta solidaridad universal es la belleza perfecta que no es simplemente el reflejo de la idea en la materia sino su presencia interna resultante de una interacción profunda y estrecha entre el ser espiritual y el material. Como se dijo, lo que Soloviev exige es la solidaridad entre el principio material y espiritual, materialización de la esencia espiritual y espiritualización de lo material como unión plena inseparable de forma y contenido ideal. Por este motivo, Soloviev rechaza la definición hegeliana de belleza como manifestación sensible de la idea, porque no hay interacción entre espíritu y materia sino dominio

²⁷³ OLP, p. 223.

²⁷⁴ OSI, p. 394.

del primero. Rechazaría también la noción hegeliana de creatividad que entiende la creación artística como un modo en el que el sujeto se articula en los objetos que crea, para ver en ellos el espejo en el que se reconoce a sí mismo como creador. La obra de arte así entendida es el medio por el que el sujeto llega a sí mismo y a su propio autoconocimiento²⁷⁵.

En “La belleza en la naturaleza”, Soloviev ofrece un ejemplo de lo que entiende por solidaridad plena entre lo espiritual y material en la naturaleza inorgánica. Al mismo tiempo, puntualiza que se trata de una interacción entre materia y espíritu no en sentido físico ni metafísico sino puramente fenoménico²⁷⁶. Ese ejemplo es el diamante. Un diamante posee la misma composición química que el carbón, el primero es bello, el segundo no. La belleza del diamante no está en el propio diamante, pero tampoco en el rayo de luz, aunque proceda en último término de él. Esa belleza es el resultado de la interacción de ambos. El mismo rayo blanco de luz es engullido por el carbón y atraviesa un cristal sin ser modificado. Ni el cristal ni el carbón son fenómenos estéticos. El diamante es bello porque en él se da una unión especial en la que ni la materia ni la luz adquieren una unilateralidad dominante. La materia conserva su dureza pero es a la vez lo más opuesto a la materia, es diáfana, transparente. El rayo de luz blanca retenido en el diamante adquiere una nueva plenitud fenoménica y al refractarse en el diamante deja de ser un rayo blanco para transformarse en un complejo juego multicolor. La materia se hace portadora de luz y la luz se petrifica..

Puesto que el diamante y el carbón tienen la misma composición química la clave está en la organización y distribución de esos componentes²⁷⁷. No obstante, y volviendo al “Sentido general del arte”, en los fenómenos bellos del mundo físico sólo es posible encontrar una espiritualización superficial de la materia, los rasgos más generales de la belleza. La naturaleza no es capaz de manifestar la cualidad moral de la belleza. Por eso, lo no completado por ella en la vida física, debe ser realizado por medio de la creatividad humana. Igual que el rayo de luz juega en el

²⁷⁵ “La necesidad general del arte es pues, lo racional, o sea el hecho de que el hombre ha de elevar a la conciencia espiritual el mundo interior y el exterior como un objeto en el que él reconoce su propia mismidad,” HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre estética*, vol. 1, Barcelona: Península, 1989, p. 30.

²⁷⁶ KP, p. 357.

²⁷⁷ *Ibíd.*, p. 358.

diamante dice Soloviev, en el arte se refleja la luz ideal que a través de la inspiración del poeta vence la oscuridad de las acciones humanas aunque tampoco las cambie en su esencia, como la luz al jugar en el diamante no cambia su fundamento material²⁷⁸.

Hay que conceder un lugar a lo individual, al sujeto y a su energía autoafirmadora y creadora. Hay un egoísmo positivo, del que ya hablaba en las *Conferencias sobre la Divinohumanidad*²⁷⁹. Soloviev considera que las formas tradicionales de religión, y en el fondo de lo que se trata es de revitalizar la religión, no dejan suficiente espacio al principio humano. Como hicieron los neoplatónicos florentinos, Soloviev otorga un grandioso papel al ser humano como intermediario entre Dios y el mundo material, como constructor y organizador del universo²⁸⁰. Esto requiere la sintonización y reorientación de las diferentes fuerzas o impulsos que actúan en el hombre para aprovechamiento máximo de su potencial creativo. Al mismo tiempo, y aunque busca la liberación del sujeto autocreador, no comparte la fascinación romántica por la subjetividad. La insistencia en sus últimas obras sobre el peligro de falsificaciones puede verse como advertencia del peligro de situar la imaginación y el sentimiento como fuente de la religión. Como ya lo fuera Platón, Soloviev es consciente del carácter ambivalente de Eros y de los raptos inspirados del poeta. La energía de Eros puede conducir a la autodivinización sin lo divino.

Inspirándose en el romanticismo, podría decirse que, al mismo tiempo, trata de evitar o superar los peligros de la imaginación romántica. Según Bowra, los poetas románticos alardearon de visionarios sin creer en sus visiones. El conceder tanto valor al individuo, el insistir en que el hombre debe explotar su visión individual y su inspiración particular corre el riesgo de inducir al hombre a vivir en universos privados. En el romanticismo no hay lugar para la religión revelada. Sus

²⁷⁸ OSI, p. 403.

²⁷⁹ “ese carácter de afirmación del elemento subjetivo en todo puede ser portador del mal más grande y del bien más grande. Porque si la fuerza individual, autoafirmándose aisladamente es el mal y la raíz del mal, ese mismo fuego, atravesado por la luz divina se manifestará como la fuerza de un amor omniabarcante: sin la fuerza autoafirmadora, sin la fuerza del egoísmo, el mismo bien en el hombre es impotente y frío, es sólo una idea abstracta [...]La esencia del bien se da por la acción de Dios, pero la energía necesaria para su manifestación en el ser humano sólo puede ser una transformación [...] de la fuerza autoafirmadora de la voluntad individual. De este modo, en un hombre santo el bien actual presupone un mal potencial, por eso es tan grande en el bien, porque pudo ser grande en el mal”, ChoB, p. 217.

²⁸⁰ *Ibíd.*, p. 203.

misterios pertenecen a la imaginación. No es algo fuera del sujeto lo que tratan de aprehender sino algo que el propio sujeto crea. La única realidad es la mente, incluso la mente universal que se manifiesta en las mentes humanas individuales²⁸¹. La religión exige una dicotomía más aguda entre la mente divina y la humana. Soloviev trata de conservar esa dicotomía. Insiste también en la necesidad de creer en la visión imaginativa. El verdadero amor como el verdadero arte se fundan en la fe, pero no toda fe, afirma en *La justificación del bien* es válida. No es válida aquella fe se refiere a un objeto inexistente o no digno de ella, o que se refiere inadecuadamente a lo digno de ella. Fe es aquella que se refiere al ser superior y del modo debido²⁸².

En el romanticismo, señala Desmond, ya no hay ideas eternas que medien nuestra relación con las cosas. El eros platónico se dirige al interior del sujeto porque ya no encuentra lo último en los objetos. Al acentuar el poder autoconstituyente del sujeto se difumina o hace imposible reconocer al otro como otro. En cuanto al arte, éste se convierte en una forma de mediación con nosotros mismos.²⁸³ El idealismo de Soloviev es moderno, el mundo es representación, pero está unido a un idealismo platónico. Como Schopenhauer insiste en la necesidad de volver a algo más primario que la subjetividad que al ser descubierto provoca que las pretensiones de autocerteza de ésta salten. Partiendo de un idealismo subjetivo se descubre lo otro en el interior, el sujeto ya no está en sí mismo porque es el efecto de un fondo original diferente. Solo que para Soloviev ese fondo no es el origen oscuro e irracional de la voluntad, el “dios ateo” de Schopenhauer²⁸⁴. Lo que no significa que Soloviev no conceda un lugar a ese fondo oscuro e irracional como queda patente en su visión de la naturaleza.

3.1.3 *La naturaleza como totalidad animada*

La naturaleza como totalidad animada con la que el ser humano debe restablecer la unidad perdida es otra de las ideas propias de la cosmovisión romántica que Soloviev engarza en la estructura de su filosofía.

²⁸¹ BOWRA 1972, p. 293-302.

²⁸² OD, p. 192.

²⁸³ DESMOND 2003, p. 91-93.

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 184.

En el capítulo final de *El sentido del amor* Soloviev insiste en que la relación entre dos seres diferentes en la que el uno es para el otro no una frontera negativa, sino aquello que proporciona una completitud positiva propia del amor individual, debe extenderse a todas las esferas de la vida humana. Al medio social, ya que no en vano, continúa Soloviev, en la Biblia se habla de ciudades, países y del pueblo de Israel como de una individualidad femenina. El sentido de esta comparación es la indicación sobre un modo de relacionarse con el conjunto social en el que éste es visto como un ser vivo real con el que nos encontramos, sin diluirnos en él, en la más estrecha interacción²⁸⁵. El mismo tipo de relación debe darse respecto a la naturaleza. La naturaleza se ha visto o bien como una materia todopoderosa y despótica o como algo completamente ajeno al hombre que existe para ser dominada y esclavizada. Sólo los poetas conservan un sentimiento de amor a la naturaleza como un ser animado y vivo, lo que les convierte en profetas del restablecimiento de la vida y la belleza²⁸⁶.

Un verdadero poeta, dice Soloviev en “La poesía de F. I. Tiútchev”, es aquel que siente la naturaleza como algo vivo y cree en la verdad de una visión que no es compartida por otros seres humanos porque esa capacidad se ha perdido y el hombre se ha vuelto ciego y sordo ante la naturaleza²⁸⁷. El hombre forma un todo con la naturaleza, sólo hay diferentes grados y formas de manifestación de una y la misma fuerza vital interna que atraviesa todo. No existen fronteras incondicionales²⁸⁸. Para captar esa unidad es precisa esa misma mirada imaginativa, romántica, dirigida a la naturaleza que abra los ojos a una visión en la que el hombre se sienta uno con una naturaleza elevada así, en su estatus²⁸⁹.

Hay muchos elementos románticos en esta visión animada de la naturaleza y del lugar del hombre en ella. También en la consideración de que una obra de arte debe expresar la vida, el poder, la fuerza, la energía de una vida que atraviesa la

²⁸⁵ SLiu, p. 544.

²⁸⁶ *Ibíd.* 546.

²⁸⁷ PTi, p. 106.

²⁸⁸ *Ibíd.* p. 109.

²⁸⁹ Soloviev coincide en algunos puntos como éste con autores en principio lejanos como Emerson. También para Emerson, apunta Shiner, el poeta-artista es el que “esta abierto a la vida del universo y permite que corrientes eternas fluyan en él, convirtiendo el mundo en cristal”. Soloviev compartiría con Emerson la convicción trascendentalista de que la mente universal fluye a través de cada uno de nosotros y de las cosas. La superioridad de los poetas reside en que ellos, mientras el resto duerme, ven que somos parte de la inmensidad y la eternidad. Cf., SHINER 2004, p. 320-321.

naturaleza y en la idea de que las mismas pulsiones que mueven al artista actúan a un nivel más bajo en la naturaleza. A pesar de esta proximidad, hay elementos en la visión de Soloviev que lo alejan del romanticismo hacia épocas anteriores. Abrams sostiene que este coloquio entre el espíritu humano y la naturaleza no es ninguna innovación romántica, sino que es descendiente del concepto cristiano de *liber naturae*, cuyos símbolos hablarían de los atributos e intenciones de su autor²⁹⁰. Está en las *Confesiones* de San Agustín. Pero mientras que en la tradición cristiana hay tres puntos de referencia, Dios, la creación natural y el alma humana; la filosofía romántica tiende a disminuir y en el límite eliminar el papel de Dios, quedando sólo el hombre y el mundo, el espíritu y la naturaleza, el sujeto y el objeto. En sistemas filosóficos como el de Fichte, Schelling o Hegel se parte de un principio indiferenciado que se manifiesta bajo el modo dual de sujeto y objeto y de cuya interacción surge el ser fenomenal, la experiencia individual y la historia de la humanidad. Este proceso, lo que hace no es borrar los poderes atribuidos a Dios sino asimilarlos a esa relación dual. Los conceptos cristianos y la trama tradicional cristiana son desmitologizados y el sujeto, la mente, o el espíritu toma la iniciativa y las funciones que antes eran prerrogativa de Dios²⁹¹. La cosmovisión de Soloviev, a pesar de su proximidad y dependencia de algunas de las tesis de la filosofía idealista y romántica, es más próxima a las concepciones cristianas tradicionales, aunque trate de ofrecer una visión renovada de la naturaleza, el hombre y Dios y su interacción, mantiene esos tres puntos de referencia.

Pocos, dice Soloviev, como Goethe han visto la insuficiencia de una explicación mecánica del universo, pero aunque éste con su “mirada de águila” percibe que bajo el manto luminoso de la naturaleza se oculta algo terrible, no se detiene en ese algo²⁹². Frente a él, Tiútchev es consciente de esa raíz oscura del ser del mundo, de la base terrible sobre la que se crea el destino cósmico, el del hombre y el de la humanidad en su conjunto. El fundamento del universo es el caos, “la ilimitación negativa, un abismo brillante de explosiones demoníacas, de rebeldía contra todo lo positivo y debido”²⁹³. En el fondo del ser está presente lo

²⁹⁰ ABRAMS 1992, p. 82.

²⁹¹ *Ibíd.* p.86.

²⁹² *Ibíd.*, p. 112.

²⁹³ *Ibíd.*

irracional y caótico y es precisamente ese fondo el que da fuerza y libertad a los fenómenos de la naturaleza. Sin esa fuerza irracional no existiría la vida y sin vida no hay belleza. El caos es el fondo necesario de toda belleza terrena, por eso es bella la tempestad, porque “bajo ella el caos se agita”²⁹⁴.

Evidentemente, la idea de ese fondo oscuro y abismal como fundamento del universo no es una idea original de Soloviev. Es probable que en esta cuestión se inspirase en Schopenhauer, quizás en Schelling, con el que guarda una mayor afinidad espiritual, sin olvidar la influencia de la idea de abismo o *Ungrund* de Boehme sobre los tres. Estaría también presente en Nietzsche y su idea del *Ur-Eine* o Uno primordial. En *Las investigaciones sobre la esencia de la libertad*, Schelling establece lo caótico como base incomprensible de la realidad, algo no reducible a la razón y que constituye el fundamento de la existencia. La diferencia aquí entre Schelling y Schopenhauer y por la que puede afirmarse que Soloviev está más próximo al primero es que, como indica Villacañas, Schelling intenta partir de ese abismo para inaugurar una racionalización del mundo que transforme el fondo oscuro en bien y apoteosis divina²⁹⁵.

Puesto que no existen fronteras incondicionales entre el hombre y la naturaleza, ese mismo principio caótico se manifiesta, afirma Soloviev, también en el ser humano, “la base oscura del hombre que el hombre siente en la naturaleza está también en su conciencia”²⁹⁶ y es en él donde esa base caótica e irracional se manifiesta del modo más profundo. Todo el proceso cósmico consiste en la subordinación de ese elemento caótico a leyes racionales que progresivamente realicen el contenido ideal del ser y den a la vida salvaje sentido y belleza. Algo que no podrá realizarse plenamente sin la colaboración humana. Sin entrar en una exposición detallada que se alejaría del objetivo de esta investigación, es preciso en vistas a establecer el sentido de la creatividad humana, hacer una breve referencia a la cosmogonía de Soloviev. Ésta se encuentra desarrollada básicamente en *Las conferencias sobre la Divinohumanidad* (1878) y en la tercera parte de *Rusia y la Iglesia universal* (1889). De modo más esquemático se encuentra también en el

²⁹⁴ *Ibíd.*, 113.

²⁹⁵ VILLACAÑAS, J. L., *La filosofía del idealismo alemán. La hegemonía del pensamiento de Hegel*, vol. 2, o. c., pp.186-187. Sobre la idea de *Ur-Eine* en Nietzsche: DE SANTIAGO GUERVÓS 2004, p. 201-214.

²⁹⁶ PTi, p. 114.

artículo “La belleza en la naturaleza”. Como apunta Bychkov, la concepción evolutiva de la creación que elabora Soloviev unificando el creacionismo bíblico con la teoría darwinista, constituye la base de su estética²⁹⁷.

El mundo fue pensado por Dios en su plenitud, perfección y belleza desde el comienzo como mundo de ideas plural y armonioso unificado por el principio de la omniunidad positiva. La creación en el tiempo es el resultado de la acción del Logos divino, que crea una objetivación de su mundo interno reflejando su sabiduría en la belleza perfecta o Sofía. El Logos quiere además ver a su creación amada no como parte de sí sino en realidad. Así, Sofía fue creada perfecta y libre. Esa libertad supone la posibilidad de rechazar a su creador y autoafirmarse, lo que provoca la caída de Sofía. El precio que Sofía o el alma del mundo paga por su autoafirmación y caída es la pérdida de la belleza divina y la perfección armónica. Este mundo esencialmente es similar al mundo perfecto de las ideas, posee la misma multiplicidad de elementos que sin embargo, no controla porque se ha perdido el principio de la omniunidad positiva y la pluralidad da lugar al caos.

El alma del mundo, al autoafirmarse, provoca la caída del mundo y su disgregación en elementos enemigos. El resultado es la aparición del mundo natural, un mundo en el que existe el espacio, el tiempo y la causalidad y que niega las características de la omniunidad. Cada ser ocupa un espacio que no puede ser ocupado por nada más. La extensión es una manifestación de la separación y alienación entre los seres de este mundo, es lo que impide la interpenetración de seres que no pueden coincidir espacialmente. Igualmente la temporalidad impide a un mismo ser existir en diferentes momentos simultáneamente. Para Soloviev, señala Drozdek, en el orden divino todos los elementos se autocomplementan en un organismo armonioso que existe eternamente. En el orden natural, este organismo se disgrega conservando sólo una potencialidad oculta y una tendencia o impulso. La actualización de esta tendencia es la actualización de la omniunidad, el fin y sentido de todo el proceso cósmico, que reconciliará todos los elementos entre sí y con Dios²⁹⁸. A pesar del caos, todos los seres creados forman parte de Sofía y aunque en sí mismos sólo disfruten de una existencia temporal y transitoria en el orden espaciotemporal, como ideas que manifiestan la Divina Sabiduría participan

²⁹⁷ BYCHKOV 2007, p. 60.

²⁹⁸ DROZDEK 2009, p. 59.

de la eternidad y en este sentido son realmente eternos. Este mundo posee por tanto, los mismos elementos que el divino sólo que la relación entre ellos no es la debida, su estructura está distorsionada²⁹⁹. El proceso cósmico de evolución consiste en una reorganización y redistribución de elementos intrínsecamente positivos en vistas a recuperar la belleza y armonía originaria.

Este proceso es la base de la evolución en la naturaleza. El mundo orgánico no es el producto de una creación inmediata, sino un proceso gradual y constante, aunque como afirma en “La belleza en la naturaleza”, las formas superiores de vida están ya en la mente del artista universal desde la eternidad. El Logos creador debe superar la oposición constante del caos y crear en el tiempo el “cuerpo espléndido de nuestro universo”³⁰⁰. En *Conferencias sobre la Divinohumanidad*, Soloviev establece prácticamente una identidad entre Sofía y el alma del mundo, reconociendo, al mismo tiempo, la condición caída de la segunda como consecuencia de su libertad. El poder del alma del mundo es sólo mediador y por ello su independencia de Dios conduce a la pérdida de poder sobre la creación y a la fragmentación y destrucción³⁰¹. El alma del mundo es incapaz de crear la omniunidad a partir de los elementos de este mundo. Posee la tendencia hacia la actualización de la omniunidad pero no sabe lo que es. Es potencialidad pura pero ciega.

Según establece en la décima conferencia, de la que se está extrayendo básicamente este resumen, este proceso cosmogónico se repite como proceso teogónico que tiene como fin último la creación de una humanidad perfecta. En la conciencia humana, el alma del mundo se une por primera vez con el Logos divino. El ser humano es capaz de comprender la conexión interna de todo con todo y representa por ello un segundo absoluto. Al igual que sucede con el alma del mundo, el hombre es sólo un mediador entre Dios y la materia, y puede aceptar una unidad pasiva, o autoafirmarse para apartarse de Dios y sólo gradualmente en el tiempo y en un proceso costoso y largo encarnar el principio divino³⁰². Según Slesinski, la encarnación histórica de Cristo es sólo el cumplimiento en el tiempo

²⁹⁹ ChoB, p. 183.

³⁰⁰ KP, p. 388.

³⁰¹ ChoB, p. 197.

³⁰² *Ibíd.*, pp. 205-208.

de una verdad más básica que sostiene que la plenitud del orden creado tiene su prototipo en la Divina Sabiduría o Sofía y que el orden temporal se encuentra en un proceso dinámico de integración con su Origen Eterno³⁰³.

Ninguna de estas ideas es original de Soloviev, pero afirmar como afirma la identidad entre Sofía y el alma del mundo, señala Elgersma-Helleman, sí. La idea del alma del mundo habla, una vez más, de la influencia del romanticismo alemán, de Schelling, Goethe, y también de la teosofía mística de Boehme. La idea de Sofía, hablaría de la presencia en su pensamiento del neoplatonismo cristiano, el gnosticismo y la cábala³⁰⁴. En la filosofía occidental, la idea de alma del mundo se asocia a una cosmovisión panteísta y a una visión universalista o macro-microcósmica del alma. Lo más probable es que Soloviev se inspire en la tradición platónica que pudo asimilar bien por el idealismo de Schelling y la adopción que éste hace del alma del mundo (*Weltseele*) en Goethe para fundamentar una visión de la naturaleza orgánica y animada, bien por su propio conocimiento de las tradiciones platónica y neoplatónica. Es evidente que el alma del mundo en Soloviev tiene su inspiración en Plotino, pero más que en la idea de éste de alma del mundo en su idea de alma individual caracterizada por su egocentrismo, orientación a lo particular y atracción por lo corporal. La tesis de Soloviev, apunta Elgersma-Helleman, de que este mundo es posterior más que anterior a la caída primordial recordaría la idea de Orígenes de una caída previa a la creación en el reino espiritual³⁰⁵. Sin embargo, la mayoría de los platónicos poco dicen de Sofía y mucho menos de su identificación con el alma del mundo. Igualmente, en las tradiciones gnósticas y la cábala de las que pudo tomar la idea de Sofía, tampoco aparece esa asociación o identidad con el alma del mundo.³⁰⁶

La concepción de Sofía y su relación con el alma del mundo es uno de los aspectos de su pensamiento que experimentó un mayor cambio en el tiempo. Así, si en *Las conferencias*, Sofía y el alma de mundo se identifican, a partir de *Rusia y la Iglesia universal*, Sofía y el alma del mundo se separan para oponerse. En el

³⁰³ SLESINSKI, R., "Sophology as Metaphysics of Creation according to Solov'ev" en VAN DER BERCKEN et al. 2000, p.133-134.

³⁰⁴ ELGERSMA HELLEMAN, W., "The World-Soul and Sophia in the Early Work of Solov'ev" en *ibíd.*, p. 165.

³⁰⁵ *Ibíd.*, p. 174.

³⁰⁶ *Ibíd.*, p. 178. De acuerdo con esta investigadora fue probablemente la influencia del pensamiento de Boehme lo que movió a Soloviev a identificar Sofía y el alma del mundo, *ibíd.*

capítulo 5 del libro tercero de esta última obra, Sofía aparece como el principio conforme al cual Dios creó el cielo y la tierra, una imagen de la omniunidad esencial del ser absoluto, la unión consumada de todo en Dios, el principio y fin de toda la creación y el Reino de Dios o la unión de Creador y creación³⁰⁷. El alma del mundo es en cambio el principio de la creación del espacio, el tiempo y la causalidad mecánica³⁰⁸. Es pura potencialidad de lo que es extradivino, la *materia primera* o sustrato del mundo creado, principio de indefinición y caos. Mientras que Sofía permanece asociada al Logos y a su acción creadora, el alma del mundo se convierte en el campo de batalla entre el Logos divino y el principio antidivino de fragmentación y caos. Sofía es el principio y fin ideal o estado debido del universo y el alma del mundo como responsable del mundo creado, dividido y múltiple, su opuesto.

Para Soloviev la belleza terrena, señala Bychkov, requiere de la concurrencia de las fuerzas del caos que libremente se oponen al principio ordenador cósmico. Es necesaria la oposición del alma del mundo y de las fuerzas caóticas para que Sofía actúe como principio creador ya que esa oposición estimula el desarrollo y actualización del proceso cósmico³⁰⁹. El alma del mundo, fuerza desordenada y sin un fin propio, al ser libre en su esencia, puede aspirar o desear alejarse del caos y buscar identificarse con Sofía. Aunque Sofía, como el estado ideal o debido al que todo tiende, sólo encuentra posibilidad de realizarse plenamente con la aparición del ser humano.

Por ello, Sofía es también el rostro de la humanidad ideal. Esto no debe entenderse como una afirmación panteísta que supone que todos los seres humanos comparten una misma naturaleza espiritual. Para Soloviev, el hombre no es divino o consustancial a Dios, sino creado a imagen y semejanza de Dios. La salvación implica un proceso de divinización en el que se restablece esa imagen pero esa unión mística no significa fusión sino comunión entre Dios y el hombre³¹⁰.

³⁰⁷ SOLOVIEV, V.: *Rossia i vselenskaia tserkov´ en Chteniia o Bogochelovechestve*, San Petersburgo: Azbuka Klassika, 2010, p. 271.

³⁰⁸ *Ibíd.* p. 267.

³⁰⁹ BYCHKOV 2007, p. 73-74.

³¹⁰ Según una imagen propuesta por Podzolkova y que simplifica la complejidad de lo que se habla pero aclara esta cuestión, cada ser humano es como un libro con un contenido diferente. No es que Sofía sea el “libro de los libros” compuesto por todos los libros que han existido, existen y existirán.

El proceso de divinización o transfiguración de la naturaleza humana es entendido por Soloviev como tarea estética, es decir, como la búsqueda de equilibrio e interacción entre lo espiritual y lo material. Si Dios es un artista, y así habla en numerosas ocasiones Soloviev de Él, el ser humano, creado a imagen y semejanza de Dios también debe serlo. La relación del ser humano con la realidad absoluta y perfecta que es Dios, dice Soloviev en *La justificación del bien*, es una relación triple. En primer lugar reconocemos nuestra distancia con esa perfección plena de la que sólo podemos diferenciarnos por cualidades negativas, imperfección, impotencia, mal y sufrimiento. En esta relación somos lo *otro negativo* de Dios, el principio material del que se hizo el hombre. En segundo lugar, reconocemos la perfección absoluta como aquello que verdaderamente es y con ese reconocimiento nos unimos idealmente a Dios, al imaginarlo en nosotros. Esta idea omniunitaria como el principio formante de nuestra vida es la “imagen de Dios en nosotros”. En tercer lugar, mientras que en Dios esa perfección tiene plena realidad, el hombre no se conforma con reconocer la idea de Dios o imaginarla en sí sino que quiere “a semejanza de Dios ser *realmente* perfecto, como nuestro ser actual es opuesto a esa perfección, aspiramos transfigurar ese ser, perfeccionar, asemejar (asimilar) nuestra realidad mala al ideal absoluto. Así, siendo lo opuesto a Dios en nuestro estado actual (o heredado) nos asemejamos a Él en que aspiramos a Él”³¹¹

Recapitulando, Sofía, según Matsar, es una imagen mitopoética de la interacción entre Dios, el hombre y la naturaleza, es una expresión artística de la idea fundamental de la omniunidad³¹². El ser humano como sujeto creador capaz de crearse a sí mismo y al mundo no sólo participa de la acción del principio cósmico, sino que puede conocer ese fin y luchar por su consecución. Pero el ser humano sólo puede descubrir su potencial pleno en correlación con Dios, gracias a la adquisición de un estado próximo a la visión mística de Sofía. El artista verdadero es profeta porque ha visto o sentido el rostro de Sofía y crea conforme a su

Pero si hay libros se supone que hay un material del que están hechos, hay una idea de ese libro y una forma de acuerdo con la cual se ha creado, y al menos debe existir un portador de esa idea, un creador de la misma. PODZOLKOVA, N. A., “Obraz kak sredstvo postizhenia vsemirnyj sushchnosti” en *Solovievskie isledovania*, nº 13, 2006, p. 200-201.

³¹¹ OD, p. 252.

³¹² MATSAR, M., “Filosofia polozhitel'nogo vceedinstva V. S. Solovieva o cheloveke-sub'ekte judozhestvennogo tvorchestva” en *Solovievskie isledovania*, nº 18, 2008, p. 186.

inspiración. Está dotado del don de ver la verdadera belleza eterna y crear un anticipo de lo que aún no existe en la vida real.

Una obra de arte es protoimagen del futuro mundo perfecto y el nacimiento de la aspiración a transformar la realidad. Por muy débil que sea la doble acción del artista sobre la materia y sobre la conciencia del que percibe la obra, el artista crea algo bello que no existiría sin su arte, aunque esta belleza sea sólo una parte insignificante y no poderosa de una realidad que está aún muy lejos de ser bella, aunque sea sólo un símbolo dentro de la vida caótica³¹³.

La misión del artista es transmitir el conocimiento sobre lo que Soloviev llama el ser debido o ideal. Como ser libre, un artista puede escoger una posición en relación con las fuerzas que actúan en el mundo y proyectar diferentes estados espirituales de los que es responsable. En “El espíritu budista en poesía” (1894) Soloviev diferencia dos estados básicos que puede transmitir un artista con su obra. Una obra de arte debe además, ser juzgada no sólo por la “dignidad de su forma artística”, también por la disposición hacia la vida, la mirada o comprensión de ésta que transmite³¹⁴. Uno de esos estados de ánimo es el budista asociado a la negación de la vida, al pesimismo subjetivo que se extiende esa mirada subjetiva y negadora a toda la realidad y a la vida dónde sólo ve una confirmación de su visión. La vida no tiene sentido de principio a fin, no hay más vida que la material y la felicidad no es más que una casualidad momentánea y engañosa. El otro estado, el cristiano, presente aún cuando el tema es profano o mundano, es un estado alegre, vigoroso, seguro, de afirmación de la vida³¹⁵.

El espíritu o ánimo “budista” es también el que proyecta una cosmovisión como la de Schopenhauer para quien la única fuerza activa y creadora del universo es la voluntad, que es como llama, dice Soloviev, Schopenhauer a la misma. No hay ningún principio superior por encima de ésta. Teoría equivocada porque en el proceso universal se producen cosas nuevas que no están en el principio. Si el alma

³¹³ “KP, p. 351-352.

³¹⁴ “Buddiiskoe nastroenie v poezii”, S. S., Vol. 6, p. 448.

³¹⁵ *Ibíd.*, p. 432.

del mundo o la voluntad es el único principio creador, ese proceso sería una constante creación a partir de la nada, es decir, un puro y continuado milagro³¹⁶.

4. *El genio artístico*

Al afirmar una conexión entre arte y mística en los *Principios filosóficos del conocimiento integral* Soloviev reconocía apoyarse en la filosofía de Schopenhauer³¹⁷. El fin de la esfera del sentimiento es místico: la comunicación con lo trascendente, lo en sí del mundo, algo que exige la regeneración y reorientación del sentimiento creativo hacia el mundo trascendente. Lo que atrae a Soloviev de Schopenhauer es el ver en el arte, la mística y el ascetismo “el principio del renacimiento espiritual del ser humano por el que descubre el sentido moral más elevado de la vida y una “consciencia mejor”³¹⁸. Según Pérez Cornejo, para Schopenhauer la “consciencia mejor” es un tipo de consciencia que se expresa tanto en “la santidad del obrar” como en “el artista como genio”, que se alza por encima de los límites del lenguaje y de las formas *a priori* del principio de razón suficiente para situarse en un ámbito superior a la escisión sujeto y objeto. La “consciencia mejor” está dotada de una lucidez especial y supone un contacto experiencial con la esencia misma del mundo³¹⁹. Puede decirse que Soloviev entiende en los mismos términos este tipo de consciencia.

Otra cuestión es cómo entiende Soloviev el sentido moral y aquello que se abre en la experiencia estética y mística. No hace falta insistir más en que lo en sí del mundo es para ambos filósofos algo opuesto. Hay para Soloviev algo más que la voluntad o el alma del mundo en su cosmovisión. Se puede hablar de una convergencia en la divergencia. Además, lo que Soloviev busca por medio de la experiencia estética, está lejos de ser el “estado de contemplación pura” que nos libere momentáneamente de la voluntad de vivir del que Schopenhauer habla en los

³¹⁶ “Mirovaia dushá”, S.S., vol. IX, p. 19-20. Un tanto al margen de esta investigación, hay que decir que Soloviev reconsidera el papel de los milagros en una cosmovisión esencialmente religiosa como la suya. Un acontecimiento como la encarnación de Dios no tiene, como establece en las *Conferencias sobre la Divinohumanidad*, nada de milagroso sino que pertenece al orden general del ser y está esencialmente vinculado a la historia del mundo y de la humanidad. ChoB, p. 221.

³¹⁷ FN, p. 154.

³¹⁸ *Ibíd.*

³¹⁹ PEREZ CORNEJO, M, “Introducción” en SCHOPENHAUER, A., *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Valencia: Universitat de Valencia, 2004, pp. 19-20 [en adelante SCHOPENHAUER 2004].

libros tercero y cuarto de *El mundo como voluntad y representación*. El goce estético no es para Soloviev un estado contemplativo que libera de toda volición de manera breve y transitoria, sino una llamada a luchar por la transformación de la realidad. La regeneración espiritual que acontece en el místico no consiste tampoco en convertir al sujeto en un “puro ser cognoscente, en un espejo límpido del mundo”³²⁰. Aunque pudo apoyarse en Schopenhauer y no excluya el momento de contemplación, Soloviev lo que busca es un modo de despertar la energía creativa humana para la transformación efectiva de todo lo existente, es una afirmación de la vida y un deseo de transfigurarla y no una negación. Coincidiría aquí con otro filósofo aún más opuesto a su pensamiento como es Nietzsche. También para Nietzsche y frente a Schopenhauer, el arte no es, como apunta De Santiago Guervós, “quietud de la vida” sino que está al servicio de ésta para transfigurarla³²¹. Otra cuestión es que para Soloviev el arte que potencia la vida está lejos de ser dionisiaco. Además, la justificación o redención estética de la existencia y la vida de la que Nietzsche habla parte del rechazo frontal del paradigma cristiano de la redención, básico en Soloviev, para promover una afirmación de la vida que se transfigura en proceso artístico e incluye en sí la tragicidad de la existencia³²². El arte para el neoplatónico Soloviev, el poder creador humano debe continuar aquello comenzado en la naturaleza y que ésta no es capaz de realizar, que es la introducción del elemento moral presente en la belleza verdadera. Esta finalidad se encuentra en las antípodas del antiplatónico Nietzsche.

Platónicamente y como Schopenhauer, Soloviev considera que el verdadero objeto del arte son las ideas eternas, lo esencial y permanente que el artista capta intuitivamente. El arte tiene que ver con la objetividad absoluta. Esta idea se repite en numerosos pasajes de los artículos que se están analizando aquí. Así, en “Sobre la poesía lírica”, dice Soloviev “los estados subjetivos como tales no permiten en general una expresión poética: para que fuese posible darles una determinada forma sería necesario que se convirtiesen en objetos de pensamiento, con lo que dejarían

³²⁰ SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Akal, 2005, p. 415-416.

³²¹ DE SANTIAGO GUERVÓS 2004, p. 332.

³²² *Ibíd.*, p. 343.

de ser subjetivos”³²³ o “si la poesía no se apoya en nada más que en la imaginación del poeta es sólo el espejismo de un alma enferma”³²⁴, en “La poesía del conde A. K. Tostoi”: “La verdadera fuente de la poesía y de todo arte no está en los fenómenos externos ni en la mente subjetiva del artista, sino en el mundo autoexistente de las ideas eternas”³²⁵, aquello que el poeta crea, dice en “La poesía de F. I. Tiútchev”, “no es producto de su imaginación sino una verdad objetiva que posee realidad plena”³²⁶.

Las ideas eternas que el artista plasma en su obra, no son creadas sino vistas por el artista gracias a la inspiración:

“para la percepción y encarnación [de la belleza esencial de todo fenómeno en su universalidad] es necesaria una elevación especial del alma respecto de sus estados habituales. La capacidad de padecer esa elevación requiere de ciertas condiciones físicas y de una causa ideal-espiritual que suele llamarse el don del genio, que no es sino la manifestación en acto de la inspiración”³²⁷.

En “El significado de la poesía en los versos de Pushkin” Soloviev especifica los requisitos para que acaezca la inspiración. La creación artística no es cuestión de razón sino que depende de la receptividad del alma a la influencia de regiones que se sitúan por encima de la conciencia. Esta receptividad no tiene el carácter autónomo e independiente de la razón sino que

“está más ligada al cuerpo y a lo material-físico en el hombre, a su vida. Para que el poeta pueda escuchar las “voces divinas” es necesario que la razón y la voluntad callen y que lo animal en él se adormezca [...] El adormecimiento de la naturaleza del cuerpo, es el despertar de la poesía [...] como un estado del alma que aspira a derramarse en una manifestación libre, ni pensada ni compuesta”³²⁸.

La inspiración es descrita por Soloviev como un movimiento de dirección doble y opuesta. Es un sumergirse en los estados más profundos del alma, algo

³²³ OLP, p. 215.

³²⁴ *Ibid.*, p. 233.

³²⁵ PAT, p. 488.

³²⁶ PTi, p.110.

³²⁷ OLP, p. 217.

³²⁸ ZSPu, p. 232.

generalmente oculto a las almas sanas³²⁹ y a la vez, un batir de alas que eleva al poeta de la tierra³³⁰.

El genio se diferencia del resto por una naturaleza excesiva. También aquí puede verse una proximidad con Schopenhauer, quien en sus *Lecciones sobre metafísica de lo bello* sostiene que

“el genio y el hombre común reciben las mismas impresiones del mundo exterior, que ambos comparten; tienen las mismas imágenes y, sin embargo, la intuición que se les presenta de cada objeto es completamente distinta en la cabeza del genio y en la del hombre común”³³¹

Algo similar defiende Soloviev al reflexionar sobre la figura del poeta Pushkin como prototipo de genio. La genialidad no da al poeta nuevos sentimientos sino que aviva los ya existentes y hace al poeta más receptivo y sensible. Como se vio antes, el genio, como el enamorado, percibe espiritualmente lo que ya existía, pero no del modo habitual, sino en su forma eterna. El artista ve y oye lo mismo pero gracias a la inspiración sus ojos y oídos se abren a una percepción espiritual que le permite ir más allá de lo fenoménico para ver en cada objeto su forma ideal³³². De todos modos, tampoco hay que acentuar en exceso las afinidades entre ambos autores. Puede que Soloviev hable simplemente como un platónico, a fin de cuentas lo que el poeta inspirado escucha en sus raptos inspirados y cuando su razón calla, son “voces divinas”³³³.

La naturaleza excesiva del artista genial consiste en una sensualidad exacerbada y en la capacidad de transformar la intensidad de esa pasión en energía transformadora, una energía que explica con uno de sus ejemplos favoritos tomados de la termodinámica:

“una sensualidad fuerte es la materia del genio. Del mismo modo que el movimiento mecánico se transforma en calor y el calor en luz, así la energía

³²⁹ OLP, p. 227.

³³⁰ “Poeziia J. P. Polonskogo”, o. c., p. 622.

³³¹ SCHOPENHAUER 2004, p. 128.

³³² ZSPu, p. 247-249.

³³³ *Ibíd.*, p. 233. La inspiración platónica del pensamiento de Soloviev en su concepción del genio es evidente. Esta frase tomada del *Íon* platónico (534b-c), encaja sin desajustes en las descripciones del genio de Soloviev: “porque una cosa leve, alada y sagrada es el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado y demente, y no habite ya más en él la inteligencia”.

espiritual de la creación en su manifestación real (en el orden temporal o procesual) es la transformación de las energías inferiores del alma sensible. Y del mismo modo que para la producción de una luz fuerte es necesario un fuerte desarrollo del calor, del mismo modo un alto grado de creación (según la norma de aquí, de la vida terrena) presupone un fuerte desarrollo de las pasiones sensibles. La manifestación excelsa del genio exige no una falta de pasión sino la superación de una pasión poderosa, la victoria sobre ella en los momentos decisivos”³³⁴

Un requisito indispensable para la creación inspirada es la pasividad. Una obra de arte, como cualquier otra producción humana, es el resultado de la mezcla de actividad y pasividad. Por este motivo, Soloviev afirma que el artista no es libre en su creación. Una cosa es la libertad de la creación –especifica Soloviev en “El significado de la poesía en los versos de Pushkin”– y otra la libertad de la voluntad. La razón del poeta no puede por elección previa e intencionada crear una obra. No se puede forzar a la musa. La libertad de la creación tiene una condición previa y es la pasividad de voluntad y razón. La libertad sólo pertenece en este ámbito a las imágenes, sonidos y pensamientos que vienen al alma y que ésta recibe sin interferir, sin atender a nada más que aquello que le llega de la esfera supraconsciente en la que el alma reconoce a lo otro superior y la vez a sí misma³³⁵. A pesar de la falta de libertad, en el momento de la inspiración, el artista se convierte en “dueño y señor, en un zar que ni depende del pueblo ni lo escucha, ni precisa de invitaciones, ni se inclina ante ningún juicio”³³⁶.

Gracias a la elevación que produce la inspiración y a ese dominio, el poeta contempla las ideas eternas, pero ese estado contemplativo no es el fin. “El poeta no debe sólo contemplar el mundo. Gracias a su don es capaz de atravesar con su vista toda la naturaleza [...] pero su tarea no acaba ahí” porque el que ha visto la

³³⁴ SPu, p. 31.

³³⁵ ZSPu, p. 233. La referencia y fuente última de esta visión del genio sigue siendo el *Ión* paltónico (534b-d): “Pero no es en virtud de una técnica como hacen todas estas coas y hablan tanto y tan bellamente [...] sino por una predisposición divina, según la cual cada uno es capaz de hacer bien aquello hacia lo que la Musa le dirige [...] Y si la divinidad les priva de la razón y se sirve de ellos como se sirve de sus profetas y adivinos es para que, nosotros, que los oímos, sepamos que no son ellos, privados de razón como están, los que dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien, a través de ellos nos habla.”

³³⁶ *Ibíd.* p. 269.

belleza del mundo, más amargamente siente la deformidad de la realidad humana y luchará contra ella con las armas de las que disponga³³⁷.

El reconocimiento y convencimiento en el poder de una obra de arte como llamada a la lucha por el perfeccionamiento de la realidad y la plasmación progresiva de la belleza en el mundo, lleva a Soloviev a establecer una exigencia moral en el genio: la humildad. Un genio no “debe pensar que todo le está permitido”. La genialidad no debe relacionarse con el orgullo, sino con la humildad como virtud esencial humana que implica “el reconocimiento de la propia imperfección e insuficiencia que impulsa y exige ese perfeccionamiento”³³⁸. Esta actitud de humildad hacia la propia genialidad en el artista es propia de un tipo de creación divino-humana. Su opuesto es la creación humano-divina. Uno de los prototipos de este tipo de creación en la poesía rusa es Lérmontov, al que Soloviev considera exponente del nietzscheanismo³³⁹. En este caso, el artista toma su genialidad como un privilegio que le da el derecho a exigir lo que quiera a los demás y a Dios. Es un ser humano que se otorga a sí mismo un significado exclusivo e injustificado que obliga le sea reconocido cuando él no lo reconoce a los demás. Aunque para adquirir un contenido vital más pleno, dice Soloviev, es imprescindible un desarrollo fuerte del principio individual y personal, no basta con ello, una autoafirmación desmedida sólo da como resultado un “yo vacío”³⁴⁰.

El tipo de creación resultante es una orgullosa creación desde sí que supone una pérdida de unión con lo universal. El artista no emplea su don como un deber, no busca llamar o impulsar a los otros a lo divino, sino encarnar sentimientos y pensamientos falsos en formas bellas. Como dice en otro de sus artículos, existen en la vida males bellos, pero la falsedad es cuestión humana y consiste en “vender esa belleza como verdadera.”³⁴¹ En el alma abierta del poeta, la plenitud de impresiones vitales “cristalizan en un transparente prisma objetivo” en el que al caer la luz blanca de la iluminación creativa se ve transformada en un arco iris vivo.

³³⁷ *Ibíd.*, p. p. 256.

³³⁸ “Lermontov”, *S.S.*, Vol. 8, p. 397.

³³⁹ *Ibíd.*, p. 387.

³⁴⁰ *Ibíd.*, 392.

³⁴¹ *ZSPu*, p. 228. Soloviev no especifica en qué consiste ese mal bello. Si lo hace con respecto a una de las posibles falsificaciones: consistiría en afirmar que la belleza es libre de la oposición moral entre el bien y el mal, y entre la verdad y la falsedad, estando por encima de dualismos. Sin embargo, esa belleza supuestamente libre, adopta una inclinación clara hacia un lado y una enemistad abierta hacia el otro. Para Soloviev, más allá del bien y del mal, está el mal.

El carácter luminoso y victorioso de la poesía tiene su fundamento en la disposición del alma del poeta, en su armonía con el sentido bueno y debido del universo y la vida. En sí misma la poesía, el arte, no es ni el bien ni el mal, es destello de fuerzas espirituales, buenas o malas porque “el infierno también tiene su luz pasajera y su brillo engañoso”³⁴².

La exigencia moral de humildad en el genio está condicionada por la conexión interna entre arte y mística y aquello que Soloviev ve como función del arte. Lo que se descubre en una experiencia mística posee una autoridad indiscutible para el que la padece y justo lo contrario para el que no. Un ser humano no siempre es capaz de aceptar una visión del mundo sobrenatural o una profecía de futuro, pero sí puede una expresión simbólica o artística de ese mismo contenido. Sin embargo, esto no quiere decir que Soloviev defienda que todo arte debe tener un contenido religioso, de hecho que reconoce cierta autonomía al arte, sobre todo en sus últimos escritos:

“Exigir previamente un contenido racional, religioso, político, sociológico a la poesía es no reconocerla como tal, es como pedir al químico afirmaciones teológicas y al teólogo experimentos químicos. La poesía tiene su contenido y su utilidad, puede y debe servir a la verdad y el bien en la tierra, pero a su modo y con su belleza. La belleza ya está en la debida relación con la verdad y el bien porque es su manifestación sensible. Si algo es realmente bello (poético) ya tendrá su contenido y utilidad en el mejor sentido de la palabra.”³⁴³

A pesar de esta concesión de autonomía, en el fondo sus reflexiones en torno al arte buscan su inclusión e integración en el proyecto global de transfiguración de la vida según principios religiosos. Su propósito es crear una estética que puede definirse como religioso-utilitaria. Soloviev ve como necesario restablecer la armonía originaria entre arte y religión existente hasta el Renacimiento, eso si, sin reclamar una vuelta a la Edad Media, como hará por ejemplo Florenski. En la Edad Media –sostiene en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*– el arte está totalmente supeditado al principio místico, pero si ese fin transfigurador final no se logró fue porque requiere para su cumplimiento

³⁴² SPu, p. 51.

³⁴³ *Ibíd.* p., 227-228.

del esfuerzo consciente y libre de todos, de la aceptación voluntaria a todo nivel y en todos los componentes del organismo colectivo que es la humanidad³⁴⁴. Para Soloviev la Edad Media es aún una época unilateral, son precisos la separación y el desarrollo libre y autónomo de cada esfera humana. El cristianismo sólo se hace verdaderamente creativo en el Renacimiento.

Junto a esa oscilación indicada más arriba entre una concepción romántica de la creatividad que acentúa la importancia del principio subjetivo y la concepción opuesta de Schopenhauer desde la objetividad absoluta, la concepción del artista en Soloviev oscila entre una concepción medieval y una renacentista-romántica. De la visión medieval adopta la idea de que una obra de arte humana lo que manifiesta es el orden subyacente a este mundo creado. El artista no se afirma como creador en sentido absoluto, atributo reservado únicamente a la divinidad y que supondría una pretensión desmedida en el caso del hombre, la de crear desde la nada. Existe una analogía entre la capacidad creativa divina y humana pero no se puede hablar de igualdad. Así lo afirma Soloviev en *El sentido del amor*:

“Dios crea el universo de la nada, de la pura potencia de ser, se relaciona con sus criaturas como el todo a la nada, como la plenitud absoluta de ser a la pura potencia de ser. No recibiendo nada para sí, lo da todo. Cristo crea la iglesia del material ya formado y dotado de alma en sus partes constituyentes a las que es preciso dotar de un nuevo principio de vida espiritual en una esfera de unión superior. Se relaciona con la iglesia como la perfección en acto a la potencia de perfección. No añade nada a su propia perfección, aunque recibe algo de la iglesia como plenitud de su cuerpo cósmico [...] El ser humano no posee en sí mismo fuerza creativa, sino que es transmisor y conductor de la fuerza divina. Tampoco Cristo crea con su propia fuerza, ya que esta es también de Dios, pero siendo él mismo Dios, posee esa fuerza por naturaleza y en acto; nosotros, por gracia y capacidad de asimilación, poseemos sólo la capacidad (potencia) de recibirla”³⁴⁵.

A partir del Renacimiento, el artista se afirma creador y se equipara a Dios. El arte es manifestación del poder creador autónomo del hombre, actitud que alcanzará su apoteosis en el romanticismo. Para Soloviev, el artista y su actividad no se entienden si no es desde la creación divina y como acción de lo divino en él,

³⁴⁴ FN, p. 168.

³⁴⁵ SLiu, p. 530.

pero la tarea del arte y del artista no es tanto mimética como de continuación y colaboración activa que puede llegar a convertirle en co-creador, al artista y al resto de seres humanos, puesto que el destino del arte es fundirse en la vida. La tarea de fondo es de naturaleza religiosa, por eso, además de humildad el artista debe tener fe en la verdad y objetividad de aquello que capta en el momento de la inspiración. Al igual que sucedía con la idealización del objeto amado, no toda fe es válida. La fe consciente que Soloviev busca y que debe dar forma al sentimiento creativo es sinónimo de fe en Dios. El sentimiento de unidad entre sujeto y objeto que el artista capta tiene su basamento trascendental en Dios. De acuerdo con Smith, lo que Soloviev busca con su proyecto estético es promover o despertar más que una actitud de imitación de Dios, un sentimiento de simpatía. Mientras que la imitación es una noción algo más estática, que presupone, aunque no necesariamente, un modelo más o menos estático, la simpatía es una disposición anímica más dinámica cuyo contenido no está determinado de antemano. El arte, entendido como teúrgia se supone que debe operar en ese sentimiento hacia Dios para hacernos participar del *pathos* divino. Es a través de esa participación como los hombres se hacen co-creadores; no se trataría de creación en sentido absoluto sino de una participación creciente y consciente en la creación kenótica de Dios³⁴⁶.

A modo de reflexión con la que cerrar este apartado, podemos decir que Soloviev desde el comienzo de su andadura filosófica, planteó su filosofía como la búsqueda de una alternativa al camino que la filosofía y la cultura occidental habían tomado. Una de las características de esa modernidad con la que Soloviev se muestra crítico es lo que Desmond llama una cierta alergia a la trascendencia entendida como fuente originaria y última³⁴⁷. A lo largo de la modernidad se ha glorificado la autodeterminación, la autolegislación y autorregulación no sólo en la moralidad, también en lo estético: el genio da la regla al arte. El lugar que se da a lo otro en esta glorificación es equívoco porque es un obstáculo en el esfuerzo de autodeterminación absoluta del sujeto. Así, a medida que el proyecto de la modernidad avanza, se desarrollan tendencias sistemáticas que tratan de devaluar la trascendencia como lo otro, desde la religión en los límites de la razón de Kant, a la hostilidad hacia la religión en Marx, Nietzsche o más tarde Freud. Quizás, apunta

³⁴⁶ SMITH 2008, p., 218-219.

³⁴⁷ DESMOND 2003, p.271.

Desmond, uno de los problemas es que la trascendencia se ha concebido en términos muy dualistas y sólo su destrucción permite al sujeto desarrollar sus propios poderes y su propia creatividad autónoma. Por eso a lo único que se le permite interferir como lo otro es al arte, que es en el fondo el desarrollo de la propia creatividad immanente³⁴⁸.

El pensamiento postkantiano hizo del arte el sustituto de la religión. De hecho, como señala Castro, el enaltecimiento del arte o del Arte (con mayúsculas), entendido como un reino espiritual autónomo de creatividad es un fenómeno paralelo a la retirada y eclipse de lo divino³⁴⁹. La religión del arte del s. XIX es ya arte separado de religión, no es un aspecto de ella aunque asume alguno de sus rasgos como la devoción y la piedad³⁵⁰. Por ejemplo, en Schopenhauer, el tono de reverencia hacia el artista roza lo religioso o lo pseudo- religioso. Hay en él cierta religiosidad atea hacia su origen oscuro, la voluntad, que sustituye el sentido del origen como bien. También la visión del arte de Nietzsche es religiosa aunque su religión, como se muestra en *El nacimiento de la tragedia*, es la del arte trágico griego y es servicio a Dionisio no a Yahvé o Jesucristo. Como sostiene Castro, para Nietzsche el arte es ya la única forma de redención posible. La experiencia estética para Nietzsche es experiencia de lo trágico porque a la vez que muestra el carácter ilusorio de toda consolación ultraterrena y destruye toda justificación, fundamento o norma, permite al hombre la posibilidad de vivir la vida tal cual es. “Para Nietzsche, el arte salva una realidad sin sentido y se enfrenta a la enajenación efectuada por la religión y la filosofía”. La existencia, una vez se ha dejado atrás todo intento de justificación extrahumano, sólo puede justificarse con la propia actividad creadora del sujeto³⁵¹. El arte se manifiesta a partir de individuos originales, del genio como superhombre, que están destinados a ser

³⁴⁸ *Ibíd.*, pp. 271-273.

³⁴⁹ CASTRO, S.J., “¿Para qué el arte en tiempos de miseria? Arte y religión.”, en *Angelicum*, nº 81, 2004, p.154 [en adelante CASTRO 2004].

³⁵⁰ DESMOND 2003, p. 277.

³⁵¹ CASTRO 2004, 158-159. Como señala Castro, la máxima de *El nacimiento de la tragedia* “sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo” se transforma en *La Gaya Ciencia* en “como fenómeno estético la existencia es aún soportable para nosotros”. En la primera afirmación el arte supone la imposición mediadora de una forma apolínea sobre una realidad dionisiaca que hace a ésta última soportable. En la segunda, se niega también la existencia de una verdad metafísica sobre el mundo y es “esa ausencia la que es hecha soportable mediante la estetización”. *Ibíd.*, p. 159.

manifestaciones de la verdad del ser como voluntad de poder³⁵². Dentro de este contexto, la propuesta de Soloviev puede contemplarse como un intento de mantener y conservar la trascendencia y de ver su relación con el sujeto como algo que no excluye la propia capacidad autoafirmadora y creadora del sujeto.

La genialidad –afirma Soloviev en “Lérmontov”– no sólo obliga a la humildad, también a “convertirse en superhombre”. Hay en el nietzscheanismo dice Soloviev, una verdad desfigurada. El ser humano quiere ser más de lo que es y mejor: si quiere puede y si puede debe³⁵³. La verdad y el error de esta teoría, sostiene Soloviev en “La idea del superhombre” (1899) está en el modo en que se entienda y se pronuncie la palabra “superhombre”³⁵⁴. La verdad de esta teoría es, que de todos los seres que pueblan la tierra, el hombre es el único que desea la perfección infinita, ser más de lo que es, superarse a sí mismo. Como los animales, el hombre es producto de un fondo natural previo, pero él puede actuar desde dentro sobre una realidad vital, que de un modo u otro es lo que él “hace de ella”, algo evidente e innegable si se contempla al ser humano como organismo colectivo y menos claro aunque no menos innegable a nivel individual³⁵⁵.

Pero el auténtico superhombre, para Soloviev, es aquel que realmente se sitúa más allá del hombre. Puesto que hombre y mortal son sinónimos, superhombre sólo puede ser aquel que vence a la muerte. Superhombre es “aquel que venció de hecho a la muerte” y existe un “camino hacia el superhombre” que consiste en seguir sus pasos. Esta idea fue olvidada y con ella el hombre olvidó su verdadero destino y fin, y se resignó a participar de la vida como el resto de las criaturas. Si hay algo de positivo en Nietzsche, dice Soloviev, es recuperar del olvido esa idea³⁵⁶.

El genio, desde la humildad hacia su don y desde la fe en Dios, debe transmitir un *pathos* afirmador de la vida, promover la transfiguración estética de la existencia. Es ese el *pathos* que Soloviev ve en la obra del poeta romántico Tiútchev. Aquello que su obra muestra, en la interpretación de Soloviev, es como

³⁵² *Ibíd.*, p. 282-283.

³⁵³ “Lérmontov”, o. c., p. 387-388.

³⁵⁴ “Ideia sverjcheloveka”, *S.S.*, T.2., p. 628.

³⁵⁵ *Ibíd.*, p. 629.

³⁵⁶ *Ibíd.*, p. 634.

el principio del caos, el fundamento oscuro que se abre de modo especial y diferente al resto de la naturaleza en el hombre, debe ser vencido internamente por el propio hombre. La vida eterna que la razón exige, pero no es capaz de proporcionar, sólo puede conseguirse mediante una hazaña espiritual. El sentido del hombre es el mismo, pero no

“como esclavo e instrumento de la mala vida, sino como su vencedor y señor. El ser humano natural descubre el secreto de la vida universal. El secreto del alma humana debe ser descubierto y resuelto por el hombre espiritual. El fenómeno del conocimiento racional sucede en la naturaleza pero no procede de ella sino del que originariamente creó la naturaleza y dirige todo el proceso cósmico. El fenómeno de la vida espiritual perfecta sucedió en la humanidad pero no procede del hombre, sino del mismo creador que puso su imagen y semejanza en el hombre como simiente de perfección superior... La única salida a la vida mala, irracional, dividida y contradictoria es cambiar la herencia fatal del caos por la herencia espiritual y creadora de vida del nuevo hombre o el Hijo del hombre... La herencia fatal de las fuerzas oscuras en nuestra alma no es algo individual sino que pertenece a toda la humanidad. Igualmente, la herencia espiritual de Cristo no es consuelo para un solo hombre sino la salvación de toda la humanidad”³⁵⁷.

Puede decirse que lo que es en la naturaleza inorgánica el diamante con respecto al carbón lo es Cristo para la humanidad. El arte simboliza la posibilidad de una victoria transfigurativa, aunque ni cambia ni asegura nada. A pesar de la dependencia del pensamiento estético de Soloviev de la filosofía romántica y postromántica, no se produce en él la transposición de la trascendencia religiosa al arte tan característica del siglo XIX. Al arte, como apunta Desmond, se le ha pedido que cargue con el peso de la trascendencia en un *ethos* cultural en el que las referencias a la energía religiosa se callan o transponen. Se le ha pedido demasiado y como resultado ahora ya no se le pide casi nada, quizás porque lo que se le pedía antes se hacía de un modo erróneo³⁵⁸.

Una posible salida a la situación actual del llamado fin del arte, indica Desmond, puede ser repensar una noción de trascendencia que, constreñida por la Ilustración, la autonomía moral y una serie de diferentes disfraces artísticos, en el

³⁵⁷ PTi, p.116-117.

³⁵⁸ DESMOND 2003, p. 265-267.

fondo sigue siendo religiosa y quizás deba reconocerse como tal. No se trata de no pedir mucho al arte sino de no hacerle cargar con el peso de una trascendencia que no es artística sino religiosa. Esto hace necesario repensar las relaciones y la comunidad entre arte y religión³⁵⁹. Las posiciones teóricas en torno a la relación arte y religión –señala Castro– oscilan entre aquellas que, anulando uno de sus elementos, ven al arte como un sustituto de la religión, y aquellas que buscan la complementareidad de ambas esferas. Atender a un único polo (el estético) es quizá “cercenar la realidad plural que constituye lo religioso en detrimento de uno de sus elementos constitutivos”, y esto “es siempre un empobrecimiento de significado y de sentido”³⁶⁰. En la búsqueda de una complementareidad de las dos realidades, arte y religión, ambas pueden salir ganando, la religión haría un modo de pensarse en términos menos dogmáticos, más “estéticos” –sostiene Castro citando a Vattimo– y el arte haría “de nuevo la esencialidad deviniendo consciente del propio estatuto de religión secularizada”³⁶¹. Probablemente, sea esta la perspectiva más adecuada desde la que contemplar la estética de Soloviev, fragmentaria, incompleta y en algunos aspectos no demasiado original.

³⁵⁹ *Ibíd.*, p. 287.

³⁶⁰ CASTRO 2004, p. 167.

³⁶¹ *Ibíd.*

CAPÍTULO IV: Reflexiones en torno a la belleza

Resta para concluir esta reconstrucción de la estética de Soloviev, detenerse en su concepción de belleza. El tema se ha tratado ya parcialmente por la imposibilidad de tratar el arte al margen de la belleza en un pensador inmerso en una concepción tradicional de la estética. Son tres los aspectos a tratar.

En primer lugar, es preciso volver con más detalle a las diferentes definiciones de belleza que es posible encontrar en la obra de Soloviev, tratando, como se ha hecho en secciones anteriores, de ver las mismas sobre el trasfondo de los filósofos en los que en parte se apoya, en parte se distancia o rechaza críticamente. Las obras de referencia básicas para esta cuestión son los artículos, “El sentido general del arte” y sobre todo “La belleza en la naturaleza”. Los filósofos que menciona explícitamente son Hegel y Schopenhauer y una breve referencia a Kant. A ellos hay que añadir, el casi siempre presente y prácticamente nunca citado Schelling.

“La belleza en la naturaleza” tiene a modo de epígrafe la famosa máxima “la belleza salvará al mundo” que se atribuye al príncipe Myshkin en *El idiota* de Dostoievski. Dada la estrecha relación entre ambos, cabe suponer que no es casual que Soloviev escogiese la máxima de Dostoievski para abrir este artículo¹. Determinar en líneas generales qué sentido tiene esa frase en Dostoievski puede enriquecer y aportar posibles implicaciones a las afirmaciones siempre escuetas y un tanto esquemáticas de Soloviev. Desde aquí, y en segundo lugar, hay que tratar de determinar en qué sentido puede decirse dentro de la cosmovisión de Soloviev que la belleza salva y qué belleza salvará al mundo.

¹ Un interesante estudio de la relación e influencia mutua entre Dostoievski y Soloviev con bibliografía adicional sobre el tema bastante detallada, es la obra de Kostalevsky, M., *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Vision*. Según Evlampiev, en los estudios e investigaciones sobre la historia de la filosofía rusa, los nombres de Dostoievski y Soloviev van unidos como los pensadores que establecieron los cimientos sobre los que se erige la filosofía rusa de comienzos del s. XX en el Siglo de Plata. Aunque no puede hablarse de una identidad en sus respectivas cosmovisiones, ya que hay diferencias sustanciales, se considera un hecho probado que existía un activo intercambio de ideas entre ambos. Al margen de ese intercambio, la inmensa mayoría de filósofos religiosos rusos de principios de siglo se apoyaban en sus ideas en igual grado y la aproximación entre sus respectivos pensamientos acabó convirtiéndose en un lugar común. Cf. EVLAMPIEV, I. I., “Dostoievski i Soloviev: dve tendentsii v russkoi filosofii kontsa XIX veka-nachala XX veka” en *Solovievskie isledovania*, nº9, 2004, p. 5.

Por último, hay un tercer aspecto en torno a la belleza que, como se ha indicado ya, parecía preocupar especialmente al último Soloviev y es el tema de la falsificación de la belleza. Esta preocupación corre en paralelo con el rechazo crítico de la teoría del superhombre y el “culto pagano a la belleza y la fuerza” de Nietzsche². Ambas cuestiones se encuentran perfiladas en algunos de los artículos y obras que Soloviev escribe entre 1894 y 1900. La última inmersión de Soloviev en el tema de la belleza en conexión con el amor y en respuesta enmascarada a Nietzsche³, se encuentra en el “Breve relato sobre el Anticristo” con el que se cierra la última de sus obras, concluida pocos meses antes de su muerte, *Tres conversaciones sobre la paz, el progreso y el fin de la historia* (1898-1900).

1. Sentido y definición de belleza

En “La belleza en la naturaleza”, Soloviev dice que toda filosofía del arte debe partir de una comprensión adecuada de la esencia verdadera de la belleza tal y como se manifiesta en los fenómenos en los que está realmente presente. Estos fenómenos pertenecen básicamente a dos ámbitos, la naturaleza y el arte⁴. Por ello, y en busca de dicha comprensión, sugiere partir del estudio de ejemplos concretos de belleza natural porque en la naturaleza “la belleza se muestra de un modo más simple que en el arte”⁵.

Los ejemplos de los que parte son dos, el citado diamante y el canto de un ruiseñor. La definición de belleza que propone a partir de estos ejemplos no es precisamente original, pero sirve para corroborar su ubicación en la tradición filosófica. Tras contraponer el uno al carbón y el otro a los sonidos producidos por una gata en celo, Soloviev establece una primera caracterización de la belleza: es de naturaleza formal y no depende de la base o el elemento material en el que está presente esa forma. Posee además un significado objetivo e independiente de toda utilidad. Es cierto que, sobre todo en la naturaleza, utilidad y belleza pueden tener genéticamente una relación de dependencia, pero una cosa es responder qué es algo y otra de dónde procede ese algo. El sentimiento estético puede tener su origen en causas psico-fisiológicas o biológicas, pero ese origen no da cuenta de lo que sea la

² OD, p. 87.

³ GRILLAERT 2008, p. 97.

⁴ KP, p. 353.

⁵ *Ibíd.*

belleza⁶. Sea cual sea la base material, la belleza es siempre un fin en sí misma, una inutilidad pura. En resumen y como el propio Soloviev reconoce, mantiene el concepto griego de belleza que retoma “la filosofía alemana” y Schopenhauer⁷. Muestra explícitamente su acuerdo con todo lo que dice Schopenhauer sobre esta cuestión: la belleza es objeto de contemplación desinteresada y si no añade más a esta cuestión es “porque Schopenhauer ya lo dijo todo”⁸. Sin embargo, considera que esta definición es sólo una aproximación que está lejos de dar plenamente cuenta de lo que sea la belleza. Entender la belleza como objeto de contemplación desinteresada es ofrecer sólo una definición negativa y sin contenido que no explica qué cualidad interna hace que se aprecie esta inutilidad pura, cuál es, en definitiva, su esencia positiva. De todos modos, una indicación de esa esencia positiva puede leerse en “La belleza en la naturaleza” y se encuentra en el propio Schopenhauer quien ve el verdadero contenido de la belleza en las ideas eternas⁹.

En “El sentido general del arte”, es la definición hegeliana de belleza como manifestación sensible de la idea la que Soloviev recuerda¹⁰. Aunque la influencia tanto de Hegel como de Schopenhauer se deja sentir en diferentes dimensiones del pensamiento del Soloviev, éste siempre trata de distanciarse críticamente de ambos y también en esta cuestión.

Así, la perspectiva de proceso, de devenir e historicidad que asume la teoría estética de Soloviev, el carácter religioso del hacerse sensible la idea, o el anhelo por dar con la expresión externa para un contenido interno remiten a Hegel. Pero, Soloviev, como ya se dijo, no acepta la definición hegeliana de belleza como manifestación o apariencia sensible de la idea porque en ella la relación del espíritu con la materia es unilateral, no existe equilibrio. La belleza, afirma Soloviev en “La belleza en la naturaleza” es ciertamente expresión no de cualquier contenido sino sólo del contenido ideal, pero tampoco es sólo apariencia de la idea, sino su encarnación plena¹¹. Es la unión indisoluble entre materia y espíritu lo que hace

⁶ *Ibíd.*, p. 354.

⁷ *Ibíd.*, p. 355-356.

⁸ *Ibíd.*, p. 356.

⁹ *Ibíd.*

¹⁰ OSI, p. 396.

¹¹ *Ibíd.*, p. 360.

verdadera a la belleza, algo no presente en la concepción hegeliana ya que no cumple las tres condiciones que Soloviev impone a la belleza en “El sentido general del arte”, a saber, la materialización inmediata de la esencia espiritual, la espiritualización plena de los fenómenos materiales y

“la unión inmediata e indisoluble en la belleza entre el contenido espiritual y su expresión sensible. Gracias a la interacción plena entre ambos principios los fenómenos materiales, que realmente se hacen bellos, esto es, realmente encarnan la idea, se convierten en algo tan perpetuo e inmortal como la propia idea. Según la estética hegeliana, la belleza es la encarnación de la idea eterna y universal en fenómenos particulares y transitorios que continúan siendo transitorios, que desaparecen como olas en la corriente del proceso material, reflejando sólo por un instante el brillo de la idea eterna. Esto sólo es posible cuando la relación entre el principio material y el espiritual es indiferente e impasible. La belleza verdadera y perfecta, al expresar la solidaridad y la fusión de estos dos elementos, debe hacer que uno de ellos (el material) se haga partícipe de la inmortalidad del otro”¹²

No hay que olvidar que el platónico Soloviev, apunta Smith, ve la belleza siempre en estrecha conexión con el amor. La belleza hegeliana no es fruto del *amor equalis* en el que materia y espíritu se encuentran a igual nivel. Lo ideal brilla en el objeto, pero no es engendrado en él. No es un *pathos* de amor, sino de poder, el que dicta y ordena la idea. En esta relación de dominio se pierde lo que para Soloviev es la auténtica libertad para convertirse en la esclavitud de aquel que se desea a sí mismo¹³.

Respecto a Schopenhauer, a pesar de ver en su comprensión de la belleza indicaciones positivas de su verdadera esencia, rechaza escuetamente su teoría en “La belleza en la naturaleza”. Para Schopenhauer las ideas eternas en tanto objetivación de la voluntad universal son el contenido de la belleza. Esta definición “no es una verdadera respuesta porque para esta teoría todo lo existente es manifestación de la voluntad y no todo lo existente es igualmente bello”¹⁴. Sin entrar en una discusión más profunda y caracterizando la teoría de Schopenhauer de metafísica abstracta, Soloviev pasa a exponer su propia concepción. A pesar del

¹² *Ibíd.*, p. 396-397.

¹³ SMITH 2008, p. 252.

¹⁴ KP, p. 357.

rechazo, hay ciertas coincidencias parciales. Al igual que Schopenhauer Soloviev toma las ideas platónicas como hilo conductor de su teoría, y las considera lo más real y objetivo que existe y como éste y frente a Hegel, no ve una diferencia esencial entre la belleza natural y la artística. Para Soloviev la estética de la naturaleza es la base necesaria de la filosofía del arte¹⁵. Ambos conceden también cierta ventaja a la belleza artística respecto a la natural aunque planteada en diferentes términos y justificada por diferentes motivos.

En sus *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Schopenhauer afirma que hay belleza cuando “la forma del objeto alcanza a expresar significativamente su idea”¹⁶. De este modo, señala Marín Torres, un objeto será tanto más bello cuanto más facilite la contemplación de la idea, nos eleve sobre su propia particularidad, y nos permita intuir la universalidad que encierra¹⁷. Por ello, en principio no hay diferencia esencial entre la belleza natural y la artística, aunque para Schopenhauer la belleza artística es superior a la natural porque ésta facilita en mayor medida la contemplación de las ideas. El arte no imita a la naturaleza, se anticipa a sus producciones y crea un objeto en el que es plenamente perceptible la idea. El artista genial adivina el propósito de la naturaleza. La diferencia esencial entre la belleza artística y la natural es que la primera requiere de la mediación del genio:

“A través de la obra de arte, el genio comparte la idea captada con otras personas. Durante el proceso de captación por otros de la idea, facilitado por el *médium* de la obra de arte, dicha idea permanece ella misma idéntica e inmutable; por eso el goce estético es también esencialmente uno y el mismo, tanto si lo suscita una obra de arte como si se centra en la inmediata contemplación de la naturaleza y la vida. La obra de arte es simplemente un medio que facilita el conocimiento que ocasiona aquel goce. La idea se nos presenta mucho más fácilmente desde una obra de arte que desde la naturaleza y la realidad inmediatas [...] El artista [...] únicamente ha reproducido en su obra la idea pura, separándola de la realidad [...] presentando lo

¹⁵ *Ibíd.*, p. 353.

¹⁶ SCHOPENHAUER 2004, p. 150.

¹⁷ MARÍN TORRES, J.M.: “Actualidad de Schopenhauer a través de su estética” en URDANIBIA, J. (coord.), *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Barcelona: Anthropos, 1990, pp.244-245.

esencial y característico de forma mucho más pura de cómo se nos da en la realidad.”¹⁸

Para Soloviev, la belleza es signo del grado de plasmación de las ideas o la idea universal, esto es, la omniunidad, en la materia. A más plena y multifacética sea esa encarnación en la materia, más belleza. La diferencia entre la belleza natural y la artística reside en el grado de plasmación o encarnación de las ideas. Esta gradación queda enmarcada en su pensamiento dentro de una concepción evolutiva de las formas de belleza tanto en la naturaleza como en el arte que a quien remite no es a Schopenhauer ni a Hegel, sino a Schelling. Su reflexión en torno a la belleza tanto en la naturaleza como en el arte, puede verse, señala Levchenko, como una variación sobre temas schellingnianos¹⁹. Para Soloviev, siguiendo a Schelling, la naturaleza es algo vivo en proceso de autodesarrollo espiritual que tiene su comienzo en un estado bruto de inconsciencia y que se hace consciente con el hombre. Aquello en lo que se empeña la naturaleza de modo inconsciente se hace consciente en el hombre. La creación artística es continuación de la creación cósmica.

No se trata tanto de que la belleza, natural o artística, aproximen al sujeto a una forma serena de conocimiento. La belleza es necesaria, dice Soloviev en “El sentido general del arte”, para la realización del bien en el mundo material. La belleza natural “cubre el mundo con su manto luminoso, el caos se revuelve sin fuerza bajo la imagen del cosmos”, sin embargo, “las fuerzas oscuras en la naturaleza están sólo vencidas no convencidas. La belleza natural es sólo un manto que cubre la vida pero no la transforma”²⁰. El ser humano, al estar dotado de un conocimiento racional que le permite conocer cuál es el fin del proceso cósmico y el medio para lograrlo, puede actuar desde el punto de vista del principio ideal e ir más allá que la naturaleza. Claro que estas afirmaciones deben verse en conexión con ese arte del futuro que Soloviev predica y al que en su juventud se refería como

¹⁸ SCHOPENHAUER 2004, p. 144.

¹⁹ LEVCHENKO, E. V., “Sakral’naia sut’ iskusstva ili estétika “dvoinovo bytiá”: polemicheskaia aura teorii V. Solovieva” en *Solov’ievskie isledovania*, n° 24, 2009, p. 17.

²⁰ OSI, p. 392.

teúrgia libre. El arte del futuro está más allá del arte. Desde la perspectiva del futuro, señala Haardt, praxis moral y *poiesis* artística deben ir unidas²¹.

Los fenómenos bellos del mundo natural están lejos de cumplir las exigencias de la belleza plena en tres puntos: uno, el contenido ideal en la belleza natural no se expresa con la suficiente transparencia, y descubre sólo sus rasgos más generales, se plasma la idea pero de modo superficial y general; dos, esa superficialidad impide manifestar la cualidad moral de la belleza y tres, al ser superficial no impregna la materia interiormente y esa belleza no es eterna, sino que se limita a fijarse en sus rasgos más generales (especies animales y vegetales). La naturaleza primero crea una forma bella y luego la destruye, por eso es necesaria la intervención humana²².

Desde estos presupuestos, tanto en “La belleza en la naturaleza” como en “El sentido general del arte” Soloviev analiza el desarrollo de las diferentes formas y grados de belleza, en la naturaleza, en el primero de los artículos, y en el arte en el segundo, donde establece una clasificación, ya analizada, entre diferentes tipos de arte.

En “La belleza en la naturaleza” y desde su concepción evolutiva de la creación divina como un proceso gradual y constante, la belleza se manifiesta como la realización esplendorosa de la forma ideal en un cuerpo. La belleza es signo del grado de plasmación o encarnación de las ideas o la idea universal omniunitaria en la materia. Soloviev repite casi literalmente tesis neoplatónicas. El ser que expresan los objetos y fenómenos de este mundo puede ser más o menos perfecto y la belleza se erige en criterio de dignidad estética, a más plena y multifacética es la encarnación de la idea en un material dado, más belleza.

La belleza en la naturaleza se manifiesta entre dos polaridades, la luz y la materia. Todo fenómeno de este mundo, afirma Soloviev en “La belleza en la naturaleza”, está determinado por una cierta combinación de luz y materia que puede ser mecánica o externa como la que acontece en el mundo inorgánico, y orgánica o interna, que es la propia del mundo orgánico. La vida es luz que penetra

²¹ HAARDT en HEFTRICH/ RESSEL 2003, p. 451.

²² OSI, p. 393.

la materia²³. Si la belleza es “transformación de la materia por la encarnación en ella de un principio supramaterial”, el fundamento de la belleza es la luz. Según Bychkov, con esto Soloviev estaría recuperando la estética medieval de la luz característica de la estética bizantina y rusa de una fuerte y clara inspiración neoplatónica. La diferencia con sus antecesores es que Soloviev hace descender la estética de las alturas místicas de lo espiritual a las ciencias naturales y la física de su tiempo²⁴.

Hay que decir que, aunque en su estudio del establecimiento de la belleza en la naturaleza Soloviev se inspira en teorías científicas de la época, esta consideración de la luz como base y condición de todo movimiento vital está en las reflexiones medievales (occidentales) del s. XIII en torno a la “luminosidad de la materia” que, por ejemplo, De Bruyne resume en sus *Estudios de estética medieval*²⁵. Como muestra De Bruyne, en el s.XIII autores como Grosseteste o Roger Bacon trataron de demostrar con ayuda de la ciencia de la época que la luz es la base de toda belleza. Ya en el s. XII existía una doctrina común que confluye en la visión del mundo de San Buenaventura, marcadamente neoplatónica, que ve en la luz una fuente cualitativa de energía, base de todos los movimientos vitales que se diversifican luego según la naturaleza de los seres²⁶. Estas afirmaciones son de hecho muy similares a las de Soloviev, y las fuentes de las que beben, a saber, Platón, los gnósticos, Plotino, Proclo, el Pseudo-Dionisio o San Agustín, son también claras influencias en el pensamiento de Soloviev. Ciertamente Soloviev pudo inspirarse y probablemente se inspiró en la estética medieval rusa y bizantina. Pero también puedo hacerlo en la occidental, que también conocía. Además, hay que decir que esa recuperación de la metafísica de la luz está presente en Schopenhauer, sin olvidar que la luz para Schelling es junto a la materia y el organismo una de las *potencias de la naturaleza*. En *Filosofía del arte* Schelling sostiene que la belleza está presente siempre que “la luz y la materia, lo ideal y lo real entran en contacto [...] la belleza es la plena compenetración o unificación de ambos”²⁷. Respecto a Schopenhauer, su reivindicación de la metafísica de la luz,

²³ KP, p. 371.

²⁴ BYCHKOV 2007, p. 62-63.

²⁵ DE BRUYNE, E., *Estudios de estética medieval. El siglo XIII*, vol. 3., Madrid: Gredos, 1959, p.24-37.

²⁶ *Ibíd.*, p. 23-26.

²⁷ SCHELLING, F. W. J., *Filosofía del arte*, o. c., p. 37.

señala Philonenko, está inspirada en Platón (*República*, 506b- 509b) y Plotino (*Enéada I*, 6, 43)²⁸, a los que habría que añadir la influencia de la *Teoría de los colores* de Goethe. Tanto Goethe, como Schelling y Novalis fueron los responsables de la recuperación de Plotino en el romanticismo²⁹. En el fondo, Soloviev estaría aquí en sintonía con toda la serie de autores relativamente contemporáneos en los que parcialmente se apoya y con los que guarda cierta afinidad.

El orden de encarnación de la idea universal omniunitaria o de manifestación de belleza en el mundo se corresponde con el orden cosmogónico que refleja diferentes formas y grados de esa omniunidad. Comienza por el cielo, cuya belleza, insiste Soloviev, es objetiva y reside en las cualidades que observamos en él y está determinada por la presencia de la luz. Desde el punto de vista del sujeto el cielo es bello porque es símbolo e imagen de la unidad del universo, de la victoria eterna del principio luminoso sobre las fuerzas caóticas. Hay tres tipos de belleza celestial: la del sol, imagen de la omniunidad activa o victoria de las fuerzas luminosas; la de la luna, imagen de la omniunidad pasiva o desde el punto de vista de la pura receptividad de la materia y la de las estrellas, imagen del papel de los centros individuales en la omniunidad³⁰.

A propósito de la belleza del cielo, Soloviev rechaza en una breve nota a pie de página la diferencia entre lo bello y lo sublime tal y como fue establecida por Kant, ya que considera que “no hay fundamento suficiente para hacer de lo sublime una categoría separada”³¹. Afirmación que le separa no sólo de Kant, también de Schelling y de Schopenhauer, quien concedió bajo el influjo de Kant, gran importancia a esta diferencia en su estética. Por desgracia, la ausencia de una reflexión y articulación posteriores a esa breve nota en “La belleza en la naturaleza” y en otras obras no permite profundizar en esta cuestión sin entrar en el terreno de lo meramente hipotético.

²⁸ PHILONENKO, A., *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*, Barcelona: Anthropos, 1989, p. 169.

²⁹ PEREZ CORNEJO, M., notas en SCHOPENHAUER 2004, p. 158.

³⁰ KP, p. 363.

³¹ *Ibíd.*, p. 365.

De la belleza celeste pasa a la de la atmósfera, los mares, ríos y lagos, de ahí al mundo inorgánico y por último al orgánico. La vida es bella porque es libre juego o movimiento de fuerzas particulares que se unen en un único todo. Desde un punto de vista formal, en el organismo se manifiesta de modo más elevado el principio creador que actúa en el mundo inorgánico, es un medio de encarnación de la idea universal más perfecto³². En definitiva, existe una gradación en el orden de encarnación de la idea omniutaria que va aumentando desde lo inorgánico a las diferentes formas de vida orgánica, hasta llegar al ser humano como posibilidad de expresión máxima de belleza en la naturaleza, aunque no de la belleza absoluta, que consistiría en la inseparabilidad y perpetuidad de la unión de lo material y lo espiritual.

Dado que esta unidad no se ha realizado en la naturaleza, el proceso evolutivo está lejos de su conclusión y por ello existen en la naturaleza muchos fenómenos estéticamente neutros o feos. En el mundo, y como consecuencia del lento proceso creativo, hay bocetos que desaparecen o se modifican. El principio creador no es indiferente a la belleza y aquellas formas que el Logos roba al caos se mantienen. En este proceso cósmico Soloviev establece una dialéctica entre la belleza y su opuesto, que puede traducirse por fealdad, aunque el término en castellano no recoge lo contenido en el término en ruso *bezobrazie*. Literalmente *bezobrazie* es “lo que carece de forma o imagen” (es compuesto de *bez*, “sin” y *obraz* “forma”, “imagen”), lo amorfo o lo desfigurado y se aplica generalmente para referirse a fealdad en sentido moral o espiritual más que físico. De acuerdo con Soloviev, a mayor posibilidad de belleza mayor posibilidad de *fealdad*. Según Bychkov, en la naturaleza y como categoría estética la *fealdad* es prueba de la no realización del proceso de plasmación de la idea universal. La fealdad muestra la no superación del caos originario, que en sí mismo y como fuerza cósmica originaria es neutral desde el punto de vista estético.³³

³² *Ibíd.*, p. 371.

³³ BYCHKOV 2007, p. 64. Entender la fealdad como lo carente de forma remite en último término a Plotino (*Enéadas*, I, 6, 2): “¿En virtud de qué son hermosas las cosas de aquí y las de allí? Decimos que las cosas aquí son hermosas por su participación en la forma. Pues, habida cuenta que toda cosa sin forma es naturalmente capaz de recibir figura y forma, en la medida en que no participa de razón y forma es fea y ajena a la Razón divina; y en esto consiste la fealdad de cualquier clase”.

Como característica estética del caos, la fealdad comienza a manifestarse cuando la luz penetra en la materia y se hace vida. El principio caótico permanece “petrificado” en lo inorgánico y aunque hay belleza en este mundo – recuérdese el diamante– el mundo inorgánico es predominantemente neutro desde un punto de vista estético. La fuerza del caos, “dormita” en las plantas y se despierta en los animales. A mayor grado posible de belleza, mayor de fealdad y por ello “ningún animal puede ser más repugnante que un hombre”³⁴. Belleza y fealdad se condicionan mutuamente, la ausencia del uno conduce a la desaparición del otro. La oposición de las fuerzas caóticas es proporcional al grado de perfeccionamiento en la organización de la materia, de la adecuación en la plasmación de la idea³⁵.

Recapitulando, según Moiseev, aunque muy próximos, es posible diferenciar tres sentidos de belleza en Soloviev: 1) belleza como omniunidad supramaterial que se encarna y plasma en la materia. El grado de perceptibilidad sensible de la idea viene a coincidir con el grado de belleza; 2) belleza como equilibrio, unidad, armonía, perfección formal y 3) belleza como omniunidad pero entendida esta última como el estadio final al que tiende todo el proceso cósmico e histórico³⁶. El proceso de establecimiento de la belleza en la naturaleza o, según la expresión de Moiseev la *estetogénesis* cósmica, desemboca en la historia del arte³⁷.

La naturaleza sólo consigue una encarnación superficial del contenido ideal. Cada individuo, cada fenómeno particular continúa bajo el poder del proceso material que primero crea una forma bella y luego la destruye. La belleza natural es efímera y no es capaz de transfigurar la vida. Un diamante no brilla en la oscuridad. La tarea transfiguradora que la naturaleza es incapaz de realizar es la que debe continuar el ser humano con su actividad creadora, por medio del arte, aunque de momento éste sólo ofrezca reflejos de esa belleza venidera, anticipaciones que marcan el tránsito de la belleza natural a la de la vida futura³⁸. Puesto que la naturaleza “vence pero no convence” a la materia, es el ser humano el que debe

³⁴ KP, p. 360.

³⁵ BYCHKOV 2007, p. 65.

³⁶ MOISEEV, V. I., “Opravdanie Krasoty”: problema rekonstruktsii esteticheskoi filosofii VI. Solovieva”, en *Solov’ievskie isledovania*, nº 23, 2009, p. 112.

³⁷ *Ibíd.*, p. 113.

³⁸ OSI, p. 404.

llevar a cabo esta tarea, cuyo resultado será la belleza entendida como estadio final del proceso cósmico o belleza absoluta. Gracias a su fuerza transfiguradora la belleza salvará al mundo iluminándolo e inmortalizándolo.

Como sugiere Matsar, desde el plano ontológico la belleza es unión de lo material y lo espiritual, desde el punto de vista *sofiológico* es encarnación de la idea divina o corporalidad espiritual, y desde el antropológico, la belleza absoluta parece ser posible sólo como logro o victoria humana y consiste precisamente en la inseparabilidad de cuerpo y alma³⁹. El ser humano ha alcanzado la perfección en lo que se refiere a su forma biológica y todo posible desarrollo o evolución posterior, puede leerse en artículos como “La idea del superhombre” consistirá en la transformación o transfiguración de su ser natural o material en un ser divino-humano⁴⁰. La unión de lo natural humano con lo divino es, en el fondo, y como unión de lo material y lo espiritual, la esencia misma de la belleza. El ser humano no sólo es la manifestación más elevada de la belleza en la naturaleza; de su acción y colaboración consciente y libre con la fuerza divina depende el establecimiento y cumplimiento de la belleza absoluta. Aunque la transformación o transfiguración de toda la realidad es tarea para la humanidad como organismo colectivo, es necesaria también la transformación individual de cada hombre para convertirlo en receptor más sensible del plan divino⁴¹.

2. ¿Qué belleza salvará al mundo?

Si el arte posee una naturaleza teúrgica es que es posible transformar el ser desde la esfera estética. Según Zenkovski, el utopismo estético de Soloviev está muy próximo al de otros autores rusos como Dostoievski⁴². En ambos, está

³⁹ MATSAR, M., “V dialoge s pozitivizmom: stanovlenie polozhitel'noi estetike (O. Kont, N. S. Chernishevski, V. S. Soloviev)” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 24, 2009, p. 27.

⁴⁰ “Con la aparición del cuerpo humano aparece en el mundo una forma de vida que, gracias al desarrollo de su sistema nervioso y cerebral, sin requerir ya ningún cambio esencial en su organización corporal, conservando todos sus rasgos típicos y permaneciendo en su estado actual, puede albergar en sí una serie *ilimitada* de cambios anímicos y espirituales que lo hagan crecer [...] Este crecimiento interno que acontece en la historia aunque se refleja en el aspecto externo del ser humano, pero en rasgos inapreciables y atípicos para la biología. La espiritualización no cambia la anatomía. “Idea sverjcheloveka”, *S. S.*, T. 2., p. 630.

⁴¹ SEROVA, N. V., “Teurginnyi smysl krasoty v filosofskij iskaniiaj Vl. Solovieva i v judozhestvennyj voploshcheniiaj iskusstva XIX-XX vv” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 24, 2009, p. 60.

⁴² ZENKOVSKI, V. V., “Esteticheskie vozrenia Vl. Solovieva” en ZENKOVSKI, V. V., *Russkie myslitely i Europa*, Moscú: Respublika, 2005, p. 280 [en adelante ZENKOVSKI 2005].

relacionado con una determinada comprensión antropológica y refleja una postura similar respecto al sentido de la belleza y la tarea del arte. No obstante, el utopismo estético de Soloviev está inmerso en una perspectiva escatológica ausente en el novelista ruso⁴³. Esta conexión entre estética y escatología tiene que ver con el impulso fundacional de la filosofía de Soloviev derivado de sus encuentros místicos con Sofía. Tanto con su estética como con su escatología Soloviev trata de responder a la pregunta por el destino último de la materia⁴⁴. De acuerdo con Levchenko, es esta relación entre estética y escatología la que está en la base de la comprensión teúrgica del arte⁴⁵

La estética, apunta Masing-Delic, es la clave del programa salvífico de Soloviev y remite a su cosmogonía, a la caída de Sofía y a la idea del proceso cósmico como un restablecimiento paulatino de la belleza originaria perdida. La belleza corrige el error estructural en la disposición de elementos de este mundo que la autoafirmación de Sofía y su consecuente caída provocaron. La corrección definitiva de esos errores en el mundo material supondrá su inmortalización y perpetuación: la muerte no es más que el resultado de la constitución errónea de este mundo⁴⁶. De acuerdo con Serova, que la belleza posea un significado teúrgico significa que obstaculiza la destrucción y la muerte, perfecciona espiritualmente al ser humano y contribuye al restablecimiento de su verdadera naturaleza. La acción teúrgica de la belleza consiste en la armonización de los fenómenos naturales y su unificación bajo un único principio espiritual. La belleza ofrece resistencia a los procesos entrópicos y fuerzas destructivas que actúan en la naturaleza y que el hombre por sí mismo no es capaz de vencer⁴⁷. Pero tal fuerza y capacidad sólo es inherente a la belleza absoluta. ¿Está al alcance humano el crear una belleza absoluta? Sí, aunque no sin la ayuda de Dios, sería la posible respuesta de Soloviev.

Al margen de la dimensión escatológica, hay aspectos contenidos en la idea del poder salvador de la belleza que permiten establecer cierto paralelismo entre

⁴³ *Ibíd.*, p. 281.

⁴⁴ SMITH 2008, p. 245.

⁴⁵ LEVCHENKO 2009, p. 23.

⁴⁶ MASING-DELIC, I., *Abolishing death: a Salvation Myth of Russian Twentieth-century Literature*, Stanford: Stanford University Press, 1992, p. 109-110 [en adelante MASING-DELIC 1992].

⁴⁷ SEROVA 2009, 2009, p. 62-63.

Soloviev y Dostoievski. Hay que advertir de entrada, que no se pretende ofrecer un estudio detallado de esta cuestión, puesto que exigiría un estudio comparativo de las cosmovisiones de ambos, y esto requeriría una investigación aparte, no exenta de dificultades. Aunque el problema del sentido de la belleza y de la tarea del arte fueron cuestiones que preocuparon profundamente a Dostoievski, al margen de unas cuantas observaciones en algunos artículos y cartas, hay muy poco escrito al respecto, sin contar con el tratamiento de la belleza que aparece en sus novelas⁴⁸. En este último caso, aunque puede existir cierta complicidad entre Dostoievski y sus personajes, conviene, aconseja Jackson en su exhaustivo estudio sobre la estética del novelista ruso, diferenciar entre lo que Dostoievski afirma y lo que dicen sus personajes⁴⁹.

La formulación más extensa de las ideas estéticas de Dostoievski se encuentra en el artículo de 1861 titulado “El Sr. –bov y la cuestión del arte”. Dostoievski polemiza con representantes radicales de la *intelligentsia* como Chernishevski, Dobroliubov (el Sr. –bov del título del artículo) y Písarev, atacando su defensa del utilitarismo estético. Es decir, el artículo se enmarca dentro de los acalorados debates que tuvieron lugar en la prensa rusa a partir de la década de 1860 en torno a la relación del arte con la realidad y su función, de cuyas líneas y representantes principales se habló más arriba⁵⁰. Dostoievski, como hará más tarde Soloviev, adopta una postura que trata de mediar entre los radicales y su utilitarismo estético y los puristas defensores del “arte por el arte”.

Al comienzo de “La belleza en la naturaleza”, Soloviev reconocía lo extraño de confiar a la belleza la salvación del mundo cuando es preciso salvar a la belleza tanto de los utilitaristas como de los defensores del arte por el arte. Los utilitaristas, al rechazar el arte por el arte, están admitiendo la capacidad de la auténtica belleza de actuar en la realidad, que lo “bello estético debe conducir a una auténtica mejora de la realidad”⁵¹. En lo que se equivocan los utilitaristas es en exigir un contenido previo al arte. Así, en “El sentido de la poesía en los versos de

⁴⁸ ZENKOVSKI V.V., “Problema krasoty v mirisozertsanii Dostoievskogo” en ZENKOVSKI 2005, p. 265.

⁴⁹ JACKSON, R. L., *Dostoevsky's Quest for Form. A Study of his Philosophy of Art*, New Haven: Yale University Press, 1966, p. 41 [en adelante JACKSON 1966].

⁵⁰ Véase supra p. 36-43.

⁵¹ KP, p. 351.

Pushkin”, Soloviev sostiene que no puede crearse una obra de arte con la intención de utilizarla para probar una teoría o idea ajena a ella, el sentido y la utilidad del arte reside en la belleza que el artista inspirado crea y lo hace con sus propios medios, esto es, a través de la belleza⁵².

La postura de Dostoievski, formulada un par de décadas antes que la de Soloviev, es muy próxima. Dostoievski rechaza tanto el utilitarismo como el purismo de los defensores del arte por el arte. Es cierto, afirma con los primeros, que el arte no existe ni puede existir separado de la realidad en la que surge, y si existe, no es arte verdadero. El arte es una expresión de la capacidad creativa humana y

“la creación, el principio básico de todo arte, es una característica orgánica de la naturaleza humana, posee el derecho a existir y desarrollarse aunque sólo sea por eso, por constituir un bien irrenunciable del espíritu humano. Crear es algo tan legítimo para el hombre como usar su razón, tener una constitución moral e incluso quizás tener dos manos, dos piernas, un estómago [...] Pero como algo orgánico, la creación se desarrolla a partir de sí misma, no se somete a nada externo y exige para su pleno desarrollo plena libertad”⁵³.

Puesto que el arte es parte de la vida no puede estar divorciado de ella. El problema es que los utilitaristas defienden una concepción de utilidad demasiado estrecha, y convierten la utilidad en exigencia y no en un deseo. Al arte no se le puede exigir nada previamente, sólo desearlo. Si se emplea mal y esto es posible, la culpa no es del arte sino del artista que hizo de él un mal uso⁵⁴. El arte es útil por la belleza y la belleza es útil porque es bella, porque es una necesidad humana y una expresión de los ideales humanos. Cualquier tipo de demanda previa sobre el arte se basa en una mala comprensión de las leyes por las que se rige. El arte tiene una vida propia, orgánica, pero es útil viviendo su propia vida porque así satisface la necesidad humana de belleza y cuanto más libre sea y más libremente se desarrolle más útil será.

⁵² ZSPu, p. 226.

⁵³ DOSTOIEVSKI, F., “G-n –Bov i vopros ob iskusstve”, *Sobranie Sochinenii v piatnadtsati tomaj*, Leningrado: Nauka, 1988-1996, vol. 11, p. 47-79, p. 51.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 54.

“El arte es una necesidad para el hombre como lo son el comer y el beber. La necesidad de belleza y de un acto creativo que la plasme, es inherente al ser humano, y sin ella, es posible que el hombre no quisiera seguir viviendo. El ser humano ansía, encuentra y acepta la belleza *sin condiciones*, y lo hace así porque la belleza es bella, con adoración se inclina ante ella, sin preguntar si es útil o qué se puede comprar con ella”⁵⁵.

La cuestión no es si el arte debe o no estar al servicio de los problemas de la realidad sino cómo debe hacerlo. Para conseguir su objetivo, el arte debe continuar siendo arte porque una obra de arte no artística no logrará ningún objetivo. A un artista lo que se le debe exigir es que haga bien lo que tiene que hacer, que es crear una obra de arte. Según Dostoievski se puede decir que una obra es artística cuando

“vemos un acuerdo, en lo posible pleno, entre la idea estética y la forma en la que está encarnada. Digámoslo de modo más claro: la artisticidad, por ejemplo en un novelista, es la capacidad de expresar en los personajes e imágenes de sus novelas su pensamiento, de tal forma que el lector, al leer la novela entienda la idea del autor como el propio escritor la entendía en el momento de escribir su obra. En consecuencia y sencillamente: la artisticidad de un escritor consiste en escribir *bien*”⁵⁶.

Además, Chernishevski y los radicales, apunta Jackson, rechazan uno de los postulados básicos de la estética idealista y las de Dostoievski y Soloviev lo son, y es la idea de que la belleza no se realiza plenamente en la realidad y por ello esa tarea debe ser continuada en el arte. Para los radicales esto último es falso. Chernishevski afirmaba que el hombre prefiere la belleza real a la del arte, que no es más que un sustituto de la realidad y debe ocuparse por ello de la reproducción lo más fiel posible de la naturaleza y de la vida⁵⁷. Soloviev en “El primer paso hacia una estética positiva” mostraba, como se indicó, un acuerdo parcial con las tesis de Chernishevski. Es cierto que la belleza de la vida es superior a la del arte y que de lo que se trata es de transformar la realidad. Pero de ahí no cabe deducir que el arte deba dedicarse a la reproducción transparente, simple y racionalizada de la realidad que promueven los radicales. Respecto a Dostoievski, como señala

⁵⁵ *Ibíd.*, p. 75.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 59.

⁵⁷ JACKSON 1966, p. 138.

Jackson, puede que considerase que la realidad es más rica y compleja que la del arte, pero también creía que eran necesarios los ojos de un artista para captar y plasmar esa riqueza⁵⁸. Por otro lado, el concepto de realidad con el que operan los radicales no es el mismo que emplean ni Dostoievski ni Soloviev, quienes entienden la realidad como algo que es mucho más amplio o que va más allá de la visión materialista de los radicales.

Algo que todos tienen en común, tanto utilitaristas como puristas, Soloviev y Dostoievski, es, según afirma Soloviev en el primero de sus *Discursos en memoria de Dostoievski*, el querer que el “arte sea una fuerza real que ilumine y regenere el mundo”⁵⁹. También Dostoievski veía en el arte algo que encierra en sí “poderosos medios y una fuerza grandiosa” que reside en la belleza que es capaz de plasmar⁶⁰. Ahora bien, ¿qué belleza es esa? ¿Qué belleza salvará al mundo?

Para Jackson, al margen de lo que digan sus personajes, cuando Dostoievski habla como crítico, periodista o en sus cartas sobre la belleza, se refiere a la belleza ideal en sentido platónico-cristiano. Esa es la belleza que salvará al mundo y que presupone la unión de categorías éticas y estéticas⁶¹. Atendiendo a sus novelas, señala Pareyson, la experiencia de belleza en los escasos momentos en los que se produce es de eterna armonía, de unidad universal de la naturaleza con Dios, de Dios con la naturaleza y del hombre con Dios. El sentido de “la belleza salvará al mundo” sólo se manifiesta si se prescinde de una interpretación puramente esteticista o panteísta. La experiencia de belleza es una experiencia en la que se unen motivos estéticos y espirituales. Son momentos de belleza pero también de oración⁶². El sentimiento básico que despierta la belleza es religioso. El hombre se inclina ante la belleza y al inclinarse ante ella expresa la que para Dostoievski es una de las necesidades más profundas del ser humano, la de adorar algo⁶³.

La experiencia de belleza es una visión mística que promete armonía y unidad. “La belleza –afirma Pareyson- es armonía del universo, el orden absoluto

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 139.

⁵⁹ TRD, p. 293.

⁶⁰ DOSTOIEVSKI, F., “Gn. –bov i vopros ob iskusstve”, o. c., p. 55.

⁶¹ JACKSON 1966, p. 40.

⁶² PAREYSON 2008, p. 138-139. Piénsese en el éxtasis del príncipe Myshkin en *El idiota* ante los paisajes de Suiza, o en el *starets* Zósima de *Los hermanos Karamázov*, para el que todo fenómeno natural es teofanía.

⁶³ JACKSON 1966, p.49-50.

en el cual cada ser encuentra su puesto y su estabilidad ontológica, la consonancia perfecta entre el hombre, la naturaleza y Dios”⁶⁴. El anhelo de belleza es anhelo de alcanzar la condición en la que ese ideal se realice. En la experiencia de belleza el ser humano toma conciencia de participar con gratitud y aprobación ante el misterio de la unidad universal.

La perspectiva que adopta Dostoievski cuando habla por sí mismo como en “El Sr. –bov y la cuestión del arte” tiene reminiscencias platónicas. Se ama y desea la belleza por el carácter incompleto del ser humano, que busca completarse y también armonía, unidad y quietud. Esa búsqueda impulsa la dialéctica constructiva y creativa que dirige las aspiraciones estéticas del hombre, dirigiéndole al ideal absoluto. Si la tensión hacia ese ideal desaparece, aparece *otro* ideal, temporal, accesible, *insano* que trae consigo la pérdida del sentido estético hacia la belleza *sana* y culmina en la desintegración estético-moral del individuo:

“La necesidad de belleza se manifiesta más intensamente cuando el hombre no está en armonía con la realidad, en desacuerdo, en lucha, esto es, cuando *vive con más intensidad*, porque el ser humano ante todo vive precisamente mientras busca algo, cuando en él se manifiesta de manera más clara el deseo natural de armonía, de quietud, y en la belleza hay armonía y hay quietud. Cuando encuentra aquello que buscaba parece que la vida se ralentiza, y hay casos en los que un hombre al alcanzar el ideal deseado no sabe ya a qué aspirar y completamente satisfecho cae en cierta angustia [...] busca otro ideal [...] y a causa del esfuerzo de la búsqueda deja de valorar aquello que antes le deleitaba y se aparta incluso de modo consciente del buen camino. Entonces, se despiertan en su interior gustos paralelos, insanos, estridentes, no armónicos, a veces monstruosos, y al perder el tacto y el sentido estético de la belleza sana, exige en su lugar excepciones.”⁶⁵

Ideal, idea es algo que posee en Dostoievski diferentes sentidos. Según Pareyson, “idea” puede entenderse como “semilla divina”. No es un modelo de realidad trascendente sino una fuerza viva dotada de un enorme poder difusivo que produce y anima el mundo. Es también “secreto”, aquello de lo que vive un ser humano. Un hombre tiene personalidad si tiene una idea y vive bajo ella. Cada persona es una idea encarnada, una idea que se hace secreto inmanente. La

⁶⁴ PAREYSON 2008, p. 168.

⁶⁵ DOSTOIEVSKI, F., “Gn. –bov i vopros ob iskusstve”, o. c. p. 75.

verdadera fisonomía del hombre es su interioridad secreta y divina que raras veces se transparenta y que el artista debe saber ver y reproducir. No se trata de embellecer mediante una ilusión lo visible sino hacer visible, lo que está oculto, revelar la luminosidad esencial de lo que se oculta. Hay por último otro sentido de idea y de lo ideal menos positivo, producto de un ser humano decadente y errabundo que es una parodia deformada, traicionera, artificial y falsa. Muchos de los personajes de las novelas de Dostoievski tienen estas ideas, que no son más que deseos de poder disfrazados de filosofía⁶⁶.

Y hay también *otra* belleza que es la que explora en sus novelas, antítesis de ésta tanto en sus atributos formales como de contenido. Zenkovski sostiene que en Dostoievski se da una comprensión antinómica de la belleza que oscila entre la fe en la belleza y su poder para “salvar el mundo” y una consideración trágica que ve en ella más que una fuerza salvadora, algo que es preciso salvar⁶⁷. Aunque, en realidad, belleza sólo hay una. Según Jackson, lo que es ambivalente para Dostoievski no es la belleza, sino el ser humano, que ante dos tipos de experiencia estética diferentes y opuestos toma ambos por belleza⁶⁸. Es el hombre en un estado de denigración moral el que puede encontrar placer en la falsedad, la violencia, la fealdad. Según puede leerse en una famosa carta a N. Strajov en 1871 y a propósito de los acontecimientos de la Comuna de París: “El incendio de París es una monstruosidad [...] pero a ellos (y a muchos) no les parece monstruosa esta locura, sino al contrario, les parece algo *bello*. La idea estética se ha enturbiado en la nueva humanidad. El fundamento moral de la sociedad (tomado del positivismo) no sólo no da resultados, sino que no puede ni definirse a sí mismo y se confunde en deseos e ideales”⁶⁹.

La idea de belleza permanece universal y absoluta, sólo que visión se ha enturbiado en la conciencia del ser humano. Dostoievski concede un papel central al elemento estético en la vida del hombre, que en su forma *sana* se encuentra unido a sus ideales más nobles, pero que en su forma *insana* entra en el ser humano

⁶⁶ PAREYSON 2008, p. 46-49.

⁶⁷ ZENKOVSKI, V. V., “Problema krasoty v mirisozertsanii Dostoievskogo” en ZENKOVSKI 2005, p.265.

⁶⁸ JACKSON 1966, p. 42.

⁶⁹ DOSTOIEVSKI, F., “Pis’mo N. N. Strajomy” en *Sobranie Sochinenii v piatnadsati tomaj*, o.c., vol. 15, p. 487.

como fuerza destructiva. La belleza verdadera es algo immanente a lo *sano* moralmente. Una imagen bella, natural o artística, incluye en sí un ideal de pureza y de bien. Una obra de arte auténticamente bella es portadora también de pureza moral. El arte puede transfigurar la realidad creando una forma bella que es encarnación, al mismo tiempo, de un valor moral. La necesidad de belleza lo es también de regeneración y transfiguración moral⁷⁰.

De acuerdo con Jackson, el espectro estético-moral de Dostoievski oscila entre la imagen, forma o encarnación de la belleza y la fealdad, que como se dijo es en ruso *bezobrazie*, esto es “sin imagen”, “sin forma”, “desfigurado”. La fealdad así entendida es deformación de la forma ideal. El ser humano puede encontrar placer en la desfiguración de sí y de los otros. Toda violencia contra el otro es un acto que deforma la imagen divina oculta en todo hombre, por lo que es también un acto de deshumanización⁷¹. Sin embargo, el placer y el sentimiento que el hombre experimenta en la belleza verdadera es totalmente diferente del que se experimenta en la *fealdad* moral. No puede darse una fusión entre esos dos órdenes en la sensación estética, aunque el ser humano puede perder el criterio que permite diferenciar entre ambas experiencias estéticas. La clave para establecer una diferencia entre lo sano y lo enfermo moralmente no se encuentra en la diferencia entre el bien y el mal sino entre una condición espiritual de lucha y otra marcada por la inercia y la ausencia de ideales. Lo que preocupa a Dostoievski no es la presencia del mal en el ser humano, sino la ausencia de un ideal que movilice al hombre, la pérdida del sentido más elevado de belleza.

El ideal estético es también el ideal religioso supremo que en “El Sr. –bov y la cuestión del arte” evita nombrar. Este ideal sí aparece en cambio en sus cartas y en sus obras y es el núcleo de su cosmovisión, que Grillaert caracteriza como claramente antropocéntrica y decisivamente cristocéntrica⁷². Así, en la citada carta a Strajov, después de lamentar el enturbiamiento de la idea estética en el hombre, de la confusión de ideales, Dostoievski continúa:

⁷⁰ JACKSON 1966, p. 45.

⁷¹ *Ibíd.*, p. 58. La oposición entre belleza y fealdad como oposición entre lo que tiene forma y lo que carece de ella está presente en la oposición entre los términos latinos *formositas* y *deformitas*.

⁷² GRILLAERT 2008, p. 53.

“acaso, al fin, ¿no hay ya suficientes hechos que demuestren que la sociedad no se construye así, que no son esos los caminos que conducen a la felicidad y que ésta no procede de allí? ¿De dónde entonces? Y escribirán muchos libros pero pasarán por alto lo más importante: han perdido a Cristo y por eso Occidente se está hundiendo, sólo por eso”⁷³.

Las declaraciones del escritor que sitúan a Cristo como el ideal estético más elevado son numerosas. Por ejemplo, en otra de sus cartas, esta vez dirigida a N. Fonvizina y escrita en 1854 afirma que “no hay nada más bello, profundo, valiente y perfecto que Cristo [...] Es más, si alguien me demostrase que Cristo no es la verdad, y *realmente* fuese así, que la verdad está fuera de Cristo, preferiría quedarme con Cristo antes que con la verdad”⁷⁴. En otra carta dirigida a A. Maikov, de 1867, habla de Cristo como de la belleza divina más elevada: “Cristo es una representación tan elevada del ser humano que no puede comprenderse sin adorarla y sin creer que encierra en sí el ideal eterno de la humanidad.”⁷⁵ Por último, en sus anotaciones para *Idiota*: “la belleza es solamente un ideal. Y en este mundo sólo hay un rostro positivamente bello, el de Cristo.”⁷⁶

La imagen de Cristo presente en el novelista procede de la tradición ortodoxa rusa e incide en la naturaleza sintética, divinohumana de Cristo, en Cristo se revela lo divino, pero también lo humano⁷⁷. Su imagen es también la imagen de la inseparabilidad del ideal y su encarnación. Lo que inspira y mueve al hombre es la belleza encarnada, no el ideal abstracto, y es ahí donde reside la utilidad de la imagen. Zenkovski insiste en la centralidad de la imagen de Cristo. Es en la idea de la imagen y semejanza de Dios oculta en todo hombre e inactiva por la fuerza del pecado donde se encuentra la clave: es preciso restablecer esa imagen por un proceso de divinización⁷⁸. Hay algo de ese restablecimiento en la belleza de la naturaleza. La belleza es algo inmanente a la naturaleza, sólo que el hombre no

⁷³ DOSTOIEVSKI, F., “Pis’mo N. N. Strajomy”, o. c., p. 487.

⁷⁴ DOSTOIEVSKI, F., “Pis’mo N. Fonvizine” en *Sobranie Sochinenii v piatnadsati tomaj*, o. c., vol. 15, p. 95.

⁷⁵ DOSTOIEVSKI, F., “Pis’mo A. Maikovu” en *Sobranie Sochinenii v piatnadsati tomaj*, o. c., vol. 15, p. 315.

⁷⁶ Recogido en ZENKOVSKI, V., “Problema krasoty v mirisozertsanii Dostoievskogo” en ZENKOVSKI 2005, p. 273-274.

⁷⁷ GRILLAERT 2008, p.55.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 266.

capta ya esa belleza por ese enturbiamiento de la idea estética en la conciencia, por la ruptura del vínculo entre el principio estético y la esfera moral y religiosa⁷⁹.

El restablecimiento de la imagen divina en el hombre caído sólo es posible por una transfiguración interna como la que Cristo trajo. Pero la esfera moral y estética se han separado y la amoralidad es el hecho básico sobre el hombre. Y es por esa escisión que la belleza posee un doble sentido y se convierte en un enigma. Hay dos ideales, que Dostoievski a través de Dmitri Karamázov caracteriza como “el ideal de la Madonna” y “el ideal de Sodoma”. Se puede encontrar belleza en la fealdad moral, luego no existe un vínculo interno entre el bien y la belleza. No sólo puede no salvar al mundo sino que puede destruirlo⁸⁰. La confusión entre esas dos bellezas, como afirmaba Jackson, está en el interior del propio hombre y la búsqueda de una forma estética es también la búsqueda de una estructura moral firme que salve al hombre y restablezca su verdadera imagen⁸¹.

A propósito de esta cuestión del carácter antinómico de la belleza (¿es fuerza salvadora o algo que debe ser salvado?), Isupov señala que de entender la famosa fórmula “la belleza salvará al mundo” leyendo la belleza como una categoría estética, esto es, el mundo se transforma y salva por medio del arte, es la belleza la que reclama ser salvada. Si se lee en un sentido tradicional teológico, esto es, el mundo es salvado por la belleza divina, todo el trabajo se transfiere al Creador⁸². La visión estética y la religiosa son una misma visión que revela una misma realidad absoluta.

Cuando un artista crea una imagen bella está ofreciendo una aproximación al ideal divino que se encuentra más allá de la existencia terrena. En su sentido más profundo, el arte es profético porque es símbolo premonitorio de la belleza de una humanidad transfigurada. Puede contribuir a la transfiguración moral de la humanidad. Según Zenkovski, “en la fórmula de la salvación del mundo por la belleza no yace una apología del arte sino que se ofrece una idea religiosa, la

⁷⁹ *Ibíd.*, p. 269.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 275-276.

⁸¹ *Ibíd.*, p. 62-65.

⁸² ISUPOV, K., “Transtsendental’naia estetika Dostoievskogo” en *Voprosy filosofii*, n° 10, 2010, p. 76-77 [en adelante ISUPOV 2010].

salvación del mundo a través de la santidad, del restablecimiento de la imagen divina en nosotros”⁸³.

La belleza externa para Dostoievski no salva a nada ni a nadie. Sin un componente moral positivo es como aire al que le falta oxígeno. Separada del bien carece de fuerza⁸⁴. Que la fuerza de la belleza está en el bien es algo que también afirma explícitamente Soloviev. Sólo en el bien salva la belleza. Así en el prólogo a la segunda edición de *La justificación del bien* afirma Soloviev: “la fuerza y la belleza son divinas, pero no en sí mismas: hay un Dios fuerte y bello, cuya fuerza no desfallece, cuya belleza no muere porque su fuerza y su belleza son inseparables del bien”⁸⁵.

En la idea del poder salvador de la belleza y de un modo próximo al de Dostoievski, se da en Soloviev una unión de lo ético y lo estético, que probablemente en ambos tenga parte de su origen en las reflexiones schillerianas, y que sólo muestra su verdadero sentido sobre un trasfondo religioso. De lo que se trata, tanto para Dostoievski como para Soloviev, señala Zenkovski, es de determinar cómo el arte puede contribuir a la tarea que el cristianismo trajo al mundo⁸⁶. Y cómo hacerlo sin caer ni en el utilitarismo ni en el didactismo estéril, respetando la autonomía del artista en su hacer. Ni Dostoievski ni Soloviev reclaman un arte con un contenido exclusivamente religioso. Como apunta Van der Bercken, lo estético es éticamente neutro y adquiere un significado religioso en un complejo juego de interacciones entre la intención del autor, la interpretación del receptor y su función en un contexto dado. La belleza ha sido una constante compañera de la teología, una forma legítima de experiencia religiosa, pero esto no debe conducir a un esteticismo religioso que encuentre complacencia espiritual a través de la belleza hasta llegar a la sustitución del sentimiento religioso por satisfacción estética⁸⁷.

⁸³ ZENKOVSKI V.V., “Problema krasoty v mirisozertsanii Dostoievskogo” en ZENKOVSKI 2005, p. 271-272.

⁸⁴ ISUPOV 2010, p. 79.

⁸⁵ OD, p. 89.

⁸⁶ ZENKOVSKI V., “Esteticheskie vozrenia Vl. Solovieva”, ZENKOVSKI 2005, p. 284.

⁸⁷ VAN DER BERCKEN, W., “The Ambiguity of Religious Aesthetics. Reflections on Catholic and Orthodox Religious Art” en VAN DER BERCKEN, W.; SUTTON, J. (eds.), *Aesthetics as a Religious Factor in Eastern and Western Christianity: Selected Papers of the International*

Puede que Dostoievski fuese un seguidor del esteticismo schilleriano, pero sabía que la belleza no es una fuerza mágica. Como señala Guliga, Dostoievski había leído al kantiano Schiller, pero no repetía sus ideas. En *El idiota* se habla de una belleza que salva, pero en un discurso indirecto que, no sin cierto sarcasmo, se atribuye al príncipe Myshkin. Sin embargo, en la novela, la belleza no salva a nadie, sino al contrario, acaba con quien la encarna, Nastasia Filipovna, y con quienes la rodean⁸⁸. Respecto a Soloviev, no es la acción de un artista la que en su “Breve relato sobre el anticristo” trae la salvación del mundo, sino que depende de la acción de los representantes de la Iglesia. De todos modos, como señala Zenkovski, lo cierto es que Soloviev parece atribuir la tarea de transfiguración del mundo más al arte humano que a Dios⁸⁹. Si bien es cierto que a ese utópico arte futuro más que al arte en sentido tradicional.

Hay también en Soloviev, sobre todo en sus últimas obras una tensión entre dos formas de belleza. Pero, a diferencia de Dostoievski, más que incidir en la oposición entre el “ideal de la Madonna” y el “ideal de Sodoma”, el enfrentamiento se produce entre la belleza verdadera, y una falsificación tan parecida al original que pueden ser confundidas. Si la verdadera belleza es la de Cristo, su falsificación, es la del anticristo.

3. Belleza vieja y belleza nueva, Cristo y el anticristo, Soloviev contra Nietzsche

En “El significado de la poesía en los versos de Pushkin”, Soloviev reconocía vivir en una época de falsificaciones, entre otras cosas de la belleza eterna que es ahora llamada *vieja* y sustituida por otra nueva. Esta última se afirma al margen del bien y la verdad porque se considera dicha unión innecesaria o indeseable⁹⁰. En otro de los artículos escritos en ese mismo año, 1899, Soloviev afirma que esa nueva belleza “que pretende suplantar las envejecidas ideas del bien y la verdad” es la que defienden en Rusia los seguidores de Nietzsche⁹¹. Para Nietzsche, dice Soloviev en *La justificación del bien*, el sentido de la vida reside en su dimensión estética y es esa dimensión vital la que debe desarrollarse,

Conference Held at the University of Utrecht, the Netherlands, in June 2004, Leuven: Peeters Publishers, 2005, p., 49-50.

⁸⁸ GULIGA, A., *Estetika v svete aksiologii*, San Petersburgo: Aleteia, 2000, p.272.

⁸⁹ *Ibíd.*

⁹⁰ ZSPu, p. 228.

⁹¹ “Protiv ispolnitel’ nogo lista” en *S. S.*, Vol. 8, p. 334.

potenciando lo bello y fuerte: “en la fuerza y en la belleza está el sentido de la vida”⁹².

El tema de la belleza nueva que Soloviev considera falsa impregna sus últimos escritos y corre en paralelo con una preocupación creciente, a medida que avanza la década de 1890, a la expansión e influencia de la filosofía de Nietzsche en Rusia⁹³. La reacción de Soloviev contra Nietzsche va más allá de un rechazo a la concepción de belleza de éste, aunque tampoco puede decirse que se trate de una crítica global ya que gira en torno a la idea del superhombre⁹⁴. Según Haardt, si de lo que se trata es de contraponer el pensamiento estético de Soloviev al de Nietzsche, hay que centrarse en dos puntos. Uno, el superhombre tal y como es formulado por Nietzsche y en cuya formulación Soloviev ve una falsificación o corrupción del ideal cristiano-platónico de la Divinohumanidad. Dos, el discurso platónico en torno al arte y la belleza, tal y como aparece en *La República*, *Fedro* y *El banquete*. Tomando como interlocutor principal a Platón, Nietzsche y Soloviev buscan una rehabilitación del arte y de lo sensible material. El uno desde su proclamada inversión del platonismo, el otro en un intento de superar y completar el pensamiento platónico que se apoya en categorías e ideas de orientación neoplatónica y que aspira, ante todo, a justificar la fe cristiana⁹⁵.

Hay ciertos paralelismos entre Soloviev y Nietzsche que coinciden en señalar varios investigadores. Los dos ven deficitarias las concepciones materialistas y positivistas del ser humano y los dos sugieren un nuevo modelo antropológico que revitalice las fuerzas creativas del ser humano, Nietzsche buscará ese patrón en una antropología que supere el cristianismo, mientras que Soloviev pretende conseguir ese objetivo revitalizando el cristianismo⁹⁶. Su pensamiento está orientado escatológicamente, ambos hablan del fin de la historia

⁹² OD, p. 87.

⁹³ De acuerdo con Glatzer Rosenthal, la influencia de Nietzsche en Rusia fue enorme, profunda y duradera, y se dejó sentir a partir de 1890 tanto entre movimientos artísticos como el simbolismo, como entre algunos filósofos idealistas del momento, pensadores religiosos como Rozanov o Berdiáev o marxistas como Lunarcharski o Gorki. Una visión de conjunto de esa influencia en GLATZER ROSENTHAL 1986, p. 3- 50.

⁹⁴ Según Grillaert, no está claro hasta qué punto y con qué profundidad conocía Soloviev la obra de Nietzsche, qué obras suyas conocía de primera mano y cuáles no. Las únicas obras que cita explícitamente son *El nacimiento de la tragedia*, *El Anticristo* y *Así habló Zaratustra*. Cf. GRILLAERT 2008, p. 83.

⁹⁵ HAARDT en HEFTRICH/RESSEL 2003, p. 441-442.

⁹⁶ GRILLAERT 2008, p. 82.

occidental cristiana, aunque con valoraciones diferentes⁹⁷. Según Sergei Soloviev, tanto Soloviev como Nietzsche comienzan su andadura filosófica con Schopenhauer y Heráclito, uno de los filósofos más apreciados por Soloviev en su juventud. Sin embargo partiendo de una “misma orilla navegaron en direcciones diametralmente opuestas”⁹⁸.

La primera referencia a Nietzsche en la obra de Soloviev aparece en el artículo de 1894 “El primer paso hacia una estética positiva”, en el que desestima las ideas de Nietzsche: las considera poco originales y una mera revitalización de ideas muy viejas y olvidadas. Aunque lamenta su influencia patente ya en algunos artistas como el simbolista Briusov, su actitud inicial hacia Nietzsche es más bien neutra⁹⁹.

Esta neutralidad inicial cambia hacia una preocupación creciente motivada por la expansión y popularidad que Nietzsche adquiere paulatinamente en Rusia, sobre todo en los círculos simbolistas. De acuerdo con Haardt, en los simbolistas acabará produciéndose una simbiosis entre las concepciones estéticas y el pensamiento escatológico de Soloviev con el de Nietzsche¹⁰⁰. El cambio de actitud hacia Nietzsche, centrado ya en su concepción del superhombre, se deja sentir en la una de las *Cartas dominicales* que Soloviev escribió para el periódico *Rus´* entre 1897 y 1898 titulada “¿Filología o verdad?” (1897). Soloviev califica allí la teoría del superhombre como una de “las tentaciones más peligrosas” atractiva por la verdad que contiene: que el ser humano es más que un ser humano, que es un tránsito hacia algo superior¹⁰¹. Lo positivo de Nietzsche es su concepción antropológica, el apuntar más allá del estado actual del hombre, el afirmar que aún no ha desarrollado todo su potencial. El concepto de superhombre es una llamada a

⁹⁷ KANTOR, VL., “Antijrist ili ozhidavschitsia konets evropeiskoi istorii (Soloviev contra Nietzsche)” en HEFTRICH/RESSEL 2003, p. 453.

⁹⁸ SOLOVIEV 1977, p., 98.

⁹⁹ “Ha aparecido en Alemania un escritor de talento (por desgracia con el alma enferma) que predica que la compasión es un sentimiento mezquino, indigno de un hombre que se respete a sí mismo; que la moral es sólo útil para naturalezas serviles; que no hay humanidad sino señores y esclavos, semidioses y semi-ganado; a los primeros les está todo permitido y los segundos son sólo instrumentos de los primeros. ¿Y qué? Estas ideas en las que creyeron y por las que vivieron los faraones egipcios y los reyes asirios [...] han sido recibidas en nuestra Europa como algo extraordinario, original y fresco [...] ¿Y no demuestra esto que no sólo hemos tenido tiempo de superar sino también de olvidar aquello por lo que vivieron nuestros antepasados hasta el punto que su cosmovisión recibe entre nosotros el encanto de la novedad?” PSPE, p. 551.

¹⁰⁰ HAARDT en HEFTRICH/RESSEL 2003, p. 441.

¹⁰¹ “Slovesnost´ ili istina?” en S. S., Vol. 8, p. 99.

trascender la situación humana presente. Idea que repite luego, como se dijo, en “La idea del superhombre”.

Para Soloviev, todo esto no es nuevo. Del destino elevado del hombre ya habló San Pablo a los atenienses, y además les mostró una realización plena y real de ese fin elevado en la figura de Cristo. Lo que hace Nietzsche es cambiar la verdad, esto es Cristo, por una ficción, un ejercicio de profesor universitario, una mera composición literaria¹⁰². El superhombre, tal y como Nietzsche lo describe en *Así habló Zaratustra*, no es más que un tema de enseñanza universitaria y su predicación un ejercicio filológico-literario, “bello por su forma literaria pero carente de todo contenido positivo”. El superhombre de Nietzsche no tiene más que bellas palabras que atraen por su sonoridad y un brillo externo y superficial que sólo oculta un “cadáver intelectual putrefacto”. La artificiosidad y falta de contenido del superhombre podría ser, concluye Soloviev, una premonición de la venida del anticristo¹⁰³.

En “La idea del superhombre”, escrito en 1899, Soloviev califica la idea del superhombre de *demonismo* y ve en ella un gran peligro. Según afirma en este artículo, son tres las teorías que dominan el ambiente intelectual de su tiempo (en Rusia): el materialismo económico promulgado por Marx, el moralismo abstracto de Tolstoi y el demonismo del superhombre. El materialismo económico habla del presente, el moralismo abstracto mira al mañana más inmediato y el demonismo del superhombre habla de lo que sucederá en el futuro. Es la idea más interesante de las tres porque

“abre un espacio inabarcable en el que es posible todo camino vital. Adentrándose en ese espacio [...] se puede caer en el vacío, enfangarse en una ciénaga, despeñarse por un precipicio pintoresco y grandioso pero sin esperanza o elegir el camino montañoso, seguro y bello en cuyo final se vislumbran entre la niebla las cumbres iluminadas por el sol eterno”¹⁰⁴.

Todo depende de cómo se pronuncie y lo que se entienda por superhombre. Su verdad, como expuso en “¿Filología o verdad?”, consiste en percibir al ser

¹⁰² *Ibíd.*, p. 100.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 101.

¹⁰⁴ “Ideia sverjcheloveka” o. c., p. 627- 628.

humano como un ser que busca una perfección infinita, que tiende naturalmente al ideal suprahumano, un ideal que es tarea más accesible a la humanidad como organismo colectivo que a nivel individual¹⁰⁵.

Como se indicó al comienzo de este trabajo, lo que Soloviev entiende por superhombre o suprahumano ha estado desde obras de juventud como las *Conferencias sobre la Divinohumanidad*, asociado a la figura de Cristo. El ser humano aún no ha alcanzado el estado de humanidad verdadera que requiere para su consecución el trascender su naturaleza actual para unirse a lo divino. El primero en ser hombre en sentido verdadero fue Cristo, el Dios-hombre¹⁰⁶. Lo suprahumano es el estado elevado, perfecto y definitivo de la humanidad que Soloviev entiende como apoteosis colectiva por la que se restablece la semejanza con Dios iniciada por Cristo en toda la humanidad. Siguiendo esta línea de pensamiento, en “La idea del superhombre” sostiene que el único ideal legítimo de lo suprahumano es Cristo por una razón: “hombre” y “mortal” son prácticamente sinónimos y Cristo es el único que ha vencido a la muerte, el verdadero superhombre sólo puede ser aquel que vence a la muerte y abandona su estado actual¹⁰⁷.

Este es el verdadero ideal y no el ideal del culto pagano a la belleza y la fuerza, la autoadscripción de un significado exclusivo, la autodivinación a la que conduce el superhombre de Nietzsche. Soloviev veía posible un acercamiento progresivo a ese estado suprahumano. Al final de la historia se produciría la unión definitiva entre Dios y la humanidad en la Divinohumanidad. El ideal de Nietzsche no es más que una falsificación de ese ideal que conduce a la *humanodivinidad*.

Una caracterización adicional de lo que Soloviev veía tras el superhombre de Nietzsche se encuentra en el artículo, también de 1899, “Lérmontov” en el que analiza la obra de este escritor y poeta ruso, un claro antecedente para Soloviev, de lo que representa el pensamiento de Nietzsche en torno al superhombre¹⁰⁸. En realidad aquí, Soloviev ve en Lérmontov un precursor del “nietzscheanismo”. Según Glatzer Rosenthal hay que diferenciar entre la filosofía de Nietzsche y lo

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 629.

¹⁰⁶ GRILLAERT 2008, p. 86-87.

¹⁰⁷ “Ideia sverjcheloveka” o. c., p. 632.

¹⁰⁸ “Lermontov”, *S. S.*, vol. 8, p. 388.

que en Rusia se llamó “nietzscheanismo”. Por “nietzscheanismo” se entiende una teoría que se erige en un sustituto de la religión, una guía para la vida que promulga una serie de valores y actitudes en muchas ocasiones hostiles explícitamente al cristianismo y también al marxismo. Entre estos valores están el individualismo, la autoexpresión, la autoafirmación, la sensualidad, la liberación de instintos, el orgullo, la lucha, el desafío a la muerte, la iconoclastia, el desprecio por la sociedad burguesa, la tradición y la costumbre¹⁰⁹.

Lérmontov es un genio artístico cuya principal característica es la concentración y tensión hacia su propio yo. Alcanzar el estado suprahumano supone un crecimiento interno y espiritual, la cuestión es en qué dirección debe producirse ese crecimiento, desde qué dimensión de la vida. Un desarrollo fuerte del principio individual es imprescindible para obtener un contenido vital más pleno pero con ello no basta, ya que lo único que se consigue de ese modo es un “yo colosal” pero “completamente vacío”¹¹⁰. Como el genio que es, Lermóntov está dotado de fuerza profética, de la agudeza visual que le permite ir más allá de los fenómenos hacia la verdadera realidad que se oculta tras ellos. Sin embargo, en vez de usar su genialidad para conducir a los demás se concentra en sí mismo, tomando su genialidad como un privilegio ante los demás¹¹¹. Lérmontov es una personificación fallida de lo suprahumano.

El tema principal de su poesía es el amor y en su obra hay belleza, pero se trata de esa belleza nueva, a la que Soloviev compara aquí con un glaciar que al ser iluminado por el sol brinda un espectáculo admirable. La belleza nueva o falsa es la del glaciar, la verdadera en la naturaleza inorgánica es la que simboliza el diamante. La belleza del glaciar es superficial, se detiene en lo exterior sin cambiar desde dentro la materia. No nace de lo que hace el sol en el glaciar, que podría incluso derretirlo, sino que el glaciar sin experimentar ningún cambio en su interior juega con los rayos del sol en su superficie para crear un espejismo óptico encantador¹¹². No hay aquí, apunta Smith, interacción entre el espíritu y la materia que eleve a la materia al estatus de lo espiritual, esta belleza no surge del *amor*

¹⁰⁹ GLATZER ROSENTHAL 1986, p. 7-8.

¹¹⁰ “Lermontov”, S. S., vol. 8, p. 392.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 401.

¹¹² *Ibid.*, p. 393.

equalis. Lérmontov habla del amor, pero lo único que ama es su propio estado. El glaciador es el arquetipo de la belleza no transfigurativa, que no es más que enmascaramiento u ocultación del vacío¹¹³.

La última inmersión de Soloviev en el tema de la belleza y el amor, así como su última respuesta, aunque indirecta, al superhombre de Nietzsche se encuentra en el “Breve relato sobre el Anticristo” que cierra la obra *Tres conversaciones*. A finales de la década de 1890 el optimismo sobre el progreso histórico y el futuro de la humanidad que había presidido desde sus inicios la obra de Soloviev, se ve teñido por cierto pesimismo y preocupación ante lo que consideraba una corrupción progresiva de la conciencia cristiana en su país. Esta corrupción se estaba produciendo por la expansión del individualismo tanto en círculos artísticos como en ciertos filósofos idealistas¹¹⁴. En Nietzsche veía uno de los principales responsables de ese declive de la conciencia moral y religiosa rusa fuertemente asentada en la idea de comunidad o *sobornost'* que conceptualizaron los eslavófilos.

Con sus *Tres conversaciones*, Soloviev trata de restablecer su creencia en el Reino de Dios en la tierra y refutar a los que considera sus dos principales oponentes, Tolstoi y Nietzsche. Para ello, adopta el modelo del diálogo platónico en tres conversaciones entre cinco personajes rusos sin nombre propio: un general, un político, una señora, un príncipe y el Sr. Z. Al final de la tercera conversación que trata sobre el fin de la historia, se interrumpe el diálogo porque el Sr. Z decide leer un manuscrito sobre el anticristo de un monje llamado Pansofi¹¹⁵.

El relato se abre con una descripción muy general y difusa de lo que será la situación socio-política de Europa en el s. XXI, momento histórico en el que Soloviev sitúa la llegada del anticristo. Tras una serie de guerras a lo largo del s. XX, los países de extremo Oriente se unifican para luchar contra Europa, que no se percata de esa unificación por estar inmersa en una confrontación con el mundo

¹¹³ SMITH 2008, p. 253-254.

¹¹⁴ GRILLAERT 2008, p. 98-99.

¹¹⁵ TR, p. 736. Parece claro que tras el monje ortodoxo está el propio Soloviev, ya que el relato se abre con un par de versos escritos por Soloviev, que según afirma el Sr. Z, fueron escritos por el mismo autor del relato. Respecto a su enfrentamiento con Tolstoi, el motivo de la polémica que sostiene con Tolstoi aquí es el pacifismo promulgado por el novelista. Soloviev, convencido del poder y fuerza creciente del mal, insiste en la necesidad de combatirlo si es preciso mediante la fuerza y la guerra.

musulmán. Una Europa desunida y debilitada es invadida por la liga de países orientales capitaneados por China y dominada durante medio siglo. Los países europeos se unifican al fin y consiguen liberarse del yugo oriental. Se constituyen, ya en el s. XXI, los Estados Unidos de Europa, una coalición de gobiernos democráticos¹¹⁶. Es entonces cuando aparece un hombre que destaca tanto por sus cualidades intelectuales como espirituales y “al que muchos llaman superhombre”¹¹⁷. Este hombre genial alcanza gran fama como pensador y escritor. Su excesivo amor propio le lleva a considerar su genialidad, belleza, nobleza, su espíritu filantrópico y asceta no como dones de Dios sino signos que indican que él es el auténtico Cristo mientras que el anterior fue sólo un precursor. Con este convencimiento espera una señal del cielo para comenzar la que considera su tarea: la salvación de la humanidad, el establecimiento de la paz mundial y el bienestar material de todo ser humano¹¹⁸. Sin embargo, quien se le aparece no es Dios sino el demonio quien promete ayudarle si acepta su espíritu. Antes de entrar en él pronuncia las siguientes palabras: “como antes te engendré en la *belleza* ahora te engendraré en el *poder*”. Tras esto el superhombre se transforma en el anticristo¹¹⁹. Una vez el superhombre se transforma en anticristo se presenta ante la humanidad como el hombre venidero o del futuro, el segundo Cristo. Consigue su fin, trae la paz, la estabilidad y bienestar material mundial. En reconocimiento a su labor es nombrado emperador del mundo. No satisfecho con esto organiza un concilio ecuménico en el que propone a todas las religiones cristianas que se unifiquen y le reconozcan como única autoridad espiritual. En el concilio, el *starets* ortodoxo le rechaza y el papa católico le descubre como anticristo. Ambos mueren al instante asesinados por un poder que parece sobrenatural. El representante de la Iglesia protestante recoge sus cadáveres y huye con un reducido grupo de cristianos al desierto. Allí, el *starets* y el papa resucitan y se reconcilian fijando la unión de las tres Iglesias cristianas. Es entonces cuando se abre el cielo y aparece Cristo. La lectura del relato se interrumpe aquí. El Sr. Z cuenta como algo más tarde el anticristo muere a consecuencia de una explosión volcánica en el mar Muerto.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. p. 736-739.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 740.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 741-742.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 743.

La frase pronunciada por el demonio, “antes te engendré en la *belleza* ahora te engendraré en el *poder*”, señala Smith, es una especie de iniciación mágica en la falsedad. El demonio es amor propio hipostatizado que genera al anticristo primero en la belleza, pero una belleza que no es el resultado de un acto creativo que resulta de un *pathos* erótico interno; esa belleza no surge del amor, sólo cubre superficialmente al anticristo para darle en apariencia el rostro del bien¹²⁰. Para Grillaert, el anticristo de Soloviev, a diferencia de otros personajes ateos de la literatura rusa del s. XIX, no aporta ningún argumento o teoría filosófica que justifique su rechazo a los principios cristianos y a Dios, es únicamente un amor propio desmedido, el orgullo y el egoísmo lo que le lleva a rechazar a Dios¹²¹. El superhombre, dice Soloviev *creía* en Dios pero “*se amaba sólo a sí mismo*”¹²².

Después de ser engendrado en la belleza, es engendrado en el poder. Nacer en el poder es el resultado de un nacimiento unilateral en la belleza que no es el resultado del *amor equalis*, amor divino-humano sino de la voluntad o deseo satánico que encuentra en la belleza no la posibilidad de renacimiento y regeneración, sino un medio de obtener poder. Esta es la belleza, apunta Smith, que se queda en la superficie que no cambia la naturaleza humana interiormente porque se impone como algo externo. El demonio actúa con y a través de exterioridades que acaban desintegrando la belleza en el poder¹²³.

Esta belleza falsa e ilusoria que Soloviev rechaza y ve peligrosa es la que articula Nietzsche. En *El nacimiento de la tragedia* la belleza es una ilusión, una apariencia que hace la existencia soportable. El arte para Nietzsche y desde su inversión del platonismo, señala Haardt, potencia la vida como generador de apariencias¹²⁴. Esta belleza *salva* precisamente por ser ilusoria. Su poder reside en su carácter fraudulento. Soloviev cree en la existencia de esa belleza ilusoria pero al tildarla de falsa, reconoce que existe una belleza verdadera de la que la primera no es más que una falsificación. Ambas bellezas existen desde un punto de vista fenoménico y el lugar para discernir de qué tipo de belleza se trata es el sentimiento

¹²⁰ SMITH 2008, p. 251.

¹²¹ GRILLAERT 2008, p. 100. Sobre la figura del anticristo en Soloviev: McGUINN, B., *El Anticristo: Dos milenios de fascinación humana por el mal*, Barcelona: Paidós, 1997, p. 285-292.

¹²² TR, p. 740.

¹²³ SMITH 2008, p. 251.

¹²⁴ HAARDT en HEFTRICH/RESSEL 2003, p. 443.

subjetivo que emerge de y hacer surgir lo bello, el *pathos* que conforma ambas experiencias. En el caso de Nietzsche se trata de una resolución meramente imaginativa de la disonancia óptica que domina la realidad. En el caso de Soloviev, la belleza es el resultado de una consonancia entre lo individual y lo universal, entre lo divino y lo humano¹²⁵.

Para Nietzsche el arte no pierde tampoco su poder redentor. Su visión del arte es también religiosa pero, como se dijo antes, su religión es la del arte trágico griego que también es servicio divino, pero no al Dios cristiano sino a Dioniso. Como señala Desmond, el arte se manifiesta a través del individuo singular, del superhombre, que no es más que una versión enmascarada de la idea de genio artístico y que está destinado a ser manifestación de la verdad del ser como voluntad de poder¹²⁶. El *eros* que mueve a Nietzsche está lleno de autoafirmación y carece a la vez de aquello que le otorgue autocompletitud. Es un *eros* sin ideas porque éstas remiten a lo universal, a lo otro del yo minando su creatividad, es platonismo sin mimesis. La voluntad de poder es lo originario, una originalidad oscura e inmanente que se expresa en el genio y el superhombre. Pero en ese acto supremo y creador de autoafirmación lo que se descubre es a Dioniso, la voluntad de poder que a la vez disuelve el propio yo que se autoafirma¹²⁷.

Nietzsche acentúa el proceso de lucha y anhelo erótico hasta el frenesí. Absolutiza lo erótico bajo el nombre de Dioniso, un dios orgiástico y absorbente que acaba engullendo toda individualización apolínea. El principio y el final son voluntad de poder y nada más porque todo es absorbido por ese dios orgiástico. Existe un vínculo que remite a Platón entre amor y la locura. Pero la autoglorificación y autodivinización del yo que Nietzsche impulsa termina en una mala locura. Nietzsche quería crearse a sí mismo, sin embargo, la magia metafísica con la que conjura a la otredad entre Dios y el hombre es “magia negra”¹²⁸.

En Rusia el primero en ver una dimensión religiosa en la filosofía de Nietzsche fue Soloviev, lo que determinó la recepción y reflexiones posteriores de

¹²⁵ SMITH 2008, p. 256.

¹²⁶ DESMOND 2003, p. 281-283.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 191-97.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 205-208.

otros filósofos y artistas rusos sobre el pensamiento del filósofo alemán¹²⁹. Irónicamente, toda la crítica y preocupación de Soloviev al “culto pagano a la belleza” y al “demonismo” del superhombre, al ser leídos en la clave religiosa que él mismo propició, acabaron fundiéndose en una síntesis característica de los representantes del renacimiento religioso-filosófico del Siglo de Plata ruso, tanto dentro del ámbito de la filosofía como del arte. La influencia Soloviev y la de Nietzsche –reconocía Berdiáev en *La idea rusa*– fueron fundamentales para el desarrollo del renacimiento religioso-filosófico. Para Biely, uno de los principales representantes de la segunda generación de simbolistas, sin Nietzsche la doctrina del neocristianismo no hubiese surgido en Rusia¹³⁰.

4. *Un reto para el futuro (del arte)*

En “El sentido general del arte” Soloviev establece que la belleza es la iniciación a través de la iluminación y espiritualización del ser material en el orden moral. En un proyecto que puede retrotraerse al programa del neoplatonismo florentino, Soloviev establece como función más elevada del arte, la continuación y realización de una tarea iniciada en la naturaleza, que al no ser realizable por medios físicos naturales, debe ser completada gracias al potencial creativo humano¹³¹. El fin del proceso cósmico e histórico es el establecimiento de la Divinohumanidad, un proyecto que tiene para Soloviev un marcado sentido ético-filosófico. De lo que se trata es de participar activamente en el plan divino que transfigurará a la persona, pero también la sociedad, a la humanidad en su conjunto y al mundo natural¹³².

Soloviev, continúa también parcialmente con los ideales románticos, y considera que la actualización o aproximación a la Divinohumanidad precisa de la participación de fuerzas imaginativas, prerracionales o suprarracionales que permiten el acceso a fenómenos no accesibles a la razón. Al mismo tiempo, advierte sobre los peligros de una imaginación religiosa centrada en el yo. La aproximación progresiva a la Divinohumanidad corre el riesgo de desembocar,

¹²⁹ GRILLAERT 2003, p. 105.

¹³⁰ Recogido en LANE, A. M, “Nietzsche comes to Russia: Popularization and Protest in the 1890s” en GLATZER ROSENTHAL 1986, p. 67.

¹³¹ OSI, p. 398.

¹³² *Ibíd.*

como señala Finlan, en un “superhombre egomaniaco”¹³³. El proceso no puede llevarse a cabo adecuadamente sin la acción de las fuerzas trascendentes divinas y esto sólo es posible por la superación de la energía autoafirmadora del hombre, por el desplazamiento del propio centro humano, de su propia naturaleza a la naturaleza absoluta y trascendente¹³⁴. A ese desplazamiento deben contribuir conjuntamente todas las esferas de acción humana, tanto la verdadera filosofía desde la esfera del conocimiento, como el verdadero arte desde la esfera de la creación y, desde la esfera de la voluntad, la organización de la sociedad verdadera.

En lo que respecta al arte, el artista puede actuar en consonancia con el principio divino o ir en contra de él. Hay una creación *divinohumana* y una creación *humanodivina*, algo que acentúa la responsabilidad del artista en relación con aquello que proyecta sobre el mundo y el efecto que puede surtir en la traslación o desplazamiento de la energía o fuerza autoafirmadora personal. Soloviev es un claro y exigente exponente de aquella “actitud rusa” frente a la “actitud francesa” hacia la literatura y el arte de la que hablaba Berlin, una actitud moral hacia la vida y hacia el arte que exige un compromiso total.

La relación entre lo estético y lo ético va más allá de una llamada de atención sobre la responsabilidad moral del artista. El bien y la verdad, para realizarse plenamente, deben convertirse en una fuerza creadora en el sujeto capaz de transfigurarle a él y a la realidad¹³⁵. El arte, además de ser manifestación privilegiada de la fuerza creadora humana, debe contribuir a despertar las fuerzas creadoras del hombre. Recupera con ello parte de los ideales románticos y se aproxima también a Nietzsche, ya que como éste, defiende una estética existencial. Como señala De Santiago Guervós¹³⁶, en Nietzsche la función vital del arte no es otro que la transformación del hombre. Los presupuestos y finalidad de ambos pensadores son diametralmente opuestos. Si Nietzsche sobrevalora al arte como revés de la sobrevaloración moral, y lo considera anterior a toda moral, como sustituto de la metafísica y la teología tradicional, Soloviev insistirá en la unión entre el bien y la belleza y en el peligro de separar ambas.

¹³³ Ibid, p. 176.

¹³⁴ FN, p. 198.

¹³⁵ OSI, p. 391.

¹³⁶ DE SANTIAGO GUERVÓS 2004, p. 339-341.

El arte debe contribuir activamente a la transformación de la vida, pero esta tarea, como se ha dicho, no es realizable sin la colaboración de lo divino. Por eso, Soloviev recupera el nombre de “teúrgia” para referirse al arte del futuro. El fin más elevado del arte coincide con la culminación de todo el proceso universal de creación y ese fin aún no se ha alcanzado. Por el momento sólo es posible asistir a transformaciones parciales y fragmentarias, a anticipaciones de la belleza absoluta. La belleza artística, la del arte en su estado actual, es un tránsito entre la belleza natural y la de la vida futura. El arte no es un simple divertimento, sostiene Soloviev en “El sentido general del arte” pero tampoco un “sermón didáctico”, sino “profecía inspirada”. La unión originaria entre arte y religión es, para Soloviev, una prueba de la elevada tarea del arte. Sin embargo,

“La belleza plena, verdadera exige dar al elemento humano un espacio de acción más amplio, y presupone un desarrollo más elevado y complejo de la vida social del que podía darse en la cultura antigua. El extrañamiento actual entre arte y religión es un estado transitorio entre su fusión originaria y la síntesis libre futura. Esa vida perfecta, cuya anticipación encontramos en el arte verdadero, se cimentará no sobre la absorción del elemento humano por el elemento divino, sino en su interacción libre.”¹³⁷

La separación entre arte y religión es un estado transitorio entre la fusión originaria y la síntesis libre y futura. El arte del futuro para Soloviev será teúrgico en un sentido renovado, será un arte que no puede limitarse a reflejar un ideal sino que debe salir a la propia realidad para transformarla. Lo que Soloviev pide al arte es que transfigure y espiritualice la realidad, que consiga la inmortalidad, pero la inmortalidad superficial que logra una verdadera obra del arte conocido, sino vencer realmente la corruptibilidad de la materia por su transfiguración. Soloviev reconoce que esta tarea está más allá de las fronteras del arte tal y como se ha desarrollado a lo largo de la historia. Pero en arte, dice Soloviev en la conclusión de “El sentido general del arte”, no hay fronteras. La historia muestra como el arte se encuentra en constante cambio y evolución. Recordando esta vez a Hegel, Soloviev afirma que algunas ramas del arte como la escultura, la épica y la tragedia alcanzaron ya su máximo desarrollo y esplendor, y además

¹³⁷ OSI, p. 399.

“me permitiré ir más lejos para decir que no encuentro especialmente osado afirmar que del mismo modo que las mencionadas formas de arte alcanzaron su perfección con los antiguos, los pueblos europeos han agotado ya todas las demás formas de arte y si éste último tiene algún futuro, será en una esfera totalmente nueva de acción.”¹³⁸

Como Hegel, Soloviev también habla de la muerte del arte. Es necesario plantearle al arte nuevos objetivos que garantizarán su posterior legitimación como forma de acción humana. Pero a diferencia de Hegel, lo que anuncia Soloviev no es una superación por la filosofía en su función cognoscitiva. Es cierto que en su concepción del proceso cósmico e histórico Soloviev se inspira en Hegel. Del mismo modo que el orden natural culmina con la aparición del hombre, la historia de la humanidad (Sofía) avanza hacia la Divinohumanidad, algo posible tras la encarnación del Dios-hombre. Como indica Drozdek, para Soloviev la encarnación y resurrección de Cristo no son hechos milagrosos sino una conclusión lógica del desarrollo del proceso histórico. Al igual que Hegel, entiende la historia como un proceso necesario.

“Sin embargo, a diferencia de Hegel, para quien el *Weltgeist*, a través de las vicisitudes de los cambios dialécticos universales evoluciona en busca de un autoconocimiento perfecto, el alma del mundo no es el ser último en el universo de Soloviev. Lo es Dios. El *Weltgeist* evoluciona y también el alma del mundo. Dios no. El *Weltgeist* busca el conocimiento, el alma del mundo la salvación en la omniunidad otorgada por Dios”¹³⁹

El nuevo objetivo que Soloviev plantea al arte del futuro, o más bien, al arte, si es que quiere tener algún futuro, es salir a la vida y diluirse en ella transfigurándola en y por la belleza. Algo que no podrá conseguir sin la ayuda de lo divino. Con esto está planteando un nuevo horizonte para el arte que no articula. ¿Qué quiso decir con esto?, ¿el arte humano puede llegar a ser una fuerza capaz de crear vida y a la vida?, ¿es la vida un material apto para la creación artística o debe más bien concebirse como un acto creativo? Soloviev calla también sobre el tipo de arte que puede llevar a cabo esa transfiguración. El arte debe volver a trabajar conjuntamente con la religión pero esto no debe verse como una vuelta al pasado, a

¹³⁸ *Ibíd.*, p. 404.

¹³⁹ DROZDEK 2009, p. 65.

épocas superadas ya por el devenir histórico. ¿En qué consistirá esa nueva unión? Las ideas estéticas de Soloviev, esquemáticas e inconclusas, fascinaron a algunos de los principales representantes del Siglo de Plata, que trataron de responder a algunas de las cuestiones que dejó planteadas.

CAPÍTULO V: Destino y desarrollo de la estética de Soloviev en el Siglo de Plata

0. Introducción

Como se indicó antes, Soloviev no tuvo discípulos en vida, ni puede ser considerado como el fundador de una escuela o corriente de pensamiento en sentido estricto. No obstante, en las primeras décadas del s. XX ejercerá una influencia considerable tanto en el ámbito de la filosofía como en el de la praxis artística. Su obra y su persona fueron fuente de inspiración para dos de los fenómenos característicos del Siglo de Plata: el simbolismo como movimiento poético y el llamado renacimiento religioso-filosófico ruso.

Ambos, artistas y filósofos, integran aquel grupo al que suele denominarse, más bien con fines clasificatorios, los *bogoiskateli*¹ (buscadores de Dios). Esta denominación, que sus representantes rechazaban, hace referencia a un grupo heterogéneo de filósofos, escritores y poetas con propuestas muy diferentes, cuando no divergentes. Les unía un mismo propósito que era también el de la *intelligentsia* radical progresista: encontrar una solución a los problemas sociales, políticos y culturales de Rusia. Les separa el considerar que esa solución requería, como precondition de toda posible acción futura, una previa reorientación del pensamiento según ciertos valores religiosos y espirituales².

Los primeros indicios de actividad de los *bogoiskateli* se producen en la década de 1890 como reacción contra el materialismo, positivismo y racionalismo que domina a la *intelligentsia* desde 1860. Fue, también, una reacción contra los dictados de Písarev para el arte y su idea de que “unas botas son más importantes que Shakespeare”, contra el constreñimiento del arte al servicio del pueblo. Desilusionados con las soluciones del populismo, irritados por las limitaciones impuestas al arte, primero independientemente y luego en pequeños grupos,

¹ Véase el primer capítulo de este trabajo, p. 51.

² GLATZER ROSENTHAL, B., “Preface” en GLATZER ROSENTHAL, B; BOCHACHEVSKI.CHOMIAK, M. (eds.), *A Revolution of the Spirit. Crisis of Value in Russia, 1890-192*, New York: Fordham University Press, 1990, p. viii. [en adelante GLATZER ROSENTHAL/BOCHACHEVSKI.CHOMIAK 1990].

comienzan a buscar nuevos valores. Se plantean fines más amplios y difusos, que sobrepasan lo económico y lo social, para centrarse en aspectos emocionales y en necesidades espirituales, entre ellas, la necesidad de tener fe. Lo que buscaban era transformar la vida en la tierra mediante una transformación interna del ser humano. Su objetivo fue posibilitar la aparición de un nuevo tipo de hombre, espiritual y estético y de una sociedad basada en la idea, de origen eslavófilo, de la *sobornost*³ o comunidad en la que cada miembro sin perder su individualidad forma parte orgánica del todo.

Con el cambio de siglo aparece una de las formas de vida espiritual más característica de comienzos del siglo XX ruso, las sociedades religioso-filosóficas, que –aunque no es un fenómeno exclusivamente ruso sino algo característico del fin de siglo– obtuvo en Rusia un importante desarrollo. La primera de estas asociaciones fue la Sociedad religioso-filosófica de San Petersburgo fundada en 1901 por el escritor simbolista Dmitri Merezhkovski y su esposa, la poetisa Zinaida Gippius. Esta asociación, que existió poco más de dos años, fue creada con la intención de aproximar las posiciones de la Iglesia ortodoxa a aquello que Merezhkovski buscaba y que llamó una “nueva conciencia religiosa”⁴. El propósito de Merezhkovski era cimentar una nueva fe que conservase aspectos del cristianismo tradicional y añadiese nuevos ideales que giraban en torno a la creatividad, la belleza y el derecho a la autoexpresión. La nueva conciencia religiosa debía guiar a la *intelligentsia* en su búsqueda de una nueva forma de cristianismo diferente a lo para Merezhkovski era el “cristianismo histórico”. Si bien no todos los *bogoiskateli* compartían las ideas de Merezhkovski, todos buscaban de diferente forma una nueva fe capaz de reorientar la vida y la existencia humana. En parte, la importancia de esta Sociedad reside en el hecho de que por primera vez la *intelligentsia* discutía con el clero. Los temas de discusión eran variados: la libertad de expresión y la religión, el papel de la Iglesia en el mundo moderno, la excomunión de Tolstoi, etc⁵. En las reuniones participaron filósofos

³ Sobre el concepto eslavófilo de la *sobornost* véase p. 29-30.

⁴ Cf. POLOVINKIN, C. M., “Predislovie” en POLOVINKIN, C. M., (ed.), *Zapiski Peterburgskij Religiozno-filosofskij sobranii*, Moscú: Respublika, 2005, p. 10. La citada obra constituye una reedición de los materiales leídos en las 22 reuniones celebradas por la asociación hasta su desaparición y que en su momento fueron publicadas en la revista *Novii Put* (Nuevo camino), órgano de difusión de materiales con el que contó la Sociedad, también fundada por Merezhkovski.

⁵ GLATZER ROSENTHAL en GLATZER ROSENTHAL/BOCHACHEVSKI CHOMIAK 1990, p. 29.

como Berdiáev y Bulgakov, los artistas de la revista *Mundo del arte*⁶, los poetas simbolistas Biely y Blok, y marxistas como Lunacharski y Gorki.

Siguiendo el ejemplo de esta Sociedad, tras la Revolución de 1905 se establecen nuevas asociaciones religioso-filosóficas en diferentes ciudades. De entre ellas las más importantes fueron la renovada Sociedad Religioso-filosófica de San Petersburgo (Petrogrado) (1907-1917) y la Sociedad Religioso-filosófica en memoria de Vladímir Soloviev de Moscú (1905-1918). Ésta última, que de 1906 a 1907 pasó de tener 40 miembros a 300, concentró a las fuerzas principales de la filosofía religiosa rusa y a teóricos del simbolismo: los ya citados N. Berdiáev y S. Bulgakov; P. Florenski, S. Frank, E. Trubetskoi, V. Ern, L. Shestov, P. Vysheslavtsev, y los poetas simbolistas V. Ivanov y A. Biely.

El fin de la Sociedad moscovita, de acuerdo con sus estatutos fue “el estudio multilateral de problemas religiosos y filosóficos” y una de sus principales tareas el “inculcar en la *intelligentsia* una actitud seria hacia las cuestiones religiosas, superar la actitud superficial hacia los problemas religiosos que convierte al ateísmo serio y honesto en la negación infantil e ignorante de todo”⁷. De fondo, el problema central al que trataban de dar respuesta era uno de los grandes temas, sino el gran tema del pensamiento ruso, esto es, la identidad nacional y la conciliación entre Oriente y Occidente, entre el pensamiento occidentalista en el que se apoyaba la *intelligentsia* radical y el eslavófilo, del que partía la filosofía religiosa. Trataron de combinar ambas tradiciones y se apoyaron o siguieron a Soloviev en sus esfuerzos por conciliar a Rusia con Europa sobre la base de su comprensión de la religión cristiana, articulada en torno a la idea de la Divinohumanidad.

⁶ La revista *Mundo del arte* (*Mir iskusstva*) fue la primera publicación rusa dedicada exclusivamente al arte y que sirvió de plataforma para la difusión de diferentes teorías estéticas del momento. La revista fue fundada por D. Filosofov, A. Benois y D. Diaghilev quienes consideraban que la creatividad artística como la actividad esencial del hombre y expresión de lo divino en este mundo. En sentido amplio la estética que defendían los colaboradores de esta publicación se basa en la defensa del arte por el arte, de lo artístico al margen de toda implicación política, social o religiosa. Aunque algunos simbolistas publicaron sus artículos en esta revista, excepto poetas como Balmont o Briusov, no todos los simbolistas defendían esta concepción del arte para inclinarse a posiciones más próximas a las ideas de Soloviev quien publicó alguno de sus últimos artículos en esta revista.

⁷ Recogido en POLOVINKIN, S. M., “Religiozno-filosofskoe obshchestvo pamiati Vladimira Solovieva v Moskve: osnovnie veji istorii (1905-1918)”, *Filosofskie Nauki*, nº 12, 2005, [en línea] dirección URL: <http://www.academyrh.info/html/ref/20051213.htm>. [en adelante POLOVINKIN 2005]

En la historia de la Sociedad religioso-filosófica de Moscú pueden diferenciarse varias etapas: los primeros años (1905-1910 aprox.), en los que se trató de diseñar un modelo cristiano de sociedad que combinase ideas ilustradas con conceptos cristianos de unidad universal como alternativa al socialismo. En 1910 y coincidiendo con el décimo aniversario de la muerte de Soloviev, se llevó a cabo un nuevo análisis de su obra y legado. En esta segunda fase, que se prolonga hasta 1912, y bajo la relectura de Soloviev continúa la crítica al socialismo desde un punto de vista filosófico-religioso. La última y tercera fase tuvo lugar entre 1912 y 1918 en los que se discuten junto a cuestiones de relevancia histórica como la Primera Guerra Mundial o la Revolución de 1917, temas generales en torno a la teología, la filosofía y el arte⁸.

Aunque las dos sociedades, la moscovita y la de San Petersburgo, colaboraron en sus comienzos, las diferencias teóricas motivaron un distanciamiento claro hacia 1908, y cabe establecer dos grupos, el de los escritores simbolistas agrupados en la Sociedad peterburguesa de Merezhkovski y los filósofos que continuaron su actividad en torno a la Sociedad de Moscú y la publicación *Put'* (*Camino*) asociada a ella⁹. Los simbolistas, influenciados por Nietzsche, Wagner, el simbolismo francés y el modernismo en sentido amplio, se centraron más en cuestiones relativas a la libertad individual, el desarrollo personal y la autoexpresión. Por el contrario, la perspectiva del grupo de filósofos era más bien ético-política. De cualquier modo, esta diferenciación no es tajante, puesto que se trata de grupos sin estructura formal estricta, hubo movimientos de un grupo a otro y diferencias sustanciales entre los miembros de un mismo grupo.

Además de buscar una nueva forma de religiosidad muchos de ellos entendían el arte como teúrgia. Tanto por un aspecto como por el otro, Soloviev puede considerarse un precursor de este fenómeno. Fue él quien hizo de la religión

⁸ Tanto sobre la Sociedad de Moscú como sobre el resto de sociedades existe una amplia bibliografía en ruso. Por citar algunas investigaciones de carácter general: VV. AA: *Religiozno-filosofskoe Obshchestvo v Sankt Peterburge (Petrograde): istorija v materialaj y dokumentaj (1907-1917)*, 3 vol., Moscú: Russkii put', 2009; SAVELEV, S. N., *Ideinoe bankrostvo bogoiskatelstva v Rossii v nachale XX veka. Istoriko-religiovedcheskii ocherk*, Leningrad, 1987; MATIUSHNINA, I.I., *Intelligentsia v Rosii na rubezhe XIX-XX veka*, Moscú: Mysl, 1995. Existe una investigación exhaustiva sobre la Sociedad Religiosa de Moscú en alemán, la obra BUCHARDI, K., *Die Moskauer "religiös-philosophische Vladimir-Solov'ev Gesellschaft (1905-1918)*, Harrassowitz: Wiesbaden, 1998. En línea la obra puede consultarse un resumen en línea de dicha obra en la siguiente dirección URL: <http://www.valley.net/~transnat/burchardi.html>.

⁹ POLOVINKIN 2005.

algo aceptable y atrayente intelectualmente para la *intelligentsia*, al divorciar a ésta de la Iglesia ortodoxa rusa como institución, y del conservadurismo, colaboración y apoyo a la autocracia zarista a los que se asociaba. Su impacto sobre el pensamiento posterior fue diferente. Algunos aceptaron sus ideas y trataron de darles un desarrollo posterior, otros las usaron como plataforma para el desarrollo de sus propias teorías, otros simplemente siguieron su propio camino tomando su ejemplo. Según Ivanova, la autoridad de Soloviev para el pensamiento religioso-filosófico de comienzos del s. XX fue decisiva. Toda corriente idealista de este periodo en Rusia, se nutre de su filosofía o se desarrolla en interacción con ella¹⁰.

El arte entendido como teúrgia es prácticamente el fundamento de toda teoría estética desarrollada por aquellos *bogoiskateli* que reflexionaron sobre estas cuestiones. Soloviev fue el primero en hablar de la posibilidad de un arte futuro o, más bien, del futuro del arte como ligado a la religión y destinado a convertirse en una fuerza real que contribuya a la transfiguración del mundo. Para Bychkov, esta comprensión del arte constituye una vigorosa corriente implícita en la estética rusa de fines del s. XIX y comienzos del XX y se caracteriza por una aproximación escatológica a la creación artística. Fue el impulso espiritual que avivó todas las búsquedas artísticas del Siglo de Plata¹¹.

Si se atiende al desarrollo de la estética en Rusia, el tema central sigue siendo el mismo, la relación del arte con la vida, aunque se produce un giro en la perspectiva desde la que se enfoca. No interesan tanto cuestiones relativas a la función social del arte como su función en un sentido global y más abstracto, su esencia, su futuro, las peculiaridades de la creación artística y de las imágenes creadas por los artistas en los diferentes tipos de arte¹². La actividad teórica de los simbolistas junto con la de algunos pensadores religiosos fue lo más destacado del cambio de siglo, a los que pronto se unirían las primeras manifestaciones de la vanguardia rusa.

Antes de pasar a analizar las diferentes propuestas teóricas de los *bogoiskateli* que continuaron de modo más o menos directo la línea de

¹⁰ IVANOVA, E. B., “VI. Soloviev i formirovanie russkoi religiozno-filosofskoi estetike” en *Solov’ievskie issledovania*, nº 12, 2006, p. 10. [en adelante IVANOVA 2006].

¹¹ BYCHKOV 2007, p.735.

¹² RADUGIN 1999, p. 92-93.

pensamiento estético abierta por Soloviev, es preciso hacer una serie de aclaraciones en vistas a delimitar el campo de investigación, esto es, los autores a los que se va a hacer referencia en lo que sigue.

El simbolismo en Rusia, como sucedió en Europa, no fue un estilo estrictamente hablando, sino más bien una etiqueta un tanto imprecisa que hace referencia a una postura intelectual abierta y que incluye diferentes propuestas teóricas y artísticas. Si bien es una clasificación discutida entre especialistas de la literatura rusa, suelen diferenciarse dos grupos de simbolistas, los de primera generación o simbolistas mayores (1890-1900), entre cuyos representantes están el citado Merezhkovski, Briusov, Bal'mont o Sologub, por mencionar a los más representativos, y una segunda generación o simbolistas menores (1900-1910) cuyos máximos representantes son los poetas V. Ivanov, A. Biely y A. Blok. Según Hansen-Löwe, esta diferenciación se apoya tanto en cuestión temporal como en programas estéticos y cosmovisiones opuestas. Aunque se trata de una dicotomía demasiado simplificadora, el primer simbolismo puede calificarse de esteticismo o decadentismo propio del fin de siglo. De acuerdo con Maliavina, los rasgos propios de este decadentismo de la primera generación son una actitud de rechazo del mundo existente, un individualismo extremo, esteticismo, pesimismo, exquisitez y refinamiento¹³. El de segunda generación puede adjetivarse como religioso-filosófico o neorromanticismo¹⁴.

Aunque Merezhkovski pertenece a la primera generación fue el iniciador de las búsquedas religioso-artísticas de la época, algo que no comparte con otros representantes de esta generación como Bal'mont o Briusov. Si cabe hablar de religiosidad en el esteticismo de esta primera generación, señala Hansen-Löwe, es una religiosidad sin fe, una autoestilización *pararreligiosa* que no apuntaría a la salvación o la transfiguración como en el segundo simbolismo¹⁵. De todos modos, el culto a la belleza proclamado por los primeros representantes del simbolismo en

¹³ MALIAVINA, S., "El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento" en *Eslavística complutense*, vol. 2, 2002, p. 130-132.

¹⁴ HANSEN-LÖWE, O., *Russkii simbolizm. Sistema poeticheskij motivov rannii simbolizm*, San Petersburgo: Akademieskii Proekt, 1999, p. 13. [en adelante HANSEN-LÖWE 1999] De todos modos, desde el campo de la historia de la literatura y poética rusas, autores como Mineralova señalan que se de una diferencia cronológica, más que de programas estéticos. Cf. MINERALOVA, I.G., *Russkaia literatura serebrianoogo veka. Poetika simvolizma*, Moscú: Flinta-Nauka, 2009, p. 6-7.

¹⁵ HANSEN-LÖWE 1999, p. 382.

Rusia hizo que viesen en Soloviev un antecedente de su poesía¹⁶. A pesar de ello, Soloviev rechazó con especial énfasis las primeras manifestaciones de esta poesía, las únicas que llegó a conocer. Respecto a la segunda generación, baste decir que sus representantes se autodenominaban “solovievianos”. Tanto el pensamiento como la obra poética de Soloviev son uno de sus pilares básicos, por lo que suele considerársele el padre espiritual del movimiento. Su principal desafío fue el tratar de llevar a la práctica el arte teúrgico proyectado desde la teoría¹⁷.

En lo que respecta al simbolismo, el análisis se centrará en dos de los representantes de la segunda generación, Ivanov y Biely, principales teóricos del movimiento, y aquellos que tratan de desarrollar en algún aspecto las ideas de Soloviev. Soloviev sólo conoció las primeras manifestaciones del simbolismo que rechazó y criticó sin demasiados miramientos. Su actitud hacia simbolistas de la primera generación como Briúsov fue de mofa y burla¹⁸. Si nos detendremos en los rasgos generales de las búsquedas religiosas de Merezhkovski, que pertenece a la primera generación, puesto que es un fenómeno característico de la época y parte de una determinada interpretación de ciertos temas del pensamiento de Soloviev. De todos modos, un estudio pormenorizado del simbolismo ruso pertenecería más al campo de los estudios literarios¹⁹.

Respecto a la filosofía religiosa posterior, no puede decirse que las cuestiones relativas al arte ocupasen un lugar privilegiado o central, lo que no excluye la existencia de una reflexión de envergadura en torno al arte y la belleza en Florenski, y cierta articulación en Bulgakov y Berdiáev. El arte entendido como teúrgia, el sentido espiritual de la creación artística y el lugar del arte en el conjunto

¹⁶ GAIDENKO 2001, p. 365.

¹⁷ SARYCHEV, I., “Prorochestvo i provokatsia. Neojristianskaia dogmatika i simbolistkoe zhiznetvorvchestvo. (Nekotore tipologicheskije paraleli)” en *Vestnik B.G.U Gumanitarnie nauki*, nº1, Moscú, 2005, p. 222.

¹⁸ Sirva como muestra un extracto del artículo “Los simbolistas rusos” (1895) en el que Soloviev hace una recensión de la primera obra colectiva de poesía simbolista, editada por Briúsov en 1894. En la recensión Soloviev ridiculiza, parodia y se mofa de los versos simbolistas. Poco antes de confesar que la lectura “de la prosa simbolista supera sus fuerzas” afirma que “no puede pronunciar una valoración general sobre el señor V. Briúsov sin conocer su edad. Si se trata de un joven de menos de catorce años, puede que acabe siendo un poeta decente, puede que no acabe siendo nada. Si se trata de un hombre adulto, desde luego toda esperanza literaria está de más”. Soloviev concluye el artículo lamentando que el simbolismo hasta ahora lo único que “haya aportado sea una sonora denominación y no una producción sonora”, “Russkie simvolisti”, *S.S.*, vol. 6, p. 506.

¹⁹ Al margen de la abundante bibliografía en ruso, una historia exhaustiva del movimiento con una considerable bibliografía adicional es la obra de PYMAN, A., *A History of Russian Symbolism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

de la cultura humana son algunos de los temas sobre los que, señala Ivanova, reflexionan bajo la influencia de Soloviev²⁰.

1. Interpretación de las ideas estéticas de Soloviev en la praxis y teoría artística del Siglo de Plata: el simbolismo ruso

1.1. Merezhkovski y la “nueva conciencia religiosa”

Valeri Briúsov (1873-1924) fue el organizador de los simbolistas en la década de los 90 del s. XIX en Moscú. En San Petersburgo ese papel recayó en Dmitri Sergeevich Merezhkovski (1865-1941). Éste último fue en realidad el primero en difundir las ideas simbolistas en Rusia a través de una serie de conferencias, pronunciadas en 1893 y publicadas bajo el título de una de ellas, “Sobre las causas del declive y las nuevas tendencias en la literatura rusa”. La conferencia que lleva el título de la serie está considerada como el primer manifiesto del simbolismo ruso²¹. Según reconoce su autor, en ellas trató de explicar la teoría del simbolismo “no tanto desde el punto de vista estético como del religioso”²². Este carácter de búsqueda religiosa de sus inquietudes teóricas y artísticas le hace más próximo a la segunda generación de simbolistas que a la primera. Soloviev conoció la formulación inicial de las teorías y búsquedas espirituales de Merezhkovski y las de otros intelectuales y artistas próximos unificados en torno a la revista *Mundo del arte* y las rechazará con vehemencia. De acuerdo con Gaidenko, veía en ellas una distorsión de su propia filosofía²³.

Merezhkovski, además de ser el iniciador de las búsquedas espirituales del Siglo de Plata, es uno de los pilares básicos de la cultura de este período. En él se hace patente uno de los rasgos propios del simbolismo ruso y es su carácter meta-artístico, la inseparabilidad del arte de determinadas concepciones filosóficas y de un utopismo impregnado de motivos místico-religiosos. Como otros simbolistas, el fin que se propone va más allá del arte y es preparar al ser humano para crear una nueva realidad.

²⁰ IVANOVA 2006, p.22. En el caso de Florenski no puede decirse que exista una reflexión amplia sobre el tema del arte como teúrgia, ya que sus reflexiones siguen otros derroteros.

²¹ GRILLAERT 2008, p.143.

²² MEREZHKOVSKI, D., “Avtograficheskaia zametka” en MEREZHKOVSKI, D., *Akropol'. Izbrannie literaturno-kriticheskie stati*, Moscú: Knizhnaia palata, 1991, p.320. [en adelante MEREZHKOVSKI 1991].

²³ GAIDENKO 2001, p. 375.

En su *Autobiografía* (1914) reconoce que fueron Dostoievski y Soloviev los intelectuales rusos que más influencia ejercieron sobre su formación y pensamiento²⁴. Este prolífico autor comenzó a publicar verso, prosa y ensayos, la mayor parte de ellos de crítica literaria, en la década de los 90 del s. XIX. Según Glatzer Rosenthal, además de ser el primero en popularizar el simbolismo francés en Rusia, contribuyó de manera importante a la difusión del pensamiento de Nietzsche, y es un claro ejemplo del impacto del filósofo alemán en el pensamiento ruso del cambio de siglo²⁵.

Fue también el responsable de un cambio en la consideración de la naturaleza de la obra de Dostoievski para la crítica rusa a partir de 1900. Según Grillaert, antes de 1900, Dostoievski era considerado como un escritor social y realista y pasará a ser considerado, tras el cambio de siglo, como un escritor religioso. Desde ese momento, los personajes nihilistas de sus obras como Raskólnikov, Iván Karamázov o Kirillov se analizarán a través de una comparación entre éstos y el concepto de superhombre de Nietzsche²⁶. La excepción antes de 1900 en esta consideración de Dostoievski, es la de Soloviev, quien ya veía en él un profeta del arte futuro y un escritor religioso²⁷. De hecho, como reconoce Grillaert, es probable que en este aspecto Merezhkovski esté en deuda con Soloviev²⁸. En todo caso, Merezhkovski fue el inspirador de la crítica religiosa rusa en torno a Dostoievski, y el iniciador de una serie de estudios que contraponen y relacionan a Nietzsche y Dostoievski. Como ejemplos de estos estudios cabe destacar dos obras: *La cosmovisión de Dostoievski* de Nikolai Berdiáev y *Dostoievski y Nietzsche. Filosofía de la tragedia* de Lev Shestov²⁹.

²⁴ GRILLAERT 2008, p. 141.

²⁵ GLATZER ROSENTHAL, B., "Stages of Nietzscheanism: Merezhkovsky's Intellectual Evolution" en GLATZER ROSENTHAL 1986, p. 69. [en adelante GLATZER ROSENTHAL en GLATZER ROSENTHAL 1986]

²⁶ GRILLAERT 2008, p. 140.

²⁷ Veáse supra p.150-154.

²⁸ GRILLAERT 2008, p. 186.

²⁹ Existe traducción en castellano de la obra de Berdiáev realizada por Tabatadze O., prologada por Mrowczynski, A.: BERDIÁEV, N., *El espíritu de Dostoyevski*, Granada: Nuevo Inicio, 2010. Nietzsche conocía algunas de las obras de Dostoievski aunque sigue siendo cuestión discutida cuáles en concreto. Un estudio de la relación entre Dostoievski y Nietzsche es la tesis doctoral de STELLINO, P., *Nietzsche y Dostoievski: psicología, resentimiento y moral*, dirigida por Conill Sancho, J., y Siurana Aparisi, J.C., Universidad de Valencia, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, 2010.

Para Merezhkovski, señala Glatzer Rosenthal, Nietzsche significa individualismo, creatividad artística, veneración de la belleza y rechazo de los valores cristianos de humildad, ascetismo y altruismo. Entre 1890 y 1905 tratará de incorporar estas ideas a una nueva interpretación del cristianismo³⁰. El Nietzsche que inicialmente atrae a Merezhkovski, como a otros simbolistas, es el de *El nacimiento de la tragedia*, sobre todo tras los viajes a Grecia e Italia que realizó en 1891 y que despiertan su interés por las religiones paganas, el primer cristianismo y el arte renacentista italiano: en ellos ve una salvación estética y religiosa a la crisis por la que atraviesa la cultura en Rusia y en Europa. Grecia se alza para Merezhkovski como una cultura de lo estéticamente bello y elevado que poseía el secreto de la unión armónica entre la creación humana y la naturaleza o creación divina. Frente a ella, el hombre contemporáneo parece haber olvidado cuál es el sentido profundo y fin último de la cultura, que es la única capaz de proporcionar al hombre felicidad y armonía con la naturaleza y con lo divino³¹. En “Acrópolis” (1891) habla de la Acrópolis ateniense como ejemplo de belleza viva y eterna cuyos templos parecen “haber surgido de la tierra por leyes divinas y no humanas”³². La Grecia clásica es símbolo de armonía, es una cultura afirmadora de la vida en la que se dio una “armonía irrepetible entre lo creado por la mano del hombre y la naturaleza, el más grande acuerdo entre estos dos principios eternamente enfrentados, la creación humana y la creación divina”³³.

En otro de los artículos de este período, “El movimiento místico de nuestro siglo” (1893), establece como símbolo de la pérdida de unión con la naturaleza del hombre contemporáneo y del conflicto y crisis cultural del momento la Plaza del Duomo en Milán. En esta misma plaza, junto a la famosa catedral gótica se encuentra la Galería Víctor Manuel II, expresión del “alma burguesa actual” que, a pesar de su “confort racional” y su “exhuberancia utilitaria”, está plana y vacía, símbolo de la “barbarie civilizada”, testigo de la muerte del sentimiento religioso que elevó el templo medieval. Para Merezhkovski el fin último de toda cultura solo

³⁰ GLATZER ROSENTHAL en GLATZER ROSENTHAL 1986, p. 69. Tras 1905 se distancia de Nietzsche aunque ciertos elementos de su pensamiento continúan en su cosmovisión, ya que como el propio Merezhkovski reconoce fue el pensamiento de Nietzsche el que le obliga a redefinirse como cristiano.

³¹ BYCHKOV 2007, p. 95-96.

³² MEREZHKOVSKI, D., “Akropol” en MEREZHKOVSKI 1991, p. 22.

³³ *Ibíd.* p. 23.

puede ser “místico o religioso”³⁴. Al perder el elemento religioso la cultura muere. También el arte, ya que la religiosidad está unida a la calidad estética, sin fe en el principio divino del mundo no hay belleza en la tierra. Por ello, Merezhkovski busca y espera un cambio radical, un terremoto espiritual que restablezca el sentimiento religioso perdido³⁵.

Pero no es una vuelta a la religiosidad medieval lo que Merezhkovski espera. Más bien e influenciado por Nietzsche y su glorificación de Grecia, espera una nueva forma de vida basada en criterios estéticos³⁶. A lo que llama en su “Acrópolis” es a la construcción de un “nuevo Partenón” creado por hombres liberados de una moral esclava, preocupados de vivir felizmente, en armonía con la naturaleza, similares a dioses en la tierra”³⁷. De todos modos, a pesar de su dependencia de Nietzsche, Merezhkovski rechazó desde el principio la tesis de la muerte de Dios y del arte como ilusión. Merezhkovski busca la felicidad en la tierra, pero también anhela la vida eterna. Por ello, a comienzos de los 90, influenciado por Nietzsche y también por cierto misticismo romántico semi-religioso, Merezhkovski ve en el arte un camino hacia el otro mundo y considera que la intuición estética, junto al idealismo metafísico, pueden conducir a una nueva fe capaz de restablecer la grandeza humana perdida en Grecia.

En el ciclo de conferencias de 1893 “Sobre las causas del declive y las nuevas tendencias en la literatura rusa” confía parte de esa tarea a un nuevo arte simbolista e introspectivo opuesto al realismo imperante, que sea capaz de proporcionar un nuevo material para una nueva cultura, de inspirar una transformación espiritual³⁸. Este nuevo arte impulsará una reorientación del conocimiento a lo intuitivo, porque “el pensamiento discursivo es una farsa. En poesía, lo que no se enuncia, lo que se vislumbra a través de la belleza del símbolo, ejerce una acción más poderosa que aquello que se expresa con palabras”³⁹. Merezhkovski busca una nueva comprensión del arte, que entiende como religioso

³⁴ MEREZHKOVSKI, D., “Misticheskoe dvizhenie nashego veka”, *ibíd.*, p. 173-174

³⁵ BYCHKOV 2007, p. 103.

³⁶ GLATZER ROSENTHAL en GLATZER ROSENTHAL 1986, p. 70.

³⁷ MEREZHKOVSKI, D., “Akropol” en MEREZHKOVSKI 1991, p. 23.

³⁸ CLOWES, E., “The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914, DeKalb: Northern Illinois University Press, 1988, p. 188.

³⁹ MEREZHKOVSKI, D., “O prichinaj upadok i o novij techeniaj v russkoi literature” en MEREZHKOVSKI 1991, p. 335.

y del que hace depender el futuro. Tres elementos destaca de ese nuevo arte: “mística, símbolo y ampliación de la impresionabilidad artística”⁴⁰.

Una explicación sucinta de lo que entiende por símbolo puede verse en un escrito posterior de 1910, en el artículo “Teatro de feria y tragedia”. Un símbolo es una imagen, pero no toda imagen es símbolo. Una imagen puede despertar la unión o relación entre dos fenómenos opuestos del mundo sensible, mientras que el símbolo siempre revela la correlación entre este mundo y el otro no terreno. Por este motivo, el lenguaje de símbolos es siempre “el lenguaje de la religión [...] porque no se puede hablar de Dios con palabras y de lo infinito con definiciones”⁴¹. Todo arte en esencia es simbólico. El simbolismo como corriente artística es simplemente una nueva conciencia de esa naturaleza simbólica del arte, un intento de concentrar “los rayos de ese elemento simbólico en un único foco” capaz de “encender la llama de la religión en el arte, es la vuelta del arte a la religión, del hijo pródigo a la tierra del padre, porque la religión es la patria del arte, como la de toda acción humana”⁴².

En general, no puede decirse que hasta aquí las ideas de Merezhkovski añadan algo novedoso. El ciclo de conferencias mencionado combina temas románticos, nietzscheanos y simbolistas: el arte como forma de actividad humana más elevada y la imaginación como facultad superior, el artista como héroe y explorador del alma humana, creador de una nueva cultura y nuevos valores, junto a un idealismo metafísico que recuerda a la concepción del arte como teúrgia en Soloviev. La peculiaridad de la propuesta de Merezhkovski está más bien en relación con su proyecto de despertar una “nueva conciencia religiosa”, en la que se concentrará desde fines de la década de los 90, y que se desarrolla en paralelo a sus ideas en torno al arte.

La base y patrón de la nueva versión del cristianismo de Merezhkovski está tomada de Nietzsche y es la oposición entre el principio apolíneo y el dionisiaco. A partir de esta oposición establece otra oposición o antítesis entre cristianismo y paganismo, entre Cristo y el Anticristo. De acuerdo con Grillaert, para

⁴⁰ *Ibíd.*

⁴¹ MEREZHKOVSKI, D., “Balagan i tragedia” en *ibíd.*, p.256.

⁴² *Ibíd.*

Merezhkovski hay un problema metafísico básico que consiste en el dualismo entre dos entidades antitéticas que gobiernan el cosmos y de cuyo enfrentamiento surgen todos los conflictos del mundo fenoménico. Estas dos fuerzas, que se manifiestan de diferentes formas, quedan contenidas en la antítesis Cristo-Anticristo. Esencialmente, lo pagano o anticristiano (son términos sinónimos en su uso para Merezhkovski) es el culto a la carne tal y como era practicado por las religiones paganas y Grecia. Esta religión de la carne conlleva una devoción intuitiva a la tierra y la exaltación de valores terrenos como la belleza física y la sensualidad. Los dioses, aunque omniscientes, pueden ser derrotados por el hombre. Antropológicamente está asociado a lo prometeico, a la individualidad que reta a los dioses. El principio cristiano supone devoción al espíritu y otorga primacía a lo espiritual sobre lo material. Sólo hay un Dios al que se glorifica como motor de todo el universo y de la humanidad. Desde el punto de vista antropológico, subyace una concepción universalista y colectiva de lo humano⁴³.

Merezhkovski habló por primera vez de esta oposición y de la necesidad de superarla en el ensayo de 1896 titulado *Pushkin*⁴⁴. Hay dos verdades: la del paganismo y la del cristianismo. El cristianismo es una “religión de piedad y castidad [...] que expresa la aspiración eterna del espíritu humano a la autonegación, a la unión en Dios [...] a la desaparición del hijo en el seno del padre”. El paganismo como principio es “la aspiración eterna de cada individualidad humana al desarrollo sin fin, al perfeccionamiento, a la divinización del propio yo [...] es el levantamiento y lucha de héroes y dioses contra el destino”⁴⁵. El paganismo es la verdad de la tierra, el arte, la belleza física, la sensualidad, la autoafirmación. El cristianismo es la verdad del cielo, la vida eterna, el amor fraternal. Separados no se bastan a sí mismos, por lo que es preciso reconciliar cielo y tierra, espíritu y carne, intelecto y sentimiento. En el ámbito de la literatura rusa se produjo una conciliación exclusiva, aunque inconsciente, en el poeta Alexander Pushkin. Siendo cristiano hay en su poesía y de modo armónico

⁴³ GRILLAERT 2008, p. 147-148.

⁴⁴ El hecho de dedicar estudios críticos a la obra y persona de Alexander Sergeevich Pushkin (1799-1837) es casi un lugar común de la crítica literaria rusa. Considerado como el mejor poeta ruso es visto como prototipo de genio desde diferentes perspectivas. Lo era para los defensores del arte por el arte, lo fue también para Soloviev al que consagró varios artículos.

⁴⁵ MEREZHKOVSKI, D., “Pushkin” en MEREZHKOVSKI, D., *Vechnie sputniki*, Moscú: Azbuka-klassika, 2007 p. 257-258.

un canto a las pasiones y la belleza terrenas, a la alegría de vivir y la fuerza y el orgullo que son de carácter pagano. Por ello, su obra es una prueba de la posibilidad de superación de este antagonismo básico.

En una de sus obras más famosas, la trilogía de novelas *Cristo y el Anticristo* (1895-1905), explora esta oposición en tres casos históricos concretos: Juliano el apóstata, Leonardo da Vinci y el zar ruso Pedro I el Grande⁴⁶. Siguiendo el resumen de Grillaert, tanto la política de Juliano el apóstata como la de Pedro I, se explican en términos de lucha contra la religión del espíritu, en el caso de Juliano porque regresa al paganismo y en el de Pedro I por su reforma de la Iglesia ortodoxa. El caso de Leonardo sería un ejemplo de cómo el arte puede ser productivo para disolver el conflicto. Estas tres figuras históricas fracasan en su intento de encontrar una solución al conflicto, porque sus tentativas son monistas, se hacen sólo desde uno de los dos polos. La solución sólo puede venir dada desde una actitud que conserve ambos momentos como iguales⁴⁷.

Merezhkovski considera que el cristianismo en su estado actual o histórico no es adecuado para llevar a cabo esta tarea, porque deliberadamente rechaza lo pagano, exalta lo espiritual y niega la carne y la vida terrena. Es aquí donde se apoya en la crítica de Nietzsche al cristianismo. El cristianismo histórico se refugia en el más allá, niega lo terreno, promueve el ascetismo y la supresión del deseo físico. Cristo se erige en personificación de lo espiritual, y se considera inferior su naturaleza carnal. Esta imagen de Cristo sería una imagen corrompida y dogmática, alejada del *auténtico* Cristo. El propósito de Merezhkovski es recuperar la imagen auténtica, la auténtica palabra de Cristo, buscar un nuevo cristianismo, una “nueva conciencia religiosa” que trate de integrar el espíritu y la carne.

El intento de renovar el cristianismo se encuentra desarrollado en una obra de crítica literaria: *L. Tolstoi y Dostoievski: Cristo y el Anticristo en la literatura rusa* (1900-1901), publicada originariamente en series en la revista *Mundo del arte*.

⁴⁶ La trilogía está compuesta por *La muerte de los dioses. Julián el Apóstata* (1895); *La resurrección de los dioses. Leonardo da Vinci* (1901); *El Anticristo. Pedro y Alexei* (1904-1905). Existe traducción al castellano de las novelas con los títulos respectivamente: *La muerte de los dioses: Juliano el Apóstata*, trad. P. Pedraza Páez, Madrid: Alcántara, 1998.; *El romance de Leonardo, un genio del renacimiento*, trad. J. Santamaría, Barcelona: Edhasa, 2001.; *Pedro el Grande y el príncipe Alexei*, trad. M. Estapé, Barcelona: RBA., 2001.

⁴⁷ GRILLAERT 2007, p. 149-150.

La obra compara a Tolstoi con Dostoievski y a ambos con Nietzsche. Tolstoi y Dostoievski son símbolos, respectivamente, de la carne y el espíritu. Desde la obra de los tres Merezhkovski reflexiona sobre la historia y futuro del cristianismo.

El ascetismo proclamado por Tolstoi revela una fijación obsesiva con la carne. Igualmente, su talento como escritor consiste en el arte “pagano” de retratar la carne en todas sus manifestaciones y es débil en el retrato psicológico. Pero en vez de glorificar la carne, Tolstoi la estigmatiza como ha hecho el cristianismo *histórico*. Frente a él, Dostoievski simboliza la santidad del espíritu. Sus personajes son ante todo caracteres psicológicos o ideológicos. No es la dimensión física lo que se plasma. Son personajes que representan ideales espirituales que pueden elevar al hombre de su naturaleza material y transfigurar su yo. Dostoievski no niega la carne sino que trata de templarla con el espíritu, trata de encontrar un equilibrio entre ambos polos⁴⁸.

Para Merezhkovski, señala Glatzer Rosenthal, Tolstoi se encuentra en las antípodas de Nietzsche y es usado por Merezhkovski como vehículo de su crítica al cristianismo *histórico*. Movido por la “voluntad de nada”, es el rechazo de todo elemento prometeico. Sin embargo, a pesar de su oposición a Nietzsche, coincide con él en su interpretación de Cristo. Al igual que Nietzsche, Tolstoi entiende su persona como autonegación, resignación, pasividad y ascetismo. Tolstoi es tan *pagano* como Nietzsche ya que ambos enfatizan la carne y niegan el espíritu. Merezhkovski piensa que existe un rostro de Cristo que la tradición y la historia han ocultado y negado, que le aproximaría al dios griego Dioniso y que debe ser redescubierto. Desde aquí, Tolstoi al condenar la carne es en realidad oponente de Cristo, mientras que Nietzsche al celebrarla es en realidad su seguidor.

El paralelismo entre Dostoievski y Nietzsche se establece en base a la analogía entre los personajes nihilistas de Dostoievski, como Iván de *Los hermanos Karamázov*, Kirilov de *Los endemoniados* o Raskólnikov de *Crimen y castigo* y el superhombre nietzscheano. Para Merezhkovski, estos personajes encarnan la corriente anticristiana que la tradición ha negado y muestran diferentes ramificaciones de una posible existencia sin Dios. Ambos, Dostoievski y

⁴⁸ *Ibíd.* p. 151-152.

Nietzsche, tuvieron una visión del final próximo para la cultura occidental y la aparición de un nuevo hombre. La cuestión, señala Grillaert, es elegir entre una cosmovisión sin Dios o seguir el camino de la religión. La elección por el hombre-dios (los personajes nihilistas de Dostoievski) o el superhombre muestran el resultado de la elección de un mundo sin Dios y hacia donde caminan Europa y Rusia⁴⁹.

Al igual que Soloviev, Merezhkovski considera que el concepto de superhombre debe verse en relación con el cristianismo. Pero mientras que Soloviev veía en el superhombre un reflejo oscuro de su antropología, irreconciliable con su filosofía por su negación de Dios, Merezhkovski encuentra en él la clave de lo que él considera el error histórico del cristianismo: la glorificación excesiva del espíritu, la negación de la carne y del legado precristiano. Lo que busca es un cristianismo suprahistórico, una *tercera revelación* que posibilitará la aparición de un modelo *auténtico* de cristianismo que no niegue ni la carne ni el espíritu sino que reconozca la santidad de ambos sin oponerlos. Es esta tercera revelación la que traerá una “nueva conciencia religiosa” que hará salir a la luz la verdadera personalidad de Cristo divino y humano, espiritual y material. Si la resurrección de Cristo fue también del cuerpo, no sólo del alma, el verdadero Cristo tendría rasgos del superhombre dionisiaco, no niega ni rechaza la carne sino que celebra esta vida.

Las líneas generales de la “nueva conciencia religiosa” que propone se encuentran delineadas en una trilogía titulada *El tercer Testamento*⁵⁰. Merezhkovski reconoce inspirarse en la división tripartita del tiempo que el monje cisterciense Joaquín de Fiore (1130-1202) estableció en sus enseñanzas según el dogma cristiano de la Trinidad⁵¹. Así habla de tres eras que se corresponden con

⁴⁹ GRILLAERT 2008, p. 155.

⁵⁰ Las tres obras que la forman, compuestas de ensayos breves y aforismos, son: *El misterio de los tres. Egipto y Babilonia* (1923); *El misterio de Occidente. La Atlántida-Europa* (1929-1930) y *Jesús desconocido* (1934).

⁵¹ Como señala De la Pienda, Joaquín de Fiore propone una división del tiempo en tres reinos, edades o estados, del Padre, el Hijo y el Espíritu, que es propia de la tradición cristiana y se remonta a San Pablo, aunque interpreta de diferente forma la relación entre reinos y concede un valor central al reino del Espíritu. En la tradición cristiana, la edad del Padre se corresponde con los días de la Creación, la del Hijo abarca desde la promesa hecha a Adán de un Redentor hasta la resurrección de Jesucristo y la del Espíritu es el tiempo de la Iglesia hasta el fin del mundo. Para Joaquín de Fiore, la edad del Padre se extiende desde la Creación a la Encarnación, la del Hijo comenzaría con la Encarnación y no ha terminado aún ya que la tercera edad de Espíritu, está aún por venir y supondrá

tres Testamentos: el primero asociado a Dios Padre, en el que Dios descubre su poder como verdad; el segundo asociado a Dios Hijo, donde la verdad se descubre como amor y queda un tercer Testamento, aún por venir, en el que el amor se manifieste como libertad. En la era del tercer Testamento, se verá el verdadero rostro del Salvador y se oirá su verdadera voz. El tercer Testamento debe unir o ser síntesis de la verdad de la tierra o el paganismo y la verdad del cielo o el cristianismo. Para ello, Merezhkovski en *Jesús desconocido*, la tercera obra de la trilogía, afirma en una enrevesada argumentación que se apoya en datos filológicos, que el Espíritu Santo es en realidad la Madre de Dios y que la Trinidad son Padre, Hijo y Madre. Esta afirmación del ideal de lo divino como unión de los principios masculino y femenino es traspuesta a una comprensión del ser humano que otorga un papel central a la carne y el sexo.

Como señala Gaidenko, la “nueva conciencia religiosa” de Merezhkovski no se apoya únicamente en la filosofía de Nietzsche también en la teoría del amor de Soloviev como medio de unir al hombre con Dios y en la imagen de Sofía. Pero si en Soloviev esta teoría tiene un fuerte componente platónico, Merezhkovski por el contrario, trata de elaborar una cierta utopía erótica, un culto a la carne que está muy alejado de Soloviev. Cristo vino al mundo para santificar el cuerpo, el cuerpo es carne, y puesto que el sexo es la quintaesencia de la carne, el futuro cristianismo es una religión del amor sexual que rechaza todo ascetismo⁵². Merezhkovski considera que el cristianismo no entendió o no quiso entender el secreto del sexo y por este motivo lo excluye de sus dogmas. Puesto que la auténtica Trinidad está compuesta por el padre, el hijo y la madre, hay que sustituir el Espíritu Santo por el “santo sexo”⁵³. Para Gaidenko, la nueva religiosidad de Merezhkovski poco tiene

una superación del cristocentrismo anterior. La doctrina de Joaquín de Fiore dio lugar a interpretaciones muy diversas y todo tipo de milenarismos convencidos de que la edad o reino del Espíritu tendrá su cumplimiento inmanente en la Tierra y será la fase última y definitiva. Entre esas interpretaciones, que De la Pienda no menciona podría añadirse a Merezhkovski y a otros autores del Siglo de Plata. Cf. DE LA PIENDA, J. A., “Lógica del Gran Tiempo en Joaquín de Fiore (1130-1202) en *Teorema*, vol. XXI/3, 2003. p. 132-134. Sobre Joaquín de Fiore cabe destacar el siguiente minucioso estudio: DE LUBAC, H., *La posteridad espiritual de Joaquín de Fiore*, Madrid: Encuentro, 1989.

⁵² GAIDENKO 2001, p.330

⁵³ *Ibíd.*, p. 339. Aunque no lo mencione, es posible que en esta cuestión Merezhkovski se inspire en Carpócrates de Alejandría, cuyo pensamiento con toda probabilidad conocía.

que ver con el cristianismo y con Soloviev, y es más bien una teoría pansexualista que trata de poner a Dioniso en el lugar de Cristo⁵⁴.

Aunque Merezhkovski veía en Soloviev un antecesor de su nuevo cristianismo, fue muy crítico con él, acusándole de inconsecuencia y excesiva limitación en sus miras. Soloviev, con su teoría de Sofía, se aproximó a ese tercer Testamento pero tuvo miedo de hacer sitio en su cosmovisión a los dos polos o “abismos”, Cristo y el Anticristo, el dios-hombre y el hombre-dios, que sólo una religión puede unificar⁵⁵. En “No la paz, sino la espada” (1908) Merezhkovski afirma que la causa del fracaso de la misión de Soloviev como profeta de una religión universal fue el estar demasiado comprometido con la vieja iglesia, ser demasiado conservador. Soloviev no comprendió que “el único camino hacia el Reino de Dios [...] es la más grande de las revoluciones”, por eso aunque Soloviev planteó problemas religiosos y metafísicos con fuerza profética, sus soluciones fueron “falsas o insuficientes”⁵⁶.

La falta de decisión en las soluciones de Soloviev se muestra para Merezhkovski, ante todo en su crítica y rechazo de Nietzsche. Como señala Gaidenko, Merezhkovski consideraba que de todos los filósofos del s. XIX, Nietzsche fue el que más se acercó a la religión buscada por él, solo que la llamada a elevarse más allá del bien y del mal no fue para Nietzsche la cima del nuevo cristianismo, sino que se declaró enemigo de éste. Pero Nietzsche osó pasar la frontera ante la que se detuvo Soloviev, quien estableció un compromiso con el cristianismo “histórico” y por eso rechazó la nueva moral de Nietzsche.

“La verdadera esencia de Nietzsche no es la afirmación en absoluto paradójica del mal demoníaco junto al bien humano, sino la afirmación absolutamente cierta, y también desde el punto de vista del propio Soloviev, de valores religiosos “suprahumanos”, o “divinohumanos” que se encuentran más allá del bien y el mal humanos [...] Soloviev con bastante mala fortuna crítica,

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 340. El carácter inspirador de Soloviev en esta cuestión pudo deberse a cierta paradoja en la teoría del amor de Soloviev, que tiene su expresión más pura, como se vio en el amor entre hombre y mujer, que rechaza la reproducción pero no “prejuzga sobre el aspecto fisiológico del mismo”. Para Matich, este carácter paradójico reside en ver este amor como la fuente y al mismo tiempo la trascendencia del deseo sexual. MATICH, O., *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Siècle*, Madison: Wisconsin University Press, 2005, p. 59.

⁵⁵ GLATZER ROSENTHAL en GLATZER ROSENTHAL 1986, p. 85.

⁵⁶ MEREZHKOVSKI, D., *Ne mir, no mech* recogido en GAIDENKO 2001, p. 373-374.

apoyándose en la vieja moral, la nueva religión de Nietzsche: son fenómenos inconmensurables”⁵⁷.

Igualmente y apelando a Nietzsche, Merezhkovski echa en cara a Soloviev no poder o no querer ver en la imagen de Sofía el nuevo testamento que Merezhkovski proclama, la “santa y dulce carne”⁵⁸.

Soloviev no pudo conocer el desarrollo completo de las ideas de Merezhkovski y su entorno, aunque sí inició un diálogo polémico y directo con ellos. El inicio de ese diálogo puede considerarse el artículo “La idea del superhombre”, publicado en la revista *Mundo del arte*. En él, como se vio anteriormente, Soloviev señala lo que considera el momento de verdad en la idea del superhombre: la llamada al hombre a superarse a sí mismo e ir más allá. Tras reconocer la importancia de Nietzsche y su creciente influencia en Rusia, Soloviev concluye el artículo afirmando que es necesario un diálogo serio con los seguidores de Nietzsche⁵⁹. La conclusión del artículo fue interpretada por simbolistas y escritores del entorno de la revista como una aproximación de Soloviev a sus tesis. Para Merezhkovski fue el “único intento serio de Soloviev de aproximarse a los decadentes” y su reconocimiento implícito de que en “la idea del superhombre se oculta una verdad religiosa”⁶⁰.

Ese mismo año, en otro artículo, “Honores especiales a Pushkin” (1899) Soloviev arremete en tono sarcástico contra la interpretación del sentido de la poesía de Pushkin que ofrecen Merezhkovski, el poeta simbolista Minski y el pensador V. Rozanov en una serie de artículos publicados en un número especial del *Mundo del arte*. Merezhkovski, veía en Pushkin rasgos de afirmación de la vida que le aproximaban a lo dionisiaco. Algo que Soloviev considera infundado y falso, y que rechaza sin demasiados miramientos:

“El orgasmo del respetable señor Merezhkovski se expresa sólo formalmente: en la oscuridad y falta de articulación de su pensamiento. El señor Merezhkovski

⁵⁷ Ibid., p. 375.

⁵⁸ Ibid., p. 374.

⁵⁹ “Ideia sverjchekoveka”, o.c., p. 634.

⁶⁰ MEREZHKOVSKI en GAIDENKO 2001, p.376.

debería preguntarse: ‘¿pero qué estoy escribiendo?’, ‘¿qué he escrito?’. En todo caso de lo que habla no es de Pushkin sino de temas paralelos”.⁶¹

Sus ataques continúan en “Contra la instancia reclamatoria” (1899). El motivo del artículo es la petición por escrito que recibe de la redacción de *Mundo del arte*, exigiéndole el artículo sobre Nietzsche que consideran Soloviev prometió al concluir “La idea del superhombre”. Este artículo concluye diciendo que, en efecto, es necesario un diálogo y que estará dispuesto y abierto al mismo “tan pronto encuentre seguidores *serios* de Nietzsche...”⁶², algo que no ve en los autores mencionados. Un poco antes y refiriéndose a Merezhkovski y otros autores del entorno de la revista sostiene que

“no existe para ellos ninguna pregunta, todo está decidido y firmado. Lo único que quieren es propaganda. Hay en el ser humano y el mundo algo que parece oculto y que cada vez de manera más clara va descubriendo su secreto. Ese algo se oculta bajo diferentes nombres, orgiasmo, demonismo, etc., y atrae terriblemente a esta gente, han hecho de ello su divinidad, su religión. Por su servicio a ese “algo” se consideran elegidos y superhombres. Sin embargo, el servicio a ese dios sólo conduce a la impotencia y la fealdad (*bezobrazie*), y aunque su símbolo real es un cuerpo en estado de putrefacción, se han puesto de acuerdo en llamarlo “nueva belleza” [...] Yo pensaba que tenía ante mí mentes curiosas y abiertas a la verdad y es evidente que me equivoqué”⁶³.

Soloviev se separa aún con más radicalidad de la interpretación de Sofía que Merezhkovski propone. Su rechazo se expresa en tales términos que, como señala Losev, no deja ninguna duda ni requiere comentarios posteriores. En el prólogo a la tercera edición de sus poemas publicado en 1903, que el filósofo escribió en abril de 1900, apenas tres meses antes de su muerte puede leerse:

“‘Das Ewig Weibliche’ y ‘Tres encuentros’, pueden dar pie a acusarme de doctrina falsa fatal. ¿No se está introduciendo aquí un principio femenino en la misma Divinidad? Sin entrar a discutir en esencia esta cuestión teosófica, me veo en la obligación, para que el lector no caiga en la tentación, y yo defenderme de acusaciones vanas, de declarar lo siguiente: 1) la transposición de relaciones

⁶¹“Osoboe chestvovanie Pushkina”, *S. S.*, vol.8., p. 323.

⁶²“Protiv ispolnitel’ nogo listia”, *S. S.*, vol 8, p. 335.

⁶³ *Ibid.*, p. 334.

carnales, humano-animales a la esfera suprahumana es la más grande abominación [...] y la más grande de las locuras [...] Mi devoción al eterno femenino como aquello que recibe la fuerza de la divinidad y que contiene en sí la plenitud del bien y la verdad y, a través de ellos, el brillo incorruptible de la belleza no tiene nada que ver con semejante tontería [...] Sin embargo, cuanto más próxima y plena es la revelación de la auténtica belleza que viste a Dios [...] más sutiles son los rasgos que la separan de su análogo falso, de esa belleza engañosa e impotente que eterniza el reino del sufrimiento y la muerte [...] Al final, la belleza Eterna será fértil y de ella emergerá a salvación del mundo, cuando todos sus símiles falsos se desvanezcan como la espuma de la que nació Afrodita. A *ésa* de mis versos, ni una palabra va dirigida”⁶⁴.

Como indica Gubanov, la introducción por parte de Soloviev de la imagen de Sofía recibió a principios de siglo las interpretaciones más diversas. Si Soloviev contempla esta imagen desde una perspectiva platónica y racional llamada a explicar ante todo la unión de lo espiritual y material, de la naturaleza humana y la divina, sus continuadores vieron en ella desde simplemente una mujer a la madre tierra, una encarnación del pueblo ruso o incluso de la revolución como instrumento de liberación. La aceptación, inclusión y transformación de la imagen de Sofía en los diferentes proyectos de la época responde, en el fondo, a intentos de aclarar y explicitar el papel de la actividad libre creadora humana en el proceso de transfiguración de la realidad que apocalípticamente se esperaba como inminente⁶⁵.

Otra interpretación muy diferente es la que recibe en la segunda generación de simbolistas, quienes sí ven en Sofía un principio intermediario y creador situado entre Dios y el hombre, principal fuente de inspiración del artista y copartícipe de todo proceso creativo. Trataron también de articular de modo más explícito las breves indicaciones de Soloviev del arte del futuro como teúrgia. Puesto que la primera cuestión afecta más a su producción poética, son las proyecciones de arte futuro planteadas en la que se va a centrar el análisis.

⁶⁴ Recogido en LOSEV 2009, p. 213. “Das Ewig Weibliche” y “Tres encuentros” son dos poemas de Soloviev publicados en esa edición.

⁶⁵ GUBANOV, V. I., “Vladimir Soloviev i serebriani vek” en *Solov’ievskie isledovania*, nº 5, 2002, p. 238-239.

1.2. Segunda generación de simbolistas: en busca del arte como teúrgia

Es en esta segunda generación de simbolistas en la que se muestran los rasgos específicamente rusos, ya que, aunque heredaron los principios e ideas fundamentales del simbolismo francés⁶⁶, el simbolismo ruso introduce una serie de correctivos y cambios de acentos. De manera genérica, es posible hablar de dos comprensiones de lo simbólico dentro del simbolismo, que señaló Ivanov, y que parten del poema “Correspondencias” de Baudelaire. Una trascendentalista y objetivista de inspiración neoplatónico-cristiana, que insiste en las correspondencias verticales de este mundo con el otro. El arte es revelación de la esencia verdadera de las cosas y el artista aquel que las descubre. Otra tendencia es la sinestésica u horizontal. Mediante el símbolo se busca una correspondencia entre dos órdenes de percepción. El anhelo místico es aventajado por intereses estéticos y la idea de correspondencia se entiende como equivalencia entre lo visual, lo musical y lo verbal.

El simbolismo ruso pertenece al primer tipo de simbolismo y entiende el símbolo como epifanía, como revelación mística del otro mundo. Uno de sus rasgos más característicos fue el propósito de extrapolar el simbolismo de la esfera del arte a la vida, que cristalizó en la concepción de *creación de vida*, traducción un tanto inexacta del término ruso *zhiznetvorchestvo*. Este término está compuesto por dos palabras, “vida” (*zhizn*) y “acción creadora” o “creación” (*tvorchestvo*). Su unión en un único término, señala Wachtel, resulta ambigua, ya que sugiere tanto la síntesis de ambos elementos (creación y vida) como la creación *de* vida, esto es, un acto divino. Una ambigüedad adicional está en el término “vida”, puesto que no queda claro si se refiere a la vida individual del artista o a la vida de la humanidad en su conjunto⁶⁷

La idea de “creación de la vida” remite al ideal del arte como teúrgia de Soloviev, pero no es el único en el que se apoya. Todo artista existe en dos espacios, el de la vida y el del arte. El tipo de relación que se da entre ellos, cómo

⁶⁶ Por simbolismo francés se entiende un movimiento poético amplio “que arranca de postulados radicales del Romanticismo, encuentra su plasmación en la obra de Baudelaire, cuaja sobre todo en la obra de los grandes poetas que fueron Mallarmé y Verlaine” en TODÓ, J. M., *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona: Montesinos, 1987, p. 10.

⁶⁷ WACHTEL, M., *Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*, Madison: University of Wisconsin Press, 1994, p. 144.

se entiende la frontera que los separa, es una cuestión cardinal para determinar el modo en que se entiende la creación. La idea de creación de la vida no es original del simbolismo ruso ni de Soloviev sino que aparece en el romanticismo. La vida del romántico se estructuraba según las normas de una obra de arte y el texto artístico era muchas veces encarnación de la realidad biográfica del autor. El romanticismo propone una imagen maximalista del hombre individual, se fortalecen los comportamientos individuales, los personajes adquieren tintes heroicos, aparece el elegido, el don divino, etc. Se busca en definitiva una unión de lo vital y lo estético en un único texto vital donde las acciones del autor se guíen por modelos artísticos. La concepción de creación de la vida de los simbolistas rusos lo que hace es llevar este concepto a un nivel religioso y místico, vinculándolo a la idea de teúrgia. Por ello puede decirse que aunque se inspiran en el romanticismo, la influencia más directa que reciben es en todo caso, y como señala Wachtel, la de Soloviev⁶⁸.

Soloviev empleó dos metáforas tomadas de la esfera religiosa para describir dos mecanismos básicos del proceso estético: la encarnación, para referirse a la materialización del espíritu y la transfiguración, para la espiritualización de la materia. En “El sentido general del arte” quedó establecida como tarea del arte venidero la transformación de la vida física en espiritual, esto es, su transfiguración. La tesis de Soloviev es que gracias al arte parte del mundo físico, al participar en lo ideal-espiritual, adquiere la inmortalidad de la que goza lo espiritual. El arte y la belleza se suponen dotados de una energía capaz de conducir a una mejora efectiva de la realidad. Según Paperno, Soloviev incorpora a este presupuesto básico parte de las tesis de Chernishevski sobre la superioridad de la vida frente al arte. Soloviev unió el realismo positivista y materialista de Chernishevski al realismo místico que defiende la existencia objetiva de lo ideal. Esta síntesis de positivismo y misticismo en su teoría estética se apoya en último término sobre la doctrina teológica del Logos encarnado como modelo principal. La idea de la unidad inseparable de lo espiritual y lo material y la posibilidad de transfiguración en arte es una aplicación de la doctrina de doble naturaleza de

⁶⁸ *Ibíd.*

Cristo a la estética⁶⁹. En la consecución de la Divinohumanidad como paradigma universal de síntesis y reconciliación entre Dios y el hombre al que tiende el proceso histórico el arte jugará un papel importante como prefiguración de la vida eterna. El arte del futuro, la teúrgia libre, atraerá la energía divina para ayudar a esa reconciliación⁷⁰. Esta peculiaridad de la filosofía del arte de Soloviev y sus estrategias retóricas, cruce de nociones teológicas y estéticas, esta presente tanto en Biely, cómo en Ivanov.

De todos modos, Soloviev, reconocido como padre espiritual de este simbolismo, apenas emplea el término “símbolo” para referirse a las imágenes artísticas y no explica en ninguna obra qué se entiende por un símbolo. Una indicación de su comprensión del símbolo se encuentra al final de “El sentido general del arte”. Tras alabar la segunda parte del *Fausto* de Goethe, reconoce que la esencia de esa obra se encuentra en el coro final, en la afirmación de lo eterno femenino y que “todo lo efímero/ símbolo es solo (*Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis*)”⁷¹. En las palabras de Goethe, Soloviev ve una confirmación de su cosmovisión dualista neoplatónica, el mundo fenoménico es sólo un reflejo del ideal. Sin embargo, junto a la alabanza a Goethe hay también una crítica: Goethe sólo ilumina la oscura realidad humana, pero no hace nada por cambiarla⁷². Para Soloviev la relación entre este mundo y el ideal es de desajuste, de falta de armonía. La existencia humana es sólo una versión defectuosa de la ideal, del mundo trascendente. El propósito de la belleza y de su expresión en el arte humano es corregir, no sólo reflejar el desajuste.

⁶⁹ Aunque desde una perspectiva diferente este cruce de nociones teológicas y estéticas es empleado por un autor lejano respecto a Soloviev como Arthur Danto. Por ejemplo, en *La transfiguración del lugar común* y en referencia a la Fuente de Duchamp, Danto sostiene que “incluso el familiar recipiente de porcelana puede percibirse como ‘blanco y reluciente’, usando el lenguaje de San Lucas al narrar la transfiguración original. Se puede ver a Duchamp en estos términos, pero semejante visión no sería sino un comentario de laboratorio sobre una teorías por lo menos tan vieja como San Agustín, y acaso no sea sino la transformación estética de la enseñanza, esencialmente cristiana, de que el menos indicado de nosotros –y sobre todo el menos indicado de nosotros– está iluminado por la santa gracia.” DANTO, A., *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 14.

⁷⁰ PAPERNO, I., “The Meaning of Art: Symbolist Theories” en PAPERNO, I.; DELANEY GROSSMAN, J., *Creating life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford: Stanford University Press, 1994, p. 13-17 [en adelante PAPERNO en PAPERNO/ DELANEY GROSSMAN 1994]

⁷¹ OSI, p. 403. En el artículo Soloviev cita la frase en alemán. La traducción del verso al castellano pertenece a Rafael Cansino Assens en GOETHE, J. W., *Fausto*, Madrid: Aguilar, 1987, p.382.

⁷² *Ibíd.*

Esa misma imagen de distorsión o desajuste es central en muchos de sus poemas. Dicha filosofía quedaría expuesta de modo resumido en uno de sus poemas más conocidos escrito en 1892:

“Querido amigo, ¿acaso no ves
qué todo lo percibido
es sólo el destello, únicamente el reflejo
de ojos invisibles?
Querido amigo, ¿acaso no escuchas
que el estrépito cotidiano
es sólo el eco distorsionado
de triunfantes armonías?[...]”⁷³.

Este mundo es sólo el eco distorsionado del mundo trascendente y el símbolo un signo o reflejo de ese mundo en éste que sólo se abre a aquel que desea y vive en la esperanza de unión final de su yo con el alma del mundo o Sofía.

Interpretar el ser visible como envoltura que oculta el verdadero ser es una vivencia mística característica y no exclusiva de Soloviev. De acuerdo con la interpretación de Zenkovski, la diferencia de Soloviev se muestra en el período final de su pensamiento y tiene que ver con cierta acentuación del dualismo cosmológico que ve como creciente la fuerza de un caos que la naturaleza no consigue vencer. El simbolismo de Soloviev emana de la idea de ver el plan divino como algo oculto para el hombre que puede ser descubierto gracias a la contemplación estética y que iría más allá del envoltorio hacia la realidad verdadera que se oculta tras la superficie⁷⁴.

Lo que cautivará a los simbolistas no es la defensa de esa visión doble, una superficial y otra esencial, sino las posibilidades que parecen abrirse a esa doble visión y que conduce a la comprensión teúrgica del arte. Para los simbolistas, la potencialidad teúrgica del arte reside en la creencia de que al descubrir lo superficial como envoltorio y apuntar a la verdadera realidad, el arte liberaría o

⁷³Milyi drug, il' ty ne vidish'

Chto vse vidimoe nami-

Tol'ko otblesk, tol'ko teni

Ot nezrimogo ochami?

Mylyi drug, il' ty ne slyshish'

Chto zHITEISCKII shum treskuchii-

Tol'ko otklik iskazhionnyi

Torzhestvuiuschij sozvuchii? [...]

SOLOVIEV, V., “Milyi drug, il' ty ne vidish'” recogido en SOLOVIEV, V., *Izbrannoe*, Moscú: Terra-Knizhnyi klub, 2009, p. 73.

⁷⁴ZENKOVSKI, V., “Esteticheskie vozrenia Vl. Solovieva” en ZENKOVSKI 2005, p. 282-284.

debilitaría de algún modo a la verdadera realidad de la presión del envoltorio que deja de ser impedimento para la manifestación del ser verdadero. El artista trabaja con sonidos, colores, etc., esto es, con los envoltorios del ser, pero a través de ellos plasma el ser verdadero y debilita la impenetrabilidad del envoltorio. La visión doble del artista introduce al que contempla su obra en la verdadera realidad, exaltándola y reforzando su poder⁷⁵.

1.2.1. Viacheslav Ivanov

Viacheslav Ivanovich Ivanov (1866-1949), filósofo e historiador por formación y poeta de vocación, durante un periodo de su evolución intelectual se presentó como discípulo de Soloviev, y trató de establecer tanto en la teoría como en práctica artística un posible arte teúrgico. Poeta ante todo, su pensamiento, complejo y un tanto contradictorio, bebe de las fuentes más variadas, entre las que cabe citar, junto a Soloviev, a Platón, Esquilo, Dante, Miguel Ángel, Schiller, Goethe, Novalis, Byron, Schopenhauer, Nietzsche, Wagner, Baudelaire y entre las rusas a Jomiakov y Dostoievski.

Si hay algo común a toda su evolución intelectual, señala Bird, es la creencia heredada de Soloviev, Schelling y la tradición neoplatónica, en un cosmos divino que se identifica con el principio de lo eterno femenino. Aunque Ivanov raramente habla de Sofía, debe considerársele como integrante de la tradición sofiológica rusa⁷⁶. Según la cosmología de las *Conferencias sobre la Divinohumanidad*, Ivanov entiende el mundo como resultado de la caída de Sofía o el alma del mundo quien no puede por sí misma rectificar su nuevo estado y precisa de la colaboración de un ser racional capaz de facilitar la encarnación de lo divino. No obstante y dentro de este contexto general, el interés teórico fundamental de Ivanov no es esta intuición básica sino la alienación del individuo respecto al todo cósmico, la disgregación y atomización de la humanidad y la búsqueda de un modo de restablecer esa unidad perdida con el todo⁷⁷.

⁷⁵ *Ibíd.*, p. 285.

⁷⁶ BIRD, R., *The Russian Prospero. The Creative World of Vyacheslav Ivanov*, Madison: Wisconsin University Press, 2006, p. 152. [en adelante BIRD 2006].

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 164.

Junto a otros de sus correligionarios, Ivanov trata de restablecer una libertad espiritual promulgada en el Nuevo Testamento y que considera perdida. Pensó que un posible medio de restablecer la unidad perdida con el todo y de reconquistar la libertad espiritual podría encontrarse en la experiencia catártica producida en un ritual religioso renovado. A esta idea llega por una de las principales influencias de su pensamiento, que comparte con otros representantes del Siglo de Plata y del simbolismo en general, el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*. De hecho, Ivanov saltó a la escena intelectual rusa como difusor del pensamiento de Nietzsche tras una serie de conferencias publicadas en 1904-1905 bajo el título *La religión helénica del dios sufriente y La religión de Dioniso*. El retorno al todo cósmico es posible gracias a la pasión y el sufrimiento capaces de romper las barreras individuales y al éxtasis producido por ciertos actos místicos tipificados en el culto a Dioniso y la tragedia. Dioniso, más que un dios, es símbolo y encarnación del principio de sufrimiento y autosacrificio, igual que Prometeo, es un antecesor de Cristo, una figura mediadora entre una divinidad distante y el mundo⁷⁸. En la religión dionisiaca de la antigua Grecia, Ivanov, ve un segundo Antiguo Testamento y en el culto a Dioniso un medio de romper las barreras de lo individual que abre la posibilidad de una experiencia personal que al ser, al mismo tiempo, transpersonal restablece el vínculo del individuo con la comunidad.

Al igual que otros pensadores religiosos rusos del momento, como Florenski, insiste en que la crisis de la cultura y la civilización está provocada por un individualismo exacerbado que comenzó a afirmarse en el Renacimiento cuando se rompe la unidad orgánica imperante en la Edad Media. Si es el individualismo el que provoca la disgregación, la solución puede estar en una acentuación del elemento místico contenido en el cristianismo que permitirá al individuo reunificarse con los demás, con el mundo y con el todo divino. En este panorama, la tarea del artista es favorecer el proceso de reintegración progresiva para facilitar el advenimiento de una nueva época orgánica en la que cada individuo se descubra como parte orgánica del todo comunitario. La tarea del artista es una tarea religiosa.

⁷⁸ *Ibíd.*, p. 153-157.

Así, y durante un breve periodo de su evolución artística e intelectual comprendido entre 1908 y 1912, Ivanov trata, tanto en la teoría como en la práctica, de sentar las bases de un nuevo arte que, siguiendo a Soloviev, denomina teúrgico. En la conferencia “La tarea religiosa de Vladímir Soloviev” pronunciada por Ivanov en la Sociedad Religioso-filosófica de Moscú en 1910, con motivo del décimo aniversario de la muerte del filósofo, Ivanov ve en Soloviev el auténtico “configurador” de las aspiraciones religiosas de su tiempo, y se declara más que un seguidor, un “buscador” como Soloviev⁷⁹. Para Ivanov, Soloviev fue el iniciador del simbolismo y aquel que “abrió los ojos al artista” mostrándole que “el verdadero arte es servicio teúrgico”⁸⁰. La cuestión, reconoce Ivanov en *Dos elementos del simbolismo contemporáneo* (1908), es cómo entender la tarea encomendada por Soloviev al arte del futuro, cómo es posible transfigurar la realidad a partir de un acto creativo artístico⁸¹, algo que Ivanov trata de establecer en este ensayo y en artículos como “El legado del simbolismo” (1910), para preguntarse y dudar de su posibilidad en “Las fronteras del arte” (1913).

En la conferencia citada, Ivanov define a Soloviev como simbolista realista⁸². Esta caracterización tiene que ver con la diferencia que establece en *Los dos elementos del simbolismo contemporáneo* entre dos tendencias generales en arte, la realista y la idealista. Se trata, dice Ivanov, no de realismo o idealismo en sentido filosófico, sino de la cosmovisión interna del artista, del fundamento psicológico de la creación y del impulso que le lleva a crear⁸³. Concisamente, el realismo se caracteriza por la representación devota de la realidad trascendente, y el idealismo por la reproducción de la psique del artista y sus productos. El primero se caracteriza por su objetividad, el segundo por su subjetivismo.

Esta diferenciación depende de dos momentos internos presentes en todo arte y en toda época: la tendencia a reproducir y la tendencia a transformar, lo que llama “enmorfosis” o la manifestación simple de las cosas en una forma o sonido y

⁷⁹ IVANOV, V., “Religioznoe dela Vladimira Solovieva” en IVANOV, V., *Rodnoe i vselenskoe*, Moscú: Respublika, 1994, p. 338. Todos los ensayos breves y artículos de Ivanov citados pertenecen, salvo que se indique lo contrario, a esta edición recopilatoria.

⁸⁰ *Ibíd.*, p. 345.

⁸¹ IVANOV, V., “Dve stiji v sovremennom simvolizme”, p. 144.

⁸² IVANOV, V., “Religioznoe dela Vladimira Solovieva”, p. 345.

⁸³ IVANOV, V., “Dve stiji v sovremennom simvolizme”, p. 144.

la metamorfosis que presenta una imagen de la realidad transformada subjetivamente⁸⁴. Ambos momentos son diferentes aspectos de la mimesis:

“La imitación (*mimesis*) es un ingrediente esencial de toda creación artística, el principal impulso que guía al ser humano desde que éste se transforma en artista y que trata de satisfacer dos necesidades: por un lado significar las cosas, simplemente manifestarlas en una forma y en un sonido o *enmorfosis*, y por otro lado, llevar a cabo una transformación de las cosas o *metamorfosis*”⁸⁵.

La enmorfosis está relacionada con el realismo y la metamorfosis con el idealismo. En el realismo el artista es más receptivo que activo, que es lo propio del artista idealista. El comienzo de la creación artística verdadera se iniciaría con una actitud receptiva y pasiva. Un símbolo, afirma al comienzo de este ensayo, es similar a un “rayo de luz solar, corta todos los planos del ser” y todo nivel de conciencia y cumple en cada plano una función diferente. El símbolo descubre las relaciones y vínculos entre las cosas de este mundo y el superior⁸⁶. El artista debe favorecer el proceso que conduce a esta revelación, ya que si es posible transfigurar la realidad mediante un acto creativo, éste no puede consistir en una transvaloración de los valores estéticos ni en una ruptura de las “viejas tablas” de la belleza a modo de Nietzsche⁸⁷. El principio teúrgico en arte es un principio de no violencia, de receptividad hacia lo que se oculta tras las cosas, por lo que se asocia al realismo, mientras que el artista idealista acaba representando “sus” ideales o los sueños de “su” creación transformando la realidad según éstos.

Si se atiende a la historia del arte, el arte griego (s. IV a. C), continúa Ivanov, es idealista o de “creación libre”. En él se sustituyen los cánones de simbología religiosa por cánones estéticos puros. A pesar de ello, no existe aún el individualismo característico de la Edad Moderna. En la Edad Media predomina un arte realista que depende de una cosmovisión religiosa omnicompreensiva que define el lugar de cada cosa terrena y divina. No hay lugar para lo subjetivo. Así, el arte verdaderamente idealista no aparece verdaderamente hasta el Renacimiento junto al descubrimiento del yo, del individualismo y del escepticismo. El mundo se

⁸⁴ *Ibíd.*, p. 145.

⁸⁵ *Ibíd.*, p.145.

⁸⁶ *Ibíd.*, p. 143.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 144.

llena de las proyecciones fantasmagóricas de las fuerzas humanas y el arte, en vez “de reflejar la realidad en su aspecto verdadero, transforma la realidad en un reflejo”⁸⁸.

Respecto al simbolismo como corriente artística, cabe establecer la misma diferencia: hay un simbolismo realista y uno idealista. El origen de ambos se encuentra en las *Correspondencias* de Baudelaire. Ese poema inaugura el simbolismo realista porque en él el poeta, a través de correspondencias, parentescos y ecos, descubre el secreto de una naturaleza animada y viva. El simbolismo realista se caracteriza por la investigación mística de la verdad oculta de las cosas, por el descubrimiento en las cosas de algo más real que ellas mismas. La tarea del simbolista realista es eliminar el velo que oculta el secreto y verdad de esta vida. El simbolista ve la verdad en las cosas sin renunciar a lo fenoménico, porque lo fenoménico oculta la verdadera realidad según reza el lema de Goethe “todo lo efímero es símbolo solo”. El simbolismo idealista también hunde sus raíces en el mismo poema de Baudelaire. El poeta se detiene en aquello que despierta asociaciones sensibles buscando enriquecer la capacidad perceptiva de nuestro yo, hacerlo más sensible e impresionable y empujarlo con ese fin a la experimentación artificial⁸⁹.

La diferencia entre ambos simbolismos depende del papel y función que se otorga al símbolo: para el idealismo es sólo un modo de representación artística que permite transmitir una vivencia subjetiva a otros sujetos. El simbolismo idealista se sumerge en juegos y experimentos psicológicos. Para el realismo, el símbolo es un fin buscado, cada cosa es símbolo que participa de la realidad absoluta. Los símbolos, lejos de ser un producto de la invención humana son una especie de emblema, un rayo de luz que brota de lo divino y remite a algo que pertenece a la realidad divina. Si el simbolismo idealista es un “monólogo musical” que persigue el ilusionismo y encierra al sujeto en un mundo inmanente a la conciencia, el realista es un místico: a través de él se expresa el alma del mundo, hablan las cosas, su arte no es un monólogo, es un coro. El *pathos* del simbolismo realista quedaría expresado en el

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 147-148.

⁸⁹ *Ibíd.*, p. 151-154.

“*trascende te ipsum* de San Agustín y su lema *a realibus ad realiora* [...] es un intento de creación religiosa teúrgica cuyo fin es afirmar, conocer, manifestar en la realidad, otra realidad más real”⁹⁰.

El origen del simbolismo realista está en el realismo místico de la Edad Media pasando por Goethe y el romanticismo⁹¹. Lo que Ivanov denomina simbolismo realista es el tipo de arte que puede llevar el nombre de teúrgia. El artista, como órgano del alma del mundo, es capaz, gracias a la palabra simbólica, de recuperar, al nombrarlos, los lazos que unifican todo lo existente. Esos mismos símbolos son los que le instruyen sobre cómo dirigir su propia creatividad para transformar el mundo cotidiano bajo su luz. El artista es agente y también conductor de lo divino. Remitiéndose a Soloviev en varias ocasiones a lo largo de este ensayo, es así como Ivanov entiende el artista futuro, aquel que no sólo estará dominado por la idea religiosa sino que lo estará conscientemente y guiará sus encarnaciones terrenas.

El artista verdadero es un teúrgo y su tarea es reunificar los dos mundos, la imagen con su prototipo. Como señala Bird, Ivanov da a entender que las esencias divinas, al ser simbolizadas en la obra de arte, otorgan a las cosas de este mundo parte de su energía y facilitan el “esfuerzo creativo del alma del mundo” y el propio deseo oculto de las esencias de reunirse con su sustrato material⁹². Esta concepción teúrgica se inspira en Soloviev, pero también en Platón, en Schelling y en determinadas ideas tomadas de la cristología que Ivanov extiende al hombre y a toda la realidad, en ese cruce de nociones teológicas y estéticas del que se habló antes. Dios desea revelar su imagen en una realidad terrena a la que santifica y a la que ha dotado del potencial de convertirse en divina. Cada cosa es un símbolo que contiene un potencial divino, y el arte un medio de afirmar ese potencial. Como afirma en “El legado del simbolismo” (1910):

“Tan pronto como las formas se combinan y coordinan adecuadamente, el arte se convierte instantáneamente en algo vital y significativo: se convierte en la visión de las interrelaciones que unen las formas a las esencias más elevadas, en la acción santa, visionaria del amor que conquista la división de formas, en un “así sea”

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 156.

⁹¹ *Ibíd.*, p. 160.

⁹² *Ibíd.*

teúrgico y transformativo. Cuando este espejo se vuelve hacia los espejos de la conciencia fragmentada, se restablece la verdad original de la que todo es reflejo. El arte se convierte en “espejo de espejos” (*speculum speculorum*). Gracias a su cualidad de reflejar todo se convierte en símbolo del ser unido”⁹³

El simbolismo realista es cuestión de mimesis enmórfica, es revelación de la estructura originaria del mundo que, al ser revelada, se actualiza como realidad. El artista idealista transforma el mundo según su visión subjetiva; el realista lo transfigura, mostrando el universo a la luz de la verdad escatológica. El arte así entendido vuelve a los orígenes que ya señalaba Soloviev, a la religión de modo renovado. Es en relación con el simbolismo realista como vuelve a plantearse el problema de la relación entre arte y religión⁹⁴.

En “El legado del simbolismo”, Ivanov se distancia del primer simbolismo, al que critica por “su esteticismo puro, sus gustos eclécticos, su nihilismo y carácter enfemizo”, para centrarse en el segundo simbolismo, en el que ve una reacción religiosa contra la “iconoclastia materialista”⁹⁵. En la breve historia de este simbolismo diferencia dos momentos a los que se refiere como tesis y antítesis en espera de un tercer momento sintético aún por venir.

El primer momento se caracteriza por la fe optimista en que el arte del futuro del que hablaba Soloviev es posible. El artista, gracias a su visión interna, ve ante sí el panorama de una realidad infinitamente rica y superior que se manifiesta en este mundo a través de una serie de correspondencias que es posible descubrir. Las “palabras-símbolo prometían convertirse en revelaciones sagradas que arrancarían el tosco manto que cubre el universo”. El simbolismo “no fue ni quiso ser sólo arte”⁹⁶. Este simbolismo, afirma Ivanov un poco más arriba, es recordatorio para la poesía de su origen religioso, de su función originaria, cuando “los dioses inspiraban a sus mensajeros y el pueblo elevaba a través de ellos sus oraciones a los dioses”. El destino del poeta no es otro que “ser un constructor religioso de la vida, un intérprete y afianzador del vínculo divino entre todo lo

⁹³ IVANOV, V., “Zavety simvolizma”, p. 189.

⁹⁴ IVANOV, V., “Dve stiji v sovremennom simvolizme”, p. 160.

⁹⁵ IVANOV, V., “Zavety simvolizma”, p. 185-186.

⁹⁶ *Ibíd.*, p. 187.

existente, un teurgo” y la tarea de la poesía la “magia conjuradora de un discurso rítmico capaz de unificar el mundo divino y el humano”⁹⁷.

La segunda fase, de antítesis, consiste en una prueba religioso-moral para el artista motivada en parte por la situación socio-política de la época. La mayoría de los artistas se sienten desilusionados y desengañados con respecto a las posibilidades del simbolismo y unos caen en el naturalismo y el parnasismo, otros en la locura⁹⁸. La salida hacia un tercer estadio sintético depende de que en el alma del artista venza y se imponga lo que Ivanov denomina *canon interno*, que es lo que posibilitaría el arte como teúrgia. Por *canon interno* Ivanov entiende

“en la vivencia del artista, el reconocimiento libre y pleno del orden jerárquico de valores que configuran en su acuerdo y armonía la omniunidad divina de la última y suprema realidad. En la creación, la unión viva y la correspondencia entre los símbolos con los que el artista teje el precioso manto del Alma del Mundo, como si la propia naturaleza creará un peplo más espiritual y transparente que el multicolor que ya posee”⁹⁹

Este *canon interno*, apunta Bychkov, similar al canon medieval de la pintura iconográfica, debía ser capaz de disciplinar al artista y elevarlo a un nuevo nivel tanto en el arte como en la vida¹⁰⁰. El simbolismo, en su primer momento afirmativo o de tesis, contempló, entrevió o creó diferentes símbolos para referirse a aspectos aislados de la realidad suprema, creando fragmentos del espejo que refleja la realidad superior. El sometimiento al *canon interno* elevaría al artista a un nuevo nivel de contemplación más pleno que le permitirá crear ese “espejo de espejos” del que Ivanov hablaba y en el que se reflejará la realidad superior en lo material¹⁰¹.

Como indica Bird, el *canon interno* es la jerarquía de formas platónicas a las que aspiran las cosas. Si la máxima del simbolismo es “de lo real a lo más real”,

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 184.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 189. La caída en la locura es una referencia a Mijaíl Vrubel (1856-1910) uno de los pintores simbolistas más destacados del Siglo de Plata, quien comenzó a padecer trastornos psíquicos a partir de 1902 que fueron empeorando en intensidad en paralelo a su pérdida de visión hasta quedar ciego en 1905.

⁹⁹ *Ibíd.*

¹⁰⁰ BYCHKOV 2007, p. 490.

¹⁰¹ IVANOV, V., “Zavety simvolizma”, p. 189.

el *canon interno* es el conjunto de “lo más real” del cosmos. En “Los límites del arte” Ivanov añade que este *canon interno* no pertenece de manera exclusiva al artista, sino que es algo inmanente a toda la humanidad, similar a una estructura interna como el propio lenguaje; es la ley universal de organización del yo¹⁰². Los símbolos creados por el artista en conformidad con el *canon interno* –defiende en este artículo– más que una comunicación directa, actúan como estímulo para el sujeto. Esto proporciona a Ivanov una base para defender que la obra de arte ejerce una actividad transformativa de la subjetividad. La obra de arte simbólica vivificaría y reforzaría la conexión y correlación entre cada ser individual y el colectivo universal.

El *canon interno*, similar a un lenguaje compartido por los reinos trascendente e inmanente, aunque compartido por el género humano sólo es accesible al artista. El artista, mediador privilegiado entre ambos reinos, es el único capaz de proyectar sintéticamente su unidad en una forma material¹⁰³. Como algo compartido por todo el género humano, el *canon interno* se asocia al alma del mundo o Sofía y también al concepto eslavófilo de *sobornost*. Este acuerdo o armonía comunitaria tiene en Ivanov un papel esencial tanto en lo que respecta a su comprensión del símbolo como en lo que respecta al posible arte futuro. La función del símbolo es facilitar el acceso a la conciencia colectiva comunitaria. Una obra de arte creada de acuerdo con este canon hace posible el conocimiento de la “verdadera voluntad”, de

“los tormentos y presentimientos del Alma del Mundo, expresables sólo en el lenguaje de las Musas. Lo más importante aquí es la correcta determinación de correlaciones, correspondencias y contigüidades entre las realidades superior e inferior [...] Es en las obras de arte verdaderas donde encontramos una determinación correcta y selección adecuada de esas correlaciones [...] porque sus creadores, tras adentrarse en lo más real, consiguieron una aprehensión sintética de la realidad que describen”¹⁰⁴

El artista debe liberar a la persona de los límites de su ser, de su yo empírico para permitir la comunicación y fusión con la comunidad y con el todo.

¹⁰² IVANOV, V., “O granitsaj iskusstv”, p.208-209.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 208.

¹⁰⁴ *Ibíd.*, p. 211.

Fundamental es también la percepción de la obra de arte por el público. Como afirma Ivanov en “Reflexiones sobre el simbolismo” (1912), el verdadero arte debe provocar una respuesta activa en el receptor, generar un coro polifónico, una unión espiritual.

Ahora bien, ¿de qué tipo de arte se está hablando? En su respuesta, Ivanov no es especialmente original, ya que, como otros simbolistas, y no sólo rusos, acude a Wagner y su visión del arte futuro como una obra de arte total capaz de conseguir la redención colectiva y de establecer las bases de una nueva forma de vida. El símbolo, dice Ivanov, debe desembocar en el mito:

“En el arte simbolista el símbolo se descubre como potencia y germen del mito. Según su propio desarrollo orgánico, el simbolismo se transforma en la creación de mitos. Este ineludible camino para el simbolismo ya ha sido prefigurado y anticipado (el arte de Wagner). El mito no es una invención libre, un mito verdadero es una autodefinition colectiva, no es una alegoría ni una personificación, sino la hipóstasis de cierta energía o esencia [...] No puede ser individual [...] Un símbolo es supraindividual por naturaleza propia y por eso es capaz de transformar el silencio íntimo de una vivencia mística en el órgano de pensamiento y sentimiento unánime [...] El arte al tender al mito, a la creación de mitos, tiende al arte universal”¹⁰⁵.

El simbolismo realista debe consagrarse al desarrollo del mito como contenido profundo de todo símbolo. La creación de mitos desembocará en una nueva forma de arte, un arte universal, síntesis de todas las artes que Ivanov entiende como una nueva forma de teatro, unión de rituales antiguos, de tragedia ática y de misterios medievales. Este nuevo arte se llamará como estos últimos, “misterio”. El nuevo “misterio” supondrá el regreso del arte al campo de la conciencia religiosa. El elemento decisivo de este teatro renovado es el coro, recuperado de la tragedia griega como símbolo de la conciencia colectiva y testigo de la unión real y viva entre todos los participantes¹⁰⁶. Este teatro litúrgico será capaz de superar la separación entre escenario y auditorio haciendo a todos los asistentes partícipes del rito sagrado. En este teatro litúrgico se uniría la antigua

¹⁰⁵ IVANOV, V., “Predchustviia i predvestiia. Novaia organicheskaia epoha i teatr buduschego”, p. 40.

¹⁰⁶ IVANOV, V., “Dve stiji v sovremennom simvolizme”, p. 161.

Grecia con la idea mística de la omniunidad, lo que posibilitará la unión espiritual y la síntesis de las artes. En realidad Ivanov, no parece añadir nada nuevo al doble proyecto de Wagner con su obra de arte total: integrar y unificar todas las artes y transformar la celebración artística en religiosa. La principal diferencia con la propuesta wagneriana es la introducción del coro como elemento central que en Wagner estaba representado, señala Ivanov, por la orquesta como “coro metafísico de la voluntad universal”. Para Ivanov, esta ausencia de la voz humana plural como símbolo de la comunidad frente a la voz solista es la principal deficiencia de la síntesis artística de Wagner¹⁰⁷.

Ivanov compuso dos tragedias en las que trató de plasmar esta concepción de teatro litúrgico, *Tántalo* (1905) y *Prometeo* (1919). Ninguna de ellas llegó a ponerse en escena. Otros simbolistas como Gippius o Bal'mont también compusieron obras similares. En 1905 Nikolai Vashkevich inauguró un teatro, el *Teatro de Dioniso* destinado a realizar las ideas de Ivanov. En 1906 se puso en escena una obra de Bal'mont, *Tres amaneceres*, que la crítica recibió con ironía. La anunciada elevación del espectador por la fusión de música, poesía y color no despertó más que una sensación de artificiosidad. De acuerdo con Osipova, nadie tenía muy claro cómo interpretar las ideas de Ivanov sobre la síntesis de las artes y el principio del coro en la tragedia, ni cuál era en realidad la esencia de ese nuevo arte dionisiaco¹⁰⁸.

En gran medida, las esperanzas puestas en el teatro por Ivanov se explican por el peso dado a la catarsis como mecanismo transfigurador que se remonta a sus estudios sobre la religión dionisiaca. La catarsis es condición indispensable para el establecimiento de una relación adecuada entre los participantes del culto religioso. El ideal teúrgico de transfiguración que Ivanov dibuja remite a una estética de corte dionisiaco que presupone la transformación psicológica tanto del artista como de la

¹⁰⁷ IVANOV, V., “Wagner i dionisovo deistvo”, p.47.

¹⁰⁸ OSIPOVA, N. O., “Nasledie Vl. Solovieva v sisteme judozhestvenno-esteticheskij iskanii russkogo teatra” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 9, 2004, p. 257-258. Además de las experimentaciones de los poetas simbolistas en torno a un nuevo teatro uno de los intentos más originales de la época por lograr una síntesis de las artes y crear un arte teúrgico fue el inacabado *Misterio* del compositor A. Scriabin (1872-1915). Scriabin, influenciado también por Nietzsche y Wagner, adoptó la idea de teúrgia de Soloviev y trató de crear una obra síntesis de música, luz y poesía capaz de unir y transfigurar la humanidad. Este *Misterio* consistiría en una celebración mundial que tendría lugar en el Tíbet en un templo circular construido a tal efecto. La catarsis colectiva que generaría conseguiría la desmaterialización del mundo y la redención final de la humanidad.

audiencia. La idea del artista como teurgo remite también al ritual dionisiaco en el que gracias a la imitación ritual del dios se produce una transformación mística, que es la que permitiría al artista cumplir su misión¹⁰⁹. Pero en este ideal teúrgico no queda muy claro como se produciría la revitalización de la religión cristiana y la nueva unión con el arte como salida a la crisis cultural del momento que programáticamente trata de solucionar, siguiendo en principio a Soloviev. A pesar de sus numerosas referencias a Soloviev, en realidad Ivanov parece más dependiente de Wagner que de Soloviev, “verdadero ídolo de los artistas cósmicos y de los simbolistas desencadenados”¹¹⁰.

Probablemente, Ivanov y otros artistas del Siglo de Plata que, en principio, se inspiraron en Soloviev, no tuvieron presente una valoración indirecta de Soloviev de estas síntesis artísticas, que desestimaría tales intentos. Es la que puede leerse en el “Breve relato sobre el anticristo”. Una vez que el anticristo ha sido reconocido como emperador del mundo, ha logrado la paz y el bienestar material de toda la humanidad, se presenta ante él un “hacedor de milagros”, “indudablemente un genio” de nombre Apolonio. Este hombre que domina todos los logros técnicos y científicos occidentales y conoce y sabe emplear todos los recursos sólidos “de las tradiciones místicas orientales”¹¹¹, se presenta ante al anticristo e inclinándose ante él como ante el auténtico hijo de Dios, le ofrece su arte, que el anticristo acepta. Cuando el “superhombre-emperador” decide organizar el concilio en el que propone a las diferentes confesiones cristianas unificarse y elegirle como representante espiritual de toda confesión, Apolonio, sirviéndose de sus artes, crea un espectáculo visual por el que mueren electrocutados el *starets* ortodoxo y el papa católico¹¹². Una vez libre de la oposición minoritaria entre los cristianos, el anticristo promueve un cónclave para elegir un nuevo papa y propone a Apolonio como sumo pontífice. Al mismo tiempo, reúne a los nuevos representantes de las Iglesias ortodoxa y protestante convenciéndoles de que si Apolonio es el nuevo papa, será posible un acuerdo

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 194-195.

¹¹⁰ SAFRANSKI, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona: Tusquets, 2009, p. 247.

¹¹¹ TR, p. 747. Recuérdese que en *Los principios filosóficos del conocimiento integral* la esfera creativa que constituía la “teúrgia libre” era una unión de artes técnicas, bellas artes y mística. Véase *supra*, p. 123-124.

¹¹² *Ibíd.*, p. 750-757.

entre Iglesias y logra que los representantes firmen un acuerdo de unión. El cónclave elige a Apolonio. El anticristo entrega el documento de acuerdo al nuevo papa Apolonio en el templo en el que éste había preparado un espectáculo para la ocasión que recuerda los experimentos sintéticos ideados en el Siglo de Plata: en el momento de la entrega del documento unos puntos luminosos se “transformaron en formas lumínicas de colores nunca vistos” que al descender desde lo alto del templo “desprendían aromas indescriptibles” al tiempo que se oía una “música que arrebatava el corazón” tocada por instrumentos “nunca antes escuchados” y un “coro de voces angelicales cantaba la gloria de los nuevos señores del cielo y la tierra” lo que provocó entre el pueblo asistente “un júbilo desmesurado”¹¹³.

Lo cierto es, que a pesar de sus elevadas esperanzas, Ivanov pronto se decepciona respecto a las posibilidades transfiguradoras del arte. Junto a otros simbolistas trató de crear un arte teúrgico. Sus experimentos demostraron la escasa capacidad del arte para transfigurar tanto al individuo como a la realidad¹¹⁴. Así, en “Las fronteras del arte” escrito sólo tres años después que “El legado del simbolismo”, Ivanov rebaja mucho las pretensiones teúrgicas del arte. Es cierto que el arte es una forma de acción de la esfera superior sobre la inferior, pero reconoce como “exagerado” aplicar el nombre de teúrgia al arte. Lo que un artista crea son símbolos y los símbolos, aunque encarnen una verdad, no poseen la misma vida que la Naturaleza. Aunque el símbolo actúa como médium a través del cual se manifiesta lo divino, “la liberación de la materia que se da en el arte es sólo simbólica”. El genio humano “queriendo completar un trabajo teúrgico, en el fondo sólo completa uno simbólico”¹¹⁵.

El problema del simbolismo, reconoce Ivanov empleando ya el tiempo pasado, es que algunos artistas se creyeron dotados de una doble visión que les mostraba las correspondencias y conexiones entre todas las cosas; creyeron que se

¹¹³ *Ibíd.*, p.758.

¹¹⁴ Entre esas obras cabe citar, según Ivanova, *Oro y Azul* de Biely; la serie de poemas *Versos a la bellísima dama* de Blok; *Transparencias* y *Los pilotos de las estrellas* de Ivanov. Cf: IVANOVA 2006, p. 23.

¹¹⁵ IVANOV, V., “O granitsaj iskusstva”, p. 204.

abrían nuevas posibilidades para el arte. Siendo sólo artistas, pretendieron y creyeron ser profetas¹¹⁶.

Pero el arte entendido como teúrgia no es por el momento factible. La causa parece estar en la naturaleza de la creación artística, que explica acudiendo no a Soloviev, sino a un desarrollo de los principios dionisiaco y apolíneo de Nietzsche. Ivanov describe la creación como una espiral de ascenso y descenso. Cada uno de estos movimientos se subdivide en varias fases. En el movimiento de ascenso se produce la “concepción” de la obra de arte y consta de un primer momento de “agitación dionisiaca” seguido de una “epifanía dionisiaca” o visión intuitiva. Esta “epifanía” desemboca en un éxtasis que genera, una vez pasado, una catarsis que es lo que permite la concepción de la obra. El movimiento de descenso, que es cuando se produce o “nace” la obra artística, consta nuevamente de un nuevo estado de agitación dionisiaca seguido de una visión onírica apolínea, del reflejo espectral de esa visión en la memoria que vuelve a ir seguido de un nuevo estado de agitación dionisiaca que culmina, por fin, en la plasmación material de la obra. Entre la ensoñación apolínea y la encarnación artística pueden pasar segundos, días, meses o años. Esta última exige, además, el acuerdo del Alma del Mundo y la materia para recibir la verdad intuitiva que el artista trata de plasmar o el “acuerdo de los principios apolíneo y dionisiaco” cuya manifestación sensible es la belleza¹¹⁷.

El movimiento de ascenso es algo que el artista comparte con el místico y con todo ser humano, pues es una manifestación del deseo de crecimiento y perfeccionamiento espiritual. Para crear una auténtica obra de arte, lo que supone acceder y someterse al canon interno, el artista debe desarrollar sus capacidades espirituales y crecer como persona desde un punto de vista ético. Pero a diferencia del hombre espiritual, el artista debe descender: el principio que da forma a la materia siempre es descendente y la tarea del arte es hacer menor la distancia entre lo visto en el ascenso y el mundo inferior. En todo arte verdadero hay un momento de autoentrega y renuncia de sí, de no desviarse en su camino de descenso, el

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 206-208.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 202.

artista, cual “abeja que esparce el polen fecundo” debe ser realmente un intermediario¹¹⁸.

En el arte teúrgico no se produciría esta sucesión de movimientos, la obra de arte sería el resultado de una acción en todo momento portadora del sello del “Divino nombre”. “Cada golpe de cincel, cada pincelada, cada palabra escrita” de ese arte deberían estar impulsados y dictados por lo divino y desde lo alto. El artista sería un mero instrumento del Logos para la transfiguración del mundo. “La protoimagen y patrón de tal artista es José carpintero, esposo de María”¹¹⁹ y la posibilidad de tal arte, que no niega, se traslada a un futuro indeterminado. La humildad y obediencia como rasgos definitorios de ese artista están

“muy lejos del autoafirmador espíritu contemporáneo. No nos engañemos, la belleza no salva al mundo, aunque si el visionario que pronunció estas palabras estaba en lo cierto, no era nuestra belleza ni nuestro arte, el de los hijos de Prometeo deseosos de asaltar el cielo, el que debía tener en mente”¹²⁰.

Lo que le queda al arte es ser un medio de conocimiento que supera por su carácter intuitivo y vital al conocimiento científico. El arte puede, además, contribuir al potenciamiento y perfeccionamiento moral del hombre. Es decir, Ivanov reafirma tesis sobre el arte que no pueden caracterizarse de originales y que en Rusia formuló Belinski en la primera mitad del s. XIX¹²¹.

1.2.2. Andrei Biely

Andrei Biely (Borís Nikoláevich Bugaev, 1880-1934), tuvo el proyecto de crear un sistema creativo-cognoscitivo síntesis de religión, arte y ciencia, inspirado en la idea de conocimiento integral de Soloviev. Pensaba como otros simbolistas que gracias a las peculiaridades del lenguaje artístico es posible un acceso a la verdad más profundo que el de la ciencia y que el arte está dotado de fuerza transfiguradora. Pero esa síntesis quedó sin realizar. De acuerdo con Bychkov, aunque constantemente declaró su intención de exponer su teoría en un sistema ordenado y estricto nunca llegó a materializar esa intención de manera definitiva. A

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 212.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 216.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 217.

¹²¹ Véase el capítulo I de este trabajo, p. 40-45.

esto hay que añadir que “en la multiplicidad de sus artículos y conferencias ‘teóricos’ (como si fueran teóricos), hoy diríamos, con terminología postmodernista, *simulacros* de teoría, Biely es ante todo un poeta, un poeta simbolista”¹²². El carácter no sistemático, ecléctico y poco consistente de sus teorías es algo que se le criticó en su momento. Según Sugai, sus contemporáneos le consideraban “un poeta, un místico, un genio o un loco, un profeta o un payaso, pero nunca un filósofo”¹²³. Se trata por tanto de la teoría de alguien que, de modo más claro que en Ivanov, es ante todo un artista y no un filósofo.

Si bien es cierto que su teoría puede carecer de una consistencia y estructuración suficiente, como artista Biely es una de las figuras más destacadas del Siglo de Plata. Su hacer artístico movido por el espíritu de la experimentación ejerció un influjo considerable en corrientes artísticas posteriores como el futurismo. Entre sus experimentos cabe citar sus cuatro *sinfonías*, un tipo de obra literaria sin análogos en su género. Se trata de relatos prosaicos contruidos según la forma de una sinfonía musical, en cuatro tiempos y en los que el tema principal tradicional es sustituido por un cruce y sucesión de temas: *Sinfonía del norte, heroica* (1900); *Dramática* (1902); *Retorno* (1905) y *La copa de las ventiscas* (1908). La crítica no apreció los experimentos *musicales* de Biely y el género no cuajó. En cambio sí obtuvieron amplio reconocimiento novelas como *La paloma de plata* (1909) y *Petersburgo* (1913). Esta última está considerada como el mejor texto de la prosa simbolista rusa¹²⁴.

Biely diferenciaba entre el simbolismo como escuela o corriente artística y el simbolismo como cosmovisión. En este último sentido, el simbolismo se encuentra aún en proceso de establecimiento, y alcanzará su desarrollo pleno en una cultura futura que sólo ha comenzado a erigirse¹²⁵. Hasta el momento, el simbolismo se ha realizado básicamente como una escuela artística cuya esencia no

¹²² BYCHKOV, 2007, p. 531.

¹²³ SUGAI, L. A., “...i bleschuschie chertit arabeski” en BIELY, A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscú: Respublika, 1994, p. 7. Todos los artículos de Biely citados pertenecen a esta edición recopilatoria [en adelante BIELY 1994] Sobre el carácter poco consistente de su teoría también PAPERNO en PAPERNO/ DELANEY GROSSMAN 1994, p. 16.

¹²⁴ Existe traducción al castellano de ambas: BIELY, A., *Petersburgo*, trad. de Fuillerat Cañete, R., Madrid: Akal, 2009; BIELY, A., *La paloma de plata*, trad. de García Barris, M., Pamplona: Laetoli, 2007.

¹²⁵ Esta es la idea básica que defiende en el artículo “Simvolizm kak miroponimanie” [“El simbolismo como cosmovisión”] (1904) en BIELY 1994, p. 244-255.

es tanto el trabajo según ciertos principios creativos y estilísticos de expresión artística, como un nuevo tipo de pensamiento estético-artístico: es el reconocimiento de que todo arte verdadero es simbólico. El simbolismo como arte crea símbolos artísticos que unen dos niveles del ser, la materia del arte y otra realidad. El arte tiene un origen religioso y su sentido – puede leerse en “El sentido del arte” – es también religioso.

“El fin último del arte coincide con el fin último de la humanidad, el de desarrollo y crecimiento individual que en parte es dictado por la ética, pero mucho más por la religión que transforma los fines individuales en colectivos. El arte, configura junto con la religión y la ética, un mismo grupo de valores, y está más cerca de la religión que de la ética, por eso en el fin último al que tiende el arte se oculta un fin religioso: la transfiguración de la humanidad”¹²⁶.

Lo que sucede es que en una sociedad en crisis dominada por la ciencia y la filosofía, “la esencia de la percepción religiosa de la vida se ha transferido a la esfera de la creación artística”. Por este motivo, como afirma en “El apocalipsis de la poesía rusa” (1905), “el arte es el camino más corto a la religión, a través suyo el ser humano conoce su verdadera esencia”¹²⁷. Si el fin de la religión es el perfeccionamiento y la transfiguración del ser humano y de toda la vida, el fin último del simbolismo es abandonar las fronteras del arte propiamente dicho, confluir con la religión y transformarse en teúrgia. Aunque no es la única influencia que recibe, el punto de partida de sus búsquedas estético-religiosas fue Soloviev. Soloviev, para Biely, “fue el gran místico que abrió a la humanidad el camino hacia la religión del futuro”¹²⁸.

La teúrgia será posible siempre y cuando se pueda contar con la energía divina del Símbolo. Biely diferencia ente Símbolo y símbolos. El Símbolo es cierto principio límite, una Unidad absoluta de la que emanan toda la pluralidad de sentidos que pueblan el ser. “La Unidad es un Símbolo”¹²⁹. En una enrevesada argumentación en “Emblemática del sentido”, Biely afirma que ese Símbolo,

¹²⁶ BIELY, A., “Smysl’ iskusstva”, p. 115.

¹²⁷ BIELY, A., “Apokalipsis v russkoi poesii”, p. 411. El carácter de estas afirmaciones de Biely ponen de manifiesto la elevación y enaltecimiento del arte característica de la llamada religión del arte que parte del romanticismo.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 408.

¹²⁹ BIELY, A., “Emblematika smysla”, p.48.

“emblema de emblemas”, está compuesto de “Palabra y Carne”¹³⁰. Aunque no lo afirme explícitamente, el Símbolo se identifica con Cristo¹³¹. Es el límite absoluto de toda norma cognoscitiva, creativa y ética que se abre y despliega parcialmente en innumerables símbolos del mundo natural y también del arte y la cultura en sentido amplio. El símbolo es cierta unidad polisémica con una serie de peculiaridades difíciles de expresar verbalmente. Atendiendo a la etimología de la palabra, en el símbolo se da una unión orgánica de dos realidades más profunda que la que se da en la síntesis, a la que califica de conglomerado mecánico¹³². No aporta un conocimiento exacto sobre su contenido, sino que apunta a él. Un símbolo es la envoltura de una idea y su función es ocultar y defender su contenido interno, que descubre al que es capaz de comprenderlo. Cada símbolo es una “ventana a la eternidad”¹³³ que muestra el camino al Símbolo como realidad espiritual absoluta.

La tarea del artista es crear símbolos. Especialmente la del poeta. Es a través del lenguaje poético como se produce la salida del arte a la vida¹³⁴. Esto tiene que ver con su comprensión de la naturaleza del lenguaje. Para esta cuestión, se apoya en el filólogo y folklorista A. Potebniá (1835 -1891), quien dio a conocer en Rusia la teoría del lenguaje de Humboldt. Siguiendo a Potebniá, pero también teorías gnósticas y bíblicas sobre el poder creador de la palabra, Biely entiende el lenguaje como “el arma de creación más poderosa”¹³⁵. En el artículo “La magia de las palabras” (1910), establece una diferencia entre dos tipos de palabras. Una de ellas es la “palabra viva”, dotada de energía creadora, de una fuerza mágica. Esta palabra está presente tanto en el arte como en la religión y es capaz de despertar imágenes y asociaciones en el interior del sujeto. Por otro lado está la “palabra-término” o el concepto, que es un cristal muerto, petrificado que ha perdido su poder creativo. El lenguaje constituye el mundo y la vida, y el fin de la poesía no es otro que la creación del lenguaje y de nuevas palabras-símbolo¹³⁶. Los símbolos lingüísticos activan y perfeccionan la conciencia y la propia vida al hacer

¹³⁰ *Ibíd.*, p. 53.

¹³¹ BYCHKOV 2007, p. 521.

¹³² BIELY, A., “Emblematika smysla”, p. 36.

¹³³ *Ibíd.*

¹³⁴ SUGAI en BIELY 1994, p. 5.

¹³⁵ BIELY, A., “Magiia slov”, p.131.

¹³⁶ *Ibíd.*, p.132. De ahí el carácter experimental de su obra, incluida la experimentación verbal y la búsqueda de neologismo, tendencia que encontrará eco en el futurismo como movimiento poético.

interactuar los tres planos básicos del ser: el sujeto individual, el mundo material que le rodea y la realidad más allá de lo fenoménico.

Como lo era para Ivanov, el fin del simbolismo no es la creación de formas artísticas sino la “creación de la vida”. Sin embargo, Biely no acepta el modo en que Ivanov trata de llevar a cabo esa creación, ni su búsqueda de un modo de potenciar lo transpersonal o colectivo. De hecho, se mostró muy crítico con los intentos de Ivanov de crear una nueva forma de teatro entendida como misterio. Estos intentos, señala en “El teatro y el drama contemporáneo”, tratan de recordar el sentido olvidado de ciertos aspectos del teatro, algo muy fácil tras la obra de Nietzsche¹³⁷, y de ir más allá, para restablecer el culto divino en la escena del teatro.

“El teatro debe convertirse en un templo. Pero ¿para qué debe convertirse en un templo, cuando junto a los teatros ya tenemos templos? [...]Comprendemos el parentesco entre la tragedia griega antigua y el culto religioso a Dioniso. Allí el teatro evolucionó desde la religión. Y con ello, se consumó la emancipación del teatro de la religión”¹³⁸.

El error y la contradicción de estos nuevos intentos de revitalizar el sentido de la antigua tragedia consisten en que

“al invitar al público al teatro como a un templo, se olvidan de que el templo presupone el culto y el culto, el nombre de Dios, es decir, la religión. Mientras aún no tengan claro ese nombre, todo intento de llevar a cabo una creación religiosa carece de fundamento”¹³⁹.

Biely no rechaza el papel y la contribución del teatro en una posible “creación de vida”, aunque lo entiende de otra manera. Para él, la tragedia es una forma universal de arte en la que se descubre una poderosa llamada a la creación de vida pero esta llamada se encuentra en la representación de la lucha del héroe contra el destino. Es esta lucha la que constituye en sí misma un esquema sobre el que llevar a cabo la propia creación vital. Para Biely, la transfiguración de la vida y la realidad comienza por la vida a nivel individual, potenciando lo individual y no

¹³⁷ *Ibíd.*, p.157.

¹³⁸ *Ibíd.*

¹³⁹ *Ibíd.*, p. 160.

buscando lo transpersonal o colectivo. Como sostiene en “El profeta impersonal” (1909)

“la luz de la cultura es el brillo del fuego prometeico, el fuego real de un héroe real [...] La creación de valores es creación de imágenes, y si la imagen del creador es el ser humano y la forma su vida, entonces lo que debemos crear es la imagen y semejanza del héroe en vida y para eso es necesario la persona individual”¹⁴⁰.

Para Biely el fin del arte, señala Kudriashova, no es otro que la re-creación de la persona, su transfiguración¹⁴¹.

Que el foco de atención del proyecto transfigurador de Biely, frente al de Ivanov, sea el individuo se debe en gran medida a su lectura de Nietzsche. Si la influencia de Nietzsche sobre Ivanov se centraba en torno a la comprensión de lo dionisiaco, para Biely son dos los momentos de la filosofía de Nietzsche los más determinantes: la convencionalidad de las normas morales y el superhombre. La moralidad, sostiene Biely, es el fundamento de toda religión. Pero dado que toda religión es transitoria desde un punto de vista histórico y las normas morales no son un fin en sí mismas sino un medio para conseguir el bien eterno, el cambio de religión supone un cambio en la moralidad. Siguiendo a Nietzsche, Biely afirma que no existen valores morales absolutos, tampoco en el cristianismo donde Cristo es la encarnación de la moral. Si en el cristianismo la fuente de la moralidad es Cristo; en el pensamiento de Nietzsche, el superhombre. Cristo existió y por eso contamos con una medida y norma moral; el superhombre pertenece al futuro y moral será aquello que facilite su aparición. Según afirma en “Friedrich Nietzsche” (1907), Nietzsche es ante todo un simbolista¹⁴² y su creación más importante la figura de Zaratustra, con la que consigue vencer el decadentismo y pesimismo de Schopenhauer¹⁴³.

¹⁴⁰ BIELY, A, “Prorok bezlichia”, p. 149.

¹⁴¹ KUDRIASHOVA, T.B., “Estetizirovannaia gnoseologia russkogo simbolizma: traditsiia i novatorsvo” en *Solov'ievskie issledovaniia*, nº 9, 2004, p. 122. También en este sentido, PAPERNO en PAPERNO/DELANEY GROSSMAN 1994, p. 16.

¹⁴² BIELY, A., “Friedrich Nietzsche”, p. 185.

¹⁴³ *Ibíd.*, p. 193.

La idea del superhombre es para Biely un símbolo artístico-religioso y no cabe ver en él ni la superioridad biológica de un individuo ni la humanidad como ser colectivo. Es más bien principio y norma de desarrollo de un nuevo ser humano, de una individualidad fuerte, de una personalidad brillante, de un héroe como símbolo fundamental de una nueva cosmovisión. A pesar del carácter anticristiano de su filosofía, Biely asocia la figura de Nietzsche con la de Cristo como fundador de una religión. Ambos conocían todo el poder y grandeza del ser humano, ambos son grandes maestros en el arte de vivir, creadores de una religión vital¹⁴⁴. Si antes de Nietzsche, filósofos y artistas crearon obras geniales, Nietzsche creó un nuevo tipo de genio, un revolucionario vital, predecesor de la teúrgia o del arte como *creación de la vida*. Nietzsche predica una nueva vida y en esto se aproxima al que busca una nueva religión porque busca la transfiguración. Para Biely, la esencia de la religión no está en los dogmas sino en su potencial para crear y transformar la vida¹⁴⁵. En ese mismo sentido, afirmaba apreciar en Soloviev no “sólo al pensador, también al atrevido renovador de la vida”¹⁴⁶.

El arte simbolista llevado a su culminación y unido al misticismo de Soloviev se transforma –sostiene en “El simbolismo como cosmovisión”– en teúrgia¹⁴⁷. Si el simbolismo trata de mostrar lo eterno en lo temporal, la teúrgia será el principio del fin del simbolismo porque aquí se trata ya de “la encarnación de la Eternidad por medio de la transfiguración de la persona”. El fin del arte simbolista coincide con el de la religión: transformar la naturaleza humana para hacer de la persona un “templo para Dios”¹⁴⁸. La tarea del arte teúrgico, para Biely, según la interpretación de Paperno, es la creación tanto en el artista como en cada ser humano individual de la imagen de un nuevo hombre deificado, que es unión de Nietzsche, Soloviev y el Nuevo Testamento¹⁴⁹.

La cuestión, una vez más, es que Biely no expone de manera clara cómo llevar a cabo esa transfiguración. En “Sobre la teúrgia” señala Bychkov que Biely diferencia una serie de actos sucesivos que llevarían a esa transformación. El

¹⁴⁴ *Ibíd.*, p. 190-191.

¹⁴⁵ TARNOVSKAIA, E. O., “Vladimir Soloviev i kontseptsia “zhiznetvorchestva” A. Belogo” en SOLONIN et al., 2003, p. 385.

¹⁴⁶ BIELY, A., “Vladimir Soloviev”, p. 13.

¹⁴⁷ BIELY, A., “Simbolizm kak miroponimanie”, p. 253.

¹⁴⁸ *Ibíd.*

¹⁴⁹ PAPERNO en PAPERNO/DELANEY GROSSMAN 1994, p. 18.

proceso comienza con la creación del mundo del arte seguido por la creación de uno mismo a imagen y semejanza de ese mundo. El autoperfeccionamiento resultante de ese proceso supondría la ruptura con todos los viejos valores y creencias que conduciría, por último, a la entrada del nuevo yo en el reino de la libertad en el que se establecerían las bases de una nueva vida en común¹⁵⁰.

Ahora bien y una vez más: ¿qué arte puede conducir a esa transfiguración? ¿Cómo superar la frontera que separa arte y vida? Parece que se trataría de un arte verbal. Probablemente fue una de las motivaciones que llevaron a Biely a la experimentación artística. De todas formas, y como sucediera con Ivanov, Biely pronto reconoció el carácter ilusorio y utópico de sus esperanzas en torno al arte como teúrgia. No es que niegue su posibilidad, sino la posibilidad de planificar y definir qué tipo de arte podría llevar a cabo esa tarea. Sin abandonar la idea de que el sentido y fin último del arte es la transfiguración de la persona y la realidad, su atención pasa de la búsqueda de una realización del arte teúrgico a los aspectos formales del arte.

“El arte no posee ningún sentido propio aparte del religioso. Negar el sentido religioso al arte es privarle de todo sentido y su destino es desaparecer o transformarse en ciencia. Pero el arte entendido como ciencia sería la ciencia con menos finalidad de las existentes o de las que pudiesen existir. Sin embargo, dentro de los límites de la estética sólo podemos ocuparnos de la forma.

No, el arte no está subordinado a ningún dogma religioso, al contrario, es en el proceso vivo de la creación donde se crean los símbolos de la religión, y sólo después, al morir se convierten en dogmas. [...] Pero en las presentes condiciones, al ser humano sólo les es posible rozar internamente y de modo no definible lógicamente el secreto de la creación artística. El análisis de las imágenes de la creación ofrece como resultado un conjunto de formas [...] Es posible que un cambio en la naturaleza humana libere al arte del poder de las formas, pero ese arte sería un arte completamente inimaginable. [...] La tarea de la estética existente no está en mostrar el sentido del arte: su misión es analizar sus formas”¹⁵¹.

¹⁵⁰ BYCHKOV, V., “Esteticheskoe prorochestvo russkogo simvolizma” en *Polignosis*, nº 1, 1999, p. 100.

¹⁵¹ BIELY, A., “Smysl iskusstva”, p. 122-123.

Desengañado en parte de la posibilidad de la teúrgia, Biely se centra en el análisis preciso y minucioso de las innumerables formas artísticas, y de los procesos de creación de las mismas con el fin de establecer los principios generales de la creatividad. Llevó a cabo meticulosos estudios sobre lo que denominaba “morfología comparativa del verso”, análisis sobre la poesía lírica rusa y su evolución, estudios sobre variaciones rítmicas, etc. Y llegó a aplicar, con el fin de conferir a la poética la dignidad de una ciencia exacta, métodos estadísticos al estudio del verso. De todos modos, el interés por los problemas técnicos, y el intento de llevar a cabo un estudio sistemático de los problemas de técnica poética, aunque templó la insistencia en la índole religiosa de la poesía y el arte, no la suprimió. En la obra de Biely, conviven simultáneamente, el esfuerzo por llevar a cabo un estudio de carácter científico con disquisiciones teúrgicas.

El simbolismo en la comprensión de Biely, según Bychkov, es una vía creativa que conduce a la transfiguración futura del hombre individual, y de ahí de la humanidad y la sociedad, hacia una forma de existencia más perfecta¹⁵². A pesar de su desengaño sobre la posibilidad de un arte teúrgico, conservó la idea que puede considerarse su credo creativo y vital: que el simbolismo mostró el sentido de la historia y la cultura humana como aspiración teleológica a la encarnación del Símbolo trascendental en esta vida. Sin negar su posibilidad, sitúa también en un futuro indeterminado ese arte que, diluyéndose en la vida se transformará en un método de creación vital. Hasta que llegue ese momento, el arte seguirá siendo arte en todas sus formas y los artistas, artistas y no teúrgos, simplemente seres humanos deseosos de lograr la gran síntesis de arte y vida.

Como se dijo antes, superar la frontera que separa arte y vida para hacer de la vida un objeto legítimo de creación artística o una esfera de aplicación de criterios estéticos fue ya un objetivo del romanticismo. El simbolismo ruso entendió en parte su tarea de creación de la vida como un renacimiento del proyecto romántico. Pero ellos habían pasado por un periodo de realismo, del que incorporan algunos elementos a sus aspiraciones estéticas. El simbolismo buscó una total coincidencia entre ambos mundos y aceptaron, como lo hizo Soloviev, la tesis de Chernishevski que defendía la superioridad de la vida frente al arte, es la

¹⁵² BYCHKOV 2007, p. 544.

vida el lugar en el que se manifiesta la auténtica belleza. Viendo a la vida en su conjunto como objeto o materia adecuada para la creación artística, creyeron que era posible transformarla en un reino de belleza. En clave mística, creyeron que este mundo podía transformarse en el otro mundo. Si el romanticismo expresa el anhelo de infinitud, del otro mundo, el simbolismo trató de traer el más allá a este más acá. Encontraron el modelo de la unión de ambos mundos en la teología cristiana y en el pensamiento de Soloviev y su aplicación de la idea de transfiguración y encarnación a los procesos estéticos. La estetización de la vida era el camino a la deificación y un modo de ganar el Reino de Dios.

Durante un breve tiempo creyeron que era posible. Pronto comprendieron desde su propia praxis artística el carácter irrealizable de sus aspiraciones. En el fondo, como señala Paperno, esta teoría de creación de la vida o del arte como teúrgia tuvo mucho de un “utopismo imbuido de premoniciones apocalípticas y alimentado por una amalgama de positivismo y misticismo propios del *fin de siècle*”¹⁵³. Aceptaron el reto que Soloviev planteó al arte, pero cabe cuestionarse si sus intentos avanzaron en la dirección que parece indicar Soloviev: cuando Soloviev plantea este desafío al arte, afirma al mismo tiempo la necesidad de superar todas las formas históricas de arte. Los simbolistas trataron de llevar a cabo la fusión de arte y vida exclusivamente con los procedimientos de un arte destinado a desaparecer. Puede decirse que los simbolistas desarrollaron algunos aspectos del pensamiento de Soloviev en una dirección nueva pero ajena al espíritu de Soloviev. De acuerdo con Florovski, el desarrollo de temas solovievianos por los simbolistas puede servir de crítica inmanente al propio Soloviev y a toda “religiosidad romántica”, a todo “esteticismo religioso” o “religión estética”¹⁵⁴. Lo que no debería verse como una valoración negativa del simbolismo ruso. Por decirlo con una de las máximas favoritas de Soloviev, *abusus non tollit usum*¹⁵⁵.

¹⁵³PAPERNO en PAPERNO/DELANEY GROSSMAN 1994, p. 23. Fueron esos humores apocalípticos los que llevaron a Biely y otros simbolistas como Blok, a dar una bienvenida entusiasta a los movimientos revolucionarios en Rusia en los que vieron el posible comienzo de una transfiguración teúrgica de la sociedad, un movimiento aún sólo social y no religioso de una futura transfiguración de dimensiones cósmicas.

¹⁵⁴ FLOROVSKI, G., *Ways of Russian Theology*, recogido en SMITH 2008, p.159.

¹⁵⁵ *Ibíd.*

2. Recepción y desarrollo de la estética de Soloviev en el renacimiento religioso-filosófico

Ya se dijo que, a excepción de Bulgakov, Florenski y Berdiáev, las cuestiones estéticas no recibieron una articulación extensa en la filosofía de la época. Los temas sobre los que se detienen son muy próximos a los de los simbolistas, con los que dialogan en sus obras. Como los simbolistas, se preguntaran por la posibilidad de un arte entendido como teúrgia, el futuro del arte y la dirección en la que debería avanzar en vistas a restablecer la armonía perdida entre arte y religión.

2.1. Sergei Bulgakov

Sergei Nikoláevich Bulgakov (1871-1944) comenzó su andadura filosófica como marxista convencido, orientación filosófica que abraza durante sus estudios de Derecho en la Universidad de Moscú. Tras una estancia en Alemania para la preparación de su tesis de magistratura regresa a Rusia y comienza a impartir clases de economía política en Kiev. Hacia 1903 comienza a alejarse del marxismo para acercarse a la religión. Acontecimientos históricos como la Revolución de 1905, la orientación de pensamiento que comenzaba a despuntar en la *intelligentsia* y su constante preocupación por temas sociales le llevaron a abandonar progresivamente sus convicciones iniciales para inclinarse hacia la religión.

Bulgakov creía que existían dos caminos religiosos posibles. El primero es el teísmo, que culmina en el cristianismo. El segundo es el panteísmo, que culmina en la adoración de la humanidad y en el anti-cristianismo. El marxismo, centrado en el aspecto material no individual de la existencia humana y en la teoría de Feuerbach del hombre como un dios para el hombre, es una especie de quiliasma moderno¹⁵⁶. La crítica de Bulgakov al marxismo –señala Evlampiev– no es especialmente original y coincide en lo esencial con la de otros representantes del la filosofía religiosa, como Berdiáev. El marxismo no es capaz de explicar de manera satisfactoria la estructura y desarrollo de la sociedad porque sólo tiene presente el aspecto más utilitario, material e impersonal de la vida humana y olvida

¹⁵⁶ ENGEL, P., “Bulgakov” en DEUTSCH KORNBLATT/ GUSTAFSON 1996, p. 136.

que son los valores espirituales los que definen en mayor grado a cada individuo y, por ende, a la sociedad¹⁵⁷

Del fracaso de la Revolución de 1905 Bulgakov extrajo una conclusión: la culpa es de la *intelligentsia*, de su ateísmo y de la sustitución del Dios-hombre por el hombre-dios. La salida está en una vuelta a la religión que haga posible una *transfiguración* de la *intelligenstia* y de la sociedad¹⁵⁸.

En la evolución de su pensamiento pueden establecerse cuatro etapas:

- Marxista, entre 1896 y 1900, y que coincide con su labor docente como profesor de Economía Política en Kiev. De este período cabe citar dos obras: *Sobre el mercado bajo la producción capitalista* (1896) y *Capitalismo y agricultura* (1900).
- Transición (1901-1903) en la que, como reconoce en sus *Apuntes autobiográficos*, la lectura de Soloviev y Dostoievski le hace reconsiderar su actitud hacia la religión. Bulgakov consideró a Soloviev su maestro y las referencias al mismo en su obra son incontables. Según afirma en “Qué ha aportado Soloviev a la conciencia contemporánea” (1903), pensaba que la tarea fundamental del pensamiento ruso no era otra que comprender el “colosal legado espiritual” que supuso su filosofía¹⁵⁹.
- Religioso-filosófica (1904-1917) en la que establece las directrices de su pensamiento que presenta como un desarrollo de dos ideas claves en Soloviev: la omniunidad y Sofía. Directrices que ya establece en su *Filosofía de la economía* (1912) y que desarrolla por extenso en la obra cumbre de esta etapa, *La luz que no se extingue* (1917).
- Teológica. Se inicia en 1918 cuando Bulgakov se ordena sacerdote. Expulsado “sin derecho al retorno” de la Rusia posrevolucionaria en 1922, parte a Checoslovaquia y se instala definitivamente en Francia, donde ocupará desde 1925 la cátedra de teología dogmática en el Instituto Ortodoxo de París del que será decano desde 1940 hasta su muerte. La obra más

¹⁵⁷ EVLAMPPIEV 2000, vol. 2, p. 317.

¹⁵⁸ DOLGOV, K., *Rekonstruktsia esteticheskogo v zapadno-evropeiskoi i russkoi cultura*, Moscú: Progress-traditsia, 2004, p. 809-810.

¹⁵⁹ KIEJZIK, L., “Vladimir Soloviev v svete rabot Sergeia Bulgakova” en *Solov'ievskie isledovaniia*, nº 16, 2008, p.183.

importante de este periodo es la trilogía *Sobre la Divinohumanidad* (1933-1945) compuesta por: *El Cordero de Dios*, *El conciliador* y *La esposa del Cordero*.

Sus reflexiones en torno a cuestiones estéticas pertenecen al tercero de estos períodos, y se concentran prácticamente en lo expuesto en *La luz que no se extingue* y algunos artículos escritos entre 1911 y 1915 recopilados posteriormente en la obra *Meditaciones serenas*. Estas reflexiones están en estrecha relación con el desarrollo que Bulgakov hace de la idea de Sofía, una de las claves de su pensamiento, que adopta de Soloviev. Bulgakov descubrió el pensamiento de Soloviev en 1902, aunque su aproximación a la idea de Sofía se produce hacia 1905 cuando entabla amistad con Florenski y ambos inician una relectura más intensa de Soloviev. Los dos compartieron el proyecto de renovar la religión ortodoxa para dotar a todo el espectro de la actividad humana de un sentido religioso. Este proyecto –señala Glatzer Rosenthal– exigía una revisión de los fundamentos ontológicos y místicos de la religión ortodoxa y esto, les condujo a la Sofía de Soloviev¹⁶⁰. Bulgakov hizo de Sofía en el eje central de su filosofía, carácter que no tiene en Soloviev.

Con la teoría de Sofía o sofiología, Bulgakov pretendía tanto renovar la teología ortodoxa como la sociedad¹⁶¹. Se trata de un tema complejo, no exento de polémica, y que, al pertenecer en gran medida al ámbito de la teología, se aleja del objetivo de este trabajo. De todos modos es necesario detenerse en algunas ideas en torno a la sofiología de Bulgakov en sus estadios iniciales, ya que determinan su modo de entender el arte. Para Bulgakov la sofiología es

“una cosmovisión [...] una concepción teológica [...] cuyo problema central es la relación entre Dios y el mundo [...] La sofiología es una llamada a una vida

¹⁶⁰ GLATZER ROSENTHAL, B., “The Nature and Function of Sophia in Sergei Bulgakov’s Prerevolutionary Thought” en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON 1996, p. 157.

¹⁶¹ BYCHKOV 2007, p. 266. Bychkov se refiere a Bulgakov y Florenski como representantes del pensamiento neoortodoxo. Sobre el proyecto de Bulgakov de renovar la teología ortodoxa: MILBANK, J., “Sophiology and Theurgy: The New Theological Horizon” en PABST, A.; SCHNEIDER, K. (Eds.), *Encounter between Eastern Orthodoxy and Radical Theology. Transfiguring the World through the Word*, Burlington: Ashgate, 2009, p. 45-86.

espiritual y una actividad creativa encaminadas a la salvación de sí mismo y del mundo”¹⁶².

Según Bychkov, Bulgakov veía la salida a la crisis cultural del cambio de siglo en un cambio de cosmovisión que trajese consigo una nueva percepción del mundo como Sofía. Esa “percepción *sófica*” del mundo sería lo único capaz de despertar e impulsar una acción creativa renovada que superaría “la mecanización de la vida y de la humanidad”¹⁶³.

Es esencial para comprender esta teoría qué se entiende por Sofía. Influenciado en esta cuestión por Soloviev y por las fuentes de las que se nutre el pensamiento de éste, el término posee en Bulgakov varios significados. Uno de ellos, que ya aparece en *Filosofía de la economía* (1912), es el de la humanidad como un ente colectivo. Con ello, incide en una de las tesis básicas de la filosofía religiosa desde Chaadaev y Jomiakov a Soloviev: el carácter secundario del individuo empírico frente a la humanidad como organismo colectivo. De acuerdo con Evlampiev, la diferencia de Bulgakov es que busca el fundamento de esa unión no en la experiencia religiosa o mística, sino en la economía, que caracteriza en la mencionada obra, como algo de naturaleza no individual, sino generacional o histórica¹⁶⁴.

En segundo lugar, y en consonancia con la tradición gnóstica y mística, Sofía es el cosmos ideal. En *Filosofía de la economía* sostiene que ese cosmos ideal está contenido en la Humanidad ideal o Sofía. En *La luz que no se extingue* (1917), Sofía es el “organismo de ideas en el que quedan contenidas el conjunto de las ideas seminales de cada ser”. No sólo es ese conjunto, es también el fundamento espiritual del mundo creado, o alma del mundo, es la fuerza o energía que unifica todo el mundo¹⁶⁵.

Por último, en *La luz que no se extingue* aparece un tercer significado básico para Bulgakov. Sofía es algo que surge en el proceso de creación divina. Este proceso es descrito en términos religiosos tradicionales: Dios, absoluto e

¹⁶² BYCHKOV 2007, p. 265.

¹⁶³ *Ibíd.*, p. 266.

¹⁶⁴ EVLAMPPIEV 2000, vol. 2, p. 340-341.

¹⁶⁵ BULGAKOV, S., *Svet nevechernii*, Moscú: Respublika, 1994, p. 194. [en adelante BULGAKOV 1994]

infinito, crea el mundo por sobreabundancia de amor. Pero Dios, “al poner un mundo extradivino a su lado, presupone algún tipo de frontera entre Él y el mundo”. Sofía es “esta línea divisoria [...] que se encuentra entre Dios y el mundo, entre el Creador y lo creado y que no es ninguno de ellos [...] sino que tiene un ser especial que simultáneamente une y separa a ambos”¹⁶⁶. Sofía, como ser fronterizo o “ser entre”, constituye un tercer ser que une y separa, una mediación antinómica que trata de solucionar el problema de la relación entre Dios y el mundo¹⁶⁷.

La sofología es el resultado de la evolución de su pensamiento a partir de la obra *Filosofía de la economía* (1912), en la que examina desde un punto de vista religioso los problemas económicos y políticos. Según Valliere, en ella Bulgakov sigue los pasos de Soloviev. Si Soloviev, en *Los principios filosóficos del conocimiento integral*, planteaba bajo la idea de la teúrgia libre una visión de toda acción creadora humana como resultado de un proceso divino-humano, el propósito de Bulgakov es el de desplegar esa idea de teúrgia, que Soloviev sólo dejó planteada en artículos sobre arte, a la actividad creativa humana en general. La diferencia fundamental es que toma como paradigma de creatividad, no el arte, sino la actividad económica¹⁶⁸.

Así, lo que Bulgakov elabora en su *Filosofía de la economía*, más que una filosofía de la economía es una teoría de la creatividad cultural humana. Al hablar de “economía”, Bulgakov tiene en mente el aspecto más esencial del fenómeno económico, a saber, el trabajo como “la producción o ganancia de bienes vitales, materiales o espirituales resultantes de un esfuerzo consciente”¹⁶⁹. El trabajo, como algo distinto del instinto supone una interacción compleja entre los seres humanos y el mundo en el que tiene lugar ese trabajo, un mundo que a veces en esa interacción resulta transformado. Bulgakov, kantianamente, se

¹⁶⁶ BULGAKOV 1994, p. 186.

¹⁶⁷ BYCHKOV 2007, p. 269.

¹⁶⁸ VALLIERE, P., “Sophiology as the Dialogue of Orthodoxy with Modern Civilization” en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON 1996, p. 179.

¹⁶⁹ BULGAKOV, S., *Filosofia joziaistva*, en BULGAKOV, S., *Sochinenia v dvuj tomov*, vol. 2, Moscú: Mysl’ 1993, p. 30-215, p. 47 [en adelante BULGAKOV 1993].

pregunta cómo es posible una acción humana objetiva que transforme el mundo¹⁷⁰.

De acuerdo con Valliere, en su análisis, Bulgakov no entiende la actividad económica como explotación mecánica de recursos materiales, sino como una actividad creativa que modela la realidad de un modo similar a la ciencia y el arte¹⁷¹. Esto supone que el análisis debe explicar tres cuestiones: el engarce del hombre en la naturaleza, su libertad creativa y la respuesta de la naturaleza a la voluntad humana. Para dar cuenta de estos tres aspectos, Bulgakov acude a Schelling y a Soloviev. De Schelling toma dos ideas “revolucionarias”: “la identidad de sujeto y objeto y la comprensión de la naturaleza como un organismo vivo”, que hace posible ver “la naturaleza como espíritu inconsciente y el espíritu como naturaleza que ha tomado conciencia de sí”¹⁷². Esta visión es consistente con lo que sucede en el proceso económico, “paso constante de lo que es yo a no-yo” en un proceso de síntesis gradual. La identidad de sujeto y objeto, de naturaleza y espíritu, no es el resultado de la acción económica, sino un hecho cósmico que presupone toda acción económica. La filosofía de la economía formaría parte de lo que Schelling llamó *Naturphilosophie*, filosofía de la naturaleza o del proceso cósmico¹⁷³.

Aquí es donde entra Soloviev. Bulgakov, en esta obra, trata de llevar a cabo algo que ya planteaba en “La naturaleza en la filosofía de V. Soloviev” (1910): “justificar” la naturaleza como elemento fundamental en la vida y acción humana. Una de las innovaciones de Soloviev fue, según Bulgakov, la defensa de un “materialismo religioso”, que le permitió superar el materialismo mecánico del marxismo y el subjetivismo idealista. Soloviev puso al descubierto la naturaleza metafísica de la materia y vió en el mecanismo un organismo y en la naturaleza inanimada una criatura divina. Igualmente, entendió al ser humano no como espíritu en la materia sino como esencia espiritual-corporal cuyo destino metafísico está ligado al del mundo natural en el que vive y del que es parte. La naturaleza no es un agregado mecánico, sino parte del organismo

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p. 69.

¹⁷¹ VALLIERE en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON 1996, p. 181.

¹⁷² BULGAKOV 1993, p. 59-60.

¹⁷³ *Ibíd.* p. 74.

universal, alma del mundo a la que llamó Sofía. Con ello mostró el camino hacia una filosofía religiosa que siente la relación del hombre y el cosmos¹⁷⁴.

Con el apoyo de Schelling y Soloviev, Bulgakov sostiene que la actividad económica presupone cierta fe en relación con el destino del hombre y de la naturaleza, que existe la posibilidad de humanizar la naturaleza y convertirla en cuerpo periférico del hombre¹⁷⁵. El fin último de la economía no es otro que el de transformar toda la naturaleza y otorgarle plenitud absoluta. Esta posibilidad desemboca en una “escatología de la economía” que ve todo acto productivo como un anticipo y consumación parcial de ese proceso: “en la economía, en la re-producción consciente de la naturaleza, puede verse cierto prototipo, cierta prefiguración de la liberación de una *natura naturans* de las cadenas de la *natura naturata* en su estado actual”¹⁷⁶. La humanidad protagonista de esta escatología –señala Valliere– es la misma que ve en la encarnación de Cristo una promesa de redención, de vida plena en un cosmos divinizado. Así, la escatología de la economía y la de la encarnación coinciden. Y esto lleva directamente a la sofología, a la reflexión sobre la implicación divinohumana en las obras y trabajos transformativos del ser humano¹⁷⁷.

Toda “*creatividad humana* –en ciencia, economía, cultura, arte– es *sófica*”¹⁷⁸. Todo trabajo y actividad creativos dependen de Sofía, que es quien dirige la historia y la actividad humana hacia un fin concreto que es, como lo era para Soloviev, el restablecimiento de la unidad cósmica. Como apunta Glatzer Rosenthal, Sofía, cual versión mística de la dialéctica hegeliana, es el axioma de una cosmología destinada a incluir todo aspecto de la vida y subordinarlo a un único fin de naturaleza religiosa¹⁷⁹.

Entreverado con el mecanicismo y la necesidad, este mundo es potencialmente Sofía, un mundo que el hombre va humanizando con su

¹⁷⁴ BULGAKOV, S., “Priroda v filosofii Vladimira Solovieva” en BULGAKOV, S., *Sochinenia v dvuj tomaj*, T. 1., o. c., p. 17. Con la introducción de Sofía su teoría realizaría la “verdad de la tierra” de Nietzsche en términos cristianos, predicando la santa corporalidad, la santidad de la materia unida al espíritu. *Ibíd.*, p. 19.

¹⁷⁵ BULGAKOV 1993, p. 105-106.

¹⁷⁶ *Ibíd.*, p. 108.

¹⁷⁷ VALLIERE en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON 1996, p. 182.

¹⁷⁸ BULGAKOV 1993, p. 139.

¹⁷⁹ GLATZER ROSENTHAL en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON 1996, p. 159.

actividad. Sofía actúa en el mundo a través de multiplicidad de centros, de cada conciencia humana individual, brillando con la luz del Logos. Es la fuerza que impulsa toda actividad humana. La creatividad humana se funda así en la participación en la Divina Sofía:

“cada ser humano encuentra en sí a Sofía y a través de ella aprehende y refleja en la naturaleza los rayos inteligentes del cosmos, a través de él y en él la naturaleza se hace *sófica*”¹⁸⁰.

En *La luz que no se extingue* vuelve a insistir en la idea de que el mundo es Sofía en proceso de establecimiento. Sofía se revela a este mundo como belleza. En principio, la belleza no es otra cosa que la “soficidad” perceptible del mundo. “Soficidad” que, en sintonía con la tradición platónico-neoplatónica, no es otra cosa que la idea que “se ilumina” en el interior de cada ser bello¹⁸¹. La belleza es signo del grado de adecuación de algo a su propia idea. Pero Bulgakov subraya el aspecto físico o la corporalidad de la belleza. Sigue aquí también a Soloviev y su insistencia en la unión de espíritu y materia. Hay una “corporalidad santa” o espiritual que es objeto de percepción sensible¹⁸². Lo que entiende por esta “corporalidad santa” depende de una interpretación del cristianismo como una religión que no sólo no niega lo corporal, sino que ve en el cuerpo un compañero natural y necesario del espíritu, que sólo temporalmente y distorsionado por el pecado, sirve de apoyo al mal. Como señala Evlampiev, aquí también se apoya en Soloviev, al que repite casi literalmente cuando afirma que el cristianismo es una religión que habla no sólo de la salvación del alma, también de la iluminación espiritual del cuerpo¹⁸³.

Esta justificación del mundo corporal apoyada en el cristianismo se une con una justificación más filosófica que también toma de Soloviev. Ambos entienden a Sofía como el mundo ideal platónico y entienden cada idea como cierto ser metafísico. Soloviev, en sus *Conferencias sobre la Divinohumanidad*, afirmaba que las ideas eran mónadas, entidades dotadas de vida y energía en una

¹⁸⁰ BULGAKOV 1993, p. 139.

¹⁸¹ BULGAKOV 1994, p. 200.

¹⁸² BYCHKOV 2007, p. 284-285.

¹⁸³ EVLAMPIEV 2000, vol 2, p. 367.

unión orgánica. Y esto puede llevar a plantearse si están dotadas de cierta corporalidad que es lo que hace Bulgakov:

“La interpretación idealista del platonismo priva a éste de todo sentido vital [...] Las ideas platónicas tienen cuerpo, aunque se trate de una corporalidad muy sutil [...] Las ideas-cuerpo tienen cualidades concretas [...] Cada idea se siente a sí misma de un modo diferente, es decir, posee un cuerpo individual, es una entelequia corporal [...] Las ideas no sólo *se saben*, también *se sienten*. Y esta corporalidad espiritual, esta perceptibilidad de las ideas es la *belleza* [...] La belleza como perceptibilidad espiritual necesariamente tiene cierta corporalidad como sustrato [...] presupone *la corporalidad en general* o *la realidad en general*, que al estar impregnada por la belleza, se siente como aquello que está más allá de las ideas, como su sustrato alógico.”¹⁸⁴

Como perceptibilidad de lo ideal, la belleza es accesible a todo sentido humano, no sólo a la vista, y es lo que impulsa platónicamente el amor del ser humano hacia la belleza y el amor de todo el universo hacia Sofía como “santa corporalidad”.

La belleza es también el fundamento del arte, que se erige en un modo de conocer a Sofía más directo que la filosofía. Además, y como ya sostenía en *Filosofía de la economía*, el arte es prototipo de actividad humana por su carácter libre, desinteresado y erótico (en sentido platónico). En *La luz que no se extingue*, Bulgakov vuelve sobre la contraposición entre la actividad económica y la artística como actividad no utilitaria. Aunque entiende a ambas como creación y como “sóficas” en su fundamento, se encuentra en polos opuestos del espectro de la actividad humana. El arte apenas tiene nada en común con fines utilitarios sino que

“muestra aquello que ansía y anhela el alma, muestra lo creado a la luz de la transfiguración. Su voz es como una llamada de otro mundo, una noticia desde paraderos lejanos. Y para esta energía, para esta gracia que es el arte, tiene un significado secundario cuál es el objeto del que trata, en qué se ha reflejado

¹⁸⁴ BULGAKOV 1994, p. 218-219.

concretamente el azul celestial. Existe un rayo blanco, el de la belleza, el de la luz de Tabor, que se refracta en el arco iris del arte”¹⁸⁵.

Desde la perspectiva de un pensador cristiano no se puede elevar más el arte. Para Bulgakov, en el arte verdadero, al margen del tipo de arte de que se trate y por esencia, es posible encontrar una expresión artística de la luz vista por los discípulos durante la transfiguración de Cristo en el monte Tabor. El artista verdadero es capaz de ver y expresar el destello de esa luz en su obra. Desde aquí y frente a la actividad económica como actividad utilitaria, regular, sometida a principios técnicos y leyes estrictas, no es de extrañar que el arte se manifieste como algo milagroso, inspirado, y erótico. Sin embargo, mientras que la actividad económica crea riqueza, civilización, ciencia, tecnología, etc., el arte no parece ser más que “un ave de paso, un invitado que sólo nos inquieta con noticias de otro mundo”.

Precisamente esa es la función del arte, “traer noticias de otro mundo”, porque el arte no puede transformar este mundo a la luz del otro. “La luz de la belleza dora las motas de polvo que se cruzan en su camino, pero con ello más gris y triste parece esta vida que el arte, de todos modos, es incapaz de transfigurar”¹⁸⁶. La naturaleza del arte es simbólica. Repitiendo el lema de Ivanov, Bulgakov afirma que

“la fuerza del arte no consiste en poseer la belleza sino en que a través de los símbolos artísticos se nos muestra la clave que abre el camino hacia ella, *a realibus ad realiora*. En sí mismo el arte es sólo un medio de aproximarse a la belleza [...] es sólo un símbolo, una llamada, una promesa, un gran gesto, que sin embargo, termina en la impotencia”¹⁸⁷.

A pesar de ello, el arte suele ser reacio a aceptar esta imposibilidad y pretende ser una fuerza real capaz de transfigurar la realidad. Esta aspiración es la que llevó a muchos pensadores y artistas a entender el arte como teúrgia¹⁸⁸. Y en esta cuestión y a pesar de su adhesión al pensamiento de Soloviev, Bulgakov

¹⁸⁵ *Ibíd.*, p. 306.

¹⁸⁶ *Ibíd.*, p. 306-307.

¹⁸⁷ *Ibíd.*, p. 318.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, p. 308.

no parece ver viable que el arte se convierta en teúrgia. Rechaza como desafortunado el propio término elegido por Soloviev:

“en principio, esta cuestión no parece ser más que una determinación terminológica, pero cuando Soloviev calificó de teúrgica la tarea del arte obstaculizó seriamente, oscureció y tergiversó (en contra de su propia cosmovisión) lo esencial de este problema. Orientó las búsquedas espirituales hacia caminos equivocados y ahora se hace necesario regresar al punto de partida y ante todo plantearse una cuestión básica, ¿se puede hablar de teúrgia cuando se habla de *creación* humana?”¹⁸⁹

De acuerdo con Bulgakov, el arte no es teúrgia sino “sofiúrgia”. “Teúrgia” es la “*acción de Dios* en el mundo, aunque llevada a cabo en el hombre y a través del hombre”. Esta acción debe diferenciarse de los actos “*humanos*, que son llevados a cabo por la fuerza de la divina Sofía”. Esta “antropoúrgia” es por ello “sofiúrgia”¹⁹⁰. Si la teúrgia supone el descenso de Dios al mundo, la “sofiúrgia” supone el ascenso, con la ayuda de Sofía, del ser humano a Dios. La teúrgia, continúa Bulgakov, como acción divina, no “depende de los hombres, sino de la voluntad de Dios”¹⁹¹. Como tal, en el mundo humano está presente ante todo en los actos litúrgicos o en la escritura profética de libros sagrados donde no hay lugar para la creatividad individual, aunque pueda existir una evolución histórica impulsada por la creatividad individual.

Esto no quiere decir que esté ausente en el arte, ya que, de todos modos, es la base de todo acto creativo humano o “sofiúrgico”. Es más, parece estar presente de un modo especial en el arte, algo que evidenciaría la estrecha relación entre culto religioso y arte. En general, culto y arte poseen rasgos comunes: son actos dotados de una “inutilidad noble”, de un carácter “innecesario” desde el punto de vista económico y de una “orgullosa magnanimidad”¹⁹². Es posible que en la naturaleza de las relaciones entre culto y

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 319.

¹⁹⁰ *Ibíd.*, p. 320.

¹⁹¹ *Ibíd.*

¹⁹² *Ibíd.*, p.322.

arte esté la clave del problema de la relación entre religión y arte y quizás en esa relación esté la respuesta definitiva a la posibilidad de un arte teúrgico.

De todos modos, aunque puedan añorarse tiempos de unión estrecha entre arte y culto, como sucedió en la cultura egipcia, la arquitectura y escultura griega o en el arte medieval y renacentista cristianos, no es posible una vuelta al pasado en ninguna de sus formas. Esta vuelta al pasado no sólo no resolvería las inquietudes espirituales del momento sino que tampoco sería deseable:

“El arte, al consagrarse a la religión, se convirtió en *ancilla*, y pasó a realizar una función auxiliar. Su relación era de carácter utilitario, aunque en el sentido más elevado. El arte era servicio ascético, algo que no le perjudicó mientras esa función se cumplía con sinceridad y libremente, pero que se convirtió en una hipocresía insoportable y una mentira cuando el fervor ascético se perdió. Es lo que puede observarse, por ejemplo, en el Renacimiento, cuando los temas religiosos no en pocas ocasiones se trataban sin ningún espíritu religioso y lo que se decidía en las obras eran en realidad problemas puramente pictóricos”¹⁹³.

Al romper el vínculo con la religión y secularizarse, el arte se ve en la necesidad de justificarse, de clarificar cuáles son sus medios y sus fines, pero a cambio obtiene autonomía plena. Absolutamente libre a la hora de elegir el objeto y tema de su inspiración, el arte se encuentra “más allá del bien y del mal”, porque

“todo aquello sobre lo que cae el rayo de la belleza a través del cristal de la creación se convierte en transparente y portador de luz [...] El arte posee el don de ver el mundo de tal modo que el mal y lo deforme desaparecen, se funden en un acorde armónico. Al arte no pueden aplicárseles patrones puramente éticos, la moral eleva su voz allí donde termina el arte [...] Libre de la ética [...] y por su *pathos* interno el arte sólo puede ser sometido a un juicio místico y religioso”¹⁹⁴.

¹⁹³ Ibíd., p. 326. Se podría establecer una conexión enriquecedora entre estas reflexiones de Bulgakov y la idea de la crisis de la vieja imagen sagrada que Belting analiza detalladamente en *Imagen y culto*. Si antes del Renacimiento, las imágenes sagradas cumplían una función simbólica, eran testimonio de una verdad religiosa, esta función entra en crisis al comienzo de la Edad Moderna. Las imágenes pasan a ser obras de arte autónomas, como pasan a ser creadores autónomos los artistas que las crean. Cf., BELTING, H., *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Akal, 2009.

¹⁹⁴ Ibíd., p. 328-329.

El carácter extramoral del arte no significa amoralismo, ya que el arte verdadero es aspiración a la belleza y ésta ejerce un poderoso efecto sobre la formación moral del individuo y la sociedad. Y al contrario, el arte que no siente ni plasma los ritmos de la belleza universal y cósmica puede provocar un daño moral, ya que humilla y envenena al hombre con sus engaños. Bulgakov consideraba que las épocas de esplendor cultural se caracterizan por un primado de la estética sobre la ética en las que la percepción del mundo artística se convierte en dominante. Sin embargo –continúa Bulgakov– el ansia de belleza se conforma muchas veces con sucedáneos, se transforma muchas veces en mezquindad y trivialidad estéticas. En todo caso, en la “verdadera percepción estética del mundo [...] se esconde cierta verdad vital”. La percepción del mundo artística o de acuerdo con criterios estéticos no es sólo una pertenencia de los “servidores y apreciadores” del arte, sino también de aquellos que hacen de su vida una obra de arte, los santos¹⁹⁵. Para Bulgakov, como para Florenski, es en la vida de los santos donde se produce esa fusión arte y vida tan ansiada y buscada por los simbolistas.

Reconocida la necesidad histórica y cultural de la autonomía del arte y su liberación de todo utilitarismo, también del religioso, Bulgakov acepta como válido el lema “el arte por el arte”, si por este se entiende que “el arte autónomo y libre sólo reconoce una tarea, el servicio a la belleza”¹⁹⁶. Es este arte el que por esencia puede ser sófico y “sofiúrgico”, capaz de transmitir los ritmos de la belleza cósmica.

En función de la actitud de este arte autónomo hacia la belleza, Bulgakov diferencia, como ya lo hiciera Ivanov y casi en los mismos términos, entre arte idealista y realista. El idealismo subjetivo es el que defiende que es el artista el que crea la belleza, un propio mundo imaginario a su imagen y semejanza. El artista, tras escuchar “el canto de las sirenas, se transforma él mismo en una sirena”. Se trata de un ilusionismo estético que sólo busca la huida de este mundo y que “ni cree en la belleza ni cree en el arte”. El arte realista es aquel

¹⁹⁵ *Ibíd.*, p. 329.

¹⁹⁶ *Ibíd.*

que reconoce que no es “el artista el que crea la belleza, sino la belleza al artista cuando lo elige como su instrumento y órgano”¹⁹⁷.

Ahora bien, este arte realista que cree en “la belleza y en su fuerza salvadora” es y sólo puede ser de naturaleza simbólica. Apoyándose en las tesis de Ivanov en “Sobre las fronteras del arte”, Bulgakov insiste en la imposibilidad de un arte transfigurador de la vida. Que el arte sea simbólico ya habla de su impotencia a la hora de crear vida en la belleza. Pero el artista no se conforma con el carácter simbólico de su arte y se lanza muchas veces en búsqueda de una salida más allá de las fronteras del arte.

Respecto a la tan citada máxima de Dostoievski, Bulgakov afirma que en efecto, “la belleza salvará al mundo, pero con esto no se dice que lo haga el arte, porque el arte únicamente participa de la Belleza, pero no posee su fuerza”. Este reconocimiento es lo que mortifica la conciencia del artista haciéndole sentir “las fronteras del arte” y lo que constituye “su tragedia”¹⁹⁸. Bulgakov se inclina a menoscabar las posibilidades del arte, a no otorgarle el significado universal que su maestro Soloviev le otorgó:

“Entre el arte y la Belleza se dibuja casi hasta un antagonismo: el arte no existe fuera de sus fronteras [...] mientras que la Belleza es una fuerza universal a la que es inherente la ausencia de límites. Ante la Belleza universal incluso el arte se transforma en cierto sentido en una pura banalidad que aprecia más un simulacro de belleza, que la propia Belleza”¹⁹⁹

Un poco más adelante precisa más esta idea: “*El arte es el antiguo testamento de la Belleza* [...] y por supuesto, está lleno de protoimágenes del futuro venidero. Pero la época del arte se acerca naturalmente a su final, cuando en el mundo brille finalmente la propia Belleza”²⁰⁰. La consumación del fin religioso fundamental, la transfiguración de lo creado, tendrá lugar sin la participación del arte, que carece en esta cuestión de un sentido religioso. De no aceptar esta limitación, el arte corre el peligro de caer en una comprensión

¹⁹⁷ *Ibíd.*, p. 330.

¹⁹⁸ *Ibíd.*, p. 332.

¹⁹⁹ *Ibíd.*

²⁰⁰ *Ibíd.*, p. 333.

equivocada y desmesurada de sus recursos y fines. En lo que parece un discurso dirigido a los simbolistas en su fe sobre la posibilidad de un arte teúrgico Bulgakov sostiene que

“para el arte es especialmente importante la sobriedad espiritual y el autoconocimiento. Y ante todo debe guardar en su memoria que la tarea sofiúrgica no puede llevarse a término exclusivamente con los esfuerzos del arte y la voluntad humanos, sino que presupone la acción y el efecto de la gracia de Dios. No será el virtuosismo en las técnicas artísticas, ni la magia estética, sino la propia Belleza la que se manifieste como una fuerza transfiguradora. Y el arte cae en un gran error si busca la resolución de esta tarea siguiendo su propio camino, por medio de diferentes trucos y subterfugios artísticos [...] El arte debe esconder en lo más profundo una esperanza en relación con la transfiguración de lo creado, pero no es su vocación lanzarse temerariamente a experimentos sofiúrgicos, [...] con esa esperanza debe esperar su hora.”²⁰¹

Lo que no queda claro es si Bulgakov cree que esa hora llegará para el arte; su postura hacia el arte presente es más bien escéptica. Respecto al arte del futuro, no niega la posibilidad de un nuevo acercamiento entre arte y culto, pero tampoco lo afirma, ni especifica cómo sería. Lo que sí sostiene es que en este renacimiento del arte religioso el arte debería conservar como su “principal adquisición” la autonomía y la libertad logradas en el proceso de secularización, “toda la amplitud de su diapason expresivo, al menos como posibilidad”, sin limitarse ni encerrarse premeditadamente dentro de la esfera del culto²⁰².

Para concluir con las reflexiones estéticas de Bulgakov y como ejemplo de crítica desde los presupuestos de esta estética religiosa, cabe hacer mención de uno de sus artículos más logrados titulado “El cadáver de la belleza. Sobre los cuadros de Picasso” (1915). En el artículo, escrito con motivo de una exposición con obras cubistas de Picasso en la galería de S. I. Schukin en Moscú, Bulgakov reflexiona sobre el sentido religioso de los experimentos formales del pintor malagueño²⁰³.

²⁰¹ *Ibíd.*, p.334.

²⁰² *Ibíd.*

²⁰³ Las obras a las que se refiere Bugakov en el artículo una serie de naturalezas muertas, cuyos títulos no menciona, y varios desnudos femeninos, entre ellos, *Mujer con abanico* y *Mujer desnuda en un paisaje*.

Bulgakov parte de algo que considera un hecho y que repite en numerosas ocasiones: Picasso es un gran artista y su pintura arte verdadero. Lo que su obra refleja es el proceso de muerte y descomposición de la belleza de la que ha participado el arte. El arte de Picasso, que no duda en tildar de profundamente místico, está atravesado por un “sentimiento creciente de angustia y horror ante el ser”²⁰⁴. El elevado valor artístico de sus cuadros, también indudable, reside en la correspondencia plena entre formas geométricas y el contenido que tratan de transmitir. Ese contenido no es otro que la percepción del artista del alma del mundo, su comprensión de lo eterno femenino, del seno materno del arte, que aparece en su obra como un cuerpo monstruoso, roto y desencajado²⁰⁵.

Si para el santo el mundo creado es percibido como cosmos, como Sofía, en definitiva como Belleza, “para el corazón helado del demonio es falta de gracia, parodia, deformidad”. Por ello, los cuadros de Picasso son similares a “iconos de carácter demoníaco” de los que emana una “fuerza mística, cierta gracia negra” que impide dudar de la “sinceridad de su autor” y de su “realismo místico”²⁰⁶. Picasso niega en su obra la belleza divina de la creación, y la plasma en proceso de descomposición. Esta descomposición no es una invención del artista, sino el resultado de su visión y de la comprensión de ciertos “abismos de nuestro mundo”: “la creación de Picasso expresa una angustia y una desesperación religiosas, es un aullido de horror ante el mundo, tal y como se presenta fuera de Dios y sin Dios”²⁰⁷.

Sin embargo y aunque Picasso no parece ser consciente de que lo que ve y toma por auténtica realidad no es más que el “espejo distorsionado del ser”, su obra conserva “rasgos de un espíritu elevado” que no se regocija en su “angustia inhumana”, “su alma está poseída por las fuerzas de la oscuridad, pero él se asfixia en esta oscuridad”. Su ateísmo es el ateísmo místico del que habló Dostoievski, el ateísmo último previo a la fe. Por ello, Bulgakov pone su obra junto a la del

²⁰⁴ BULGAKOV, S., “Trup krasoty. Po pobodu kartin Pikasso” en BULGAKOV, S., *Tijie dumy. Etika, Kul'tura Sofiologii*, San Petersburgo: Oleg Abishko, 2008, p. 35.

²⁰⁵ *Ibíd.*, p. 45.

²⁰⁶ *Ibíd.* El polo opuesto de la pintura de Picasso es Fra Angélico. Dice Bulgakov que si los cuadros de ambos pintores se encontrasen juntos en una misma sala, la confluencia de energías opuestas provocaría una escena fantástica: o los cuadros de Picasso se transformarían en ceniza o a través de su deformación demoníaca se abriría paso la luz de verdad artística y la “mujer con paisaje” se transformaría en “la mujer vestida de sol”.

²⁰⁷ *Ibíd.* p. 49.

novelista ruso en su profundidad religiosa, aunque en sentido negativo. Frente al arte de Picasso, otras corrientes artísticas, “el naturalismo, el realismo superficial, así como todo arte ‘puro’ y estetizante, están muy por detrás de este arte cruel, angustioso, serio, trágico y profundamente místico”²⁰⁸

Por ello, la obra de Picasso representa “una poderosa tentación religiosa, una prueba de fe”. Con la imagen en mente de las quimeras que adornan la Catedral de Notre Dame, “monstruos demoníacos dotados de elevada fuerza artística y autenticidad mística”, Bulgakov, define las obras de Picasso como “las quimeras que adornan el templo espiritual del hombre contemporáneo”²⁰⁹. En definitiva, para Bulgakov el cubismo de Picasso es un arte místico, que por esencia y al mismo tiempo, es un anti-arte; si el objeto del arte verdadero es la Belleza, la aspiración a plasmar la “soficidad” divina del ser, el arte de Picasso expresa con fuerza poderosa el derrumbe y desplome del ser verdadero, es lo *otro* que se opone y enfrenta tanto al ser “sófico” como al arte “sófico”.

En conclusión, la postura de Bulgakov hacia la posibilidad de un arte o actividad creativa humana transfigurativa o teúrgica es contradictoria. Por un lado, ve al hombre como llamado a colaborar en la realización del plan divino, eleva el arte y ve en él un modelo de acción creativa, pero al mismo tiempo, lo condena a la impotencia: el arte refleja la “soficidad” del mundo pero no se ve cómo puede contribuir activamente a la transformación de ese mundo. En el fondo todo depende de la voluntad divina: “el poder teúrgico es algo que se otorga al ser humano, del que no puede en ningún modo disponer según su voluntad, ni arrebatarse para tratar de crear algo individualmente. *La teúrgia como tarea para el ser humano es imposible y es o bien un error o una teomaquia*”²¹⁰.

Con esto Bulgakov –señala Evlampiev– deforma la idea de Soloviev y elimina lo más importante: el carácter absoluto que Soloviev otorga al principio creativo en un ser humano, que entiende más bien como cocreador o correalizador del plan divino. Al eliminar ese carácter absoluto, lo único que queda es la capacidad de percibir las ideas divinas o “sóficas” que el hombre plasma o repite

²⁰⁸ *Ibíd.*, p. 50.

²⁰⁹ *Ibíd.*, p. 51.

²¹⁰ *Ibíd.*, p. 321.

en la materia de un mundo terreno imperfecto. En el fondo, Bulgakov regresaría a un neoplatonismo poco original, que se completa con la idea cristiana de la resurrección y la transfiguración final que Dios llevará a cabo al margen de la voluntad humana y sin su “participación” esencial²¹¹.

2.2 Pavel Florenski

Pavel Alexandrovich Florenski (1882-1937) constituye una figura un tanto atípica dentro del renacimiento religioso-filosófico, y es a la vez una de las personalidades más complejas y destacadas del periodo. A diferencia de Bulgakov o Berdiáev, que vuelven a la religión desde el marxismo, Florenski proviene del campo de las ciencias exactas y físicas. Durante sus estudios en la Universidad de Moscú asiste a las clases de filosofía de Serguei Trubetskoi, el único discípulo que en vida tuvo Soloviev, quien reorientó las inquietudes intelectuales de Florenski hacia la metafísica solovieviana de la omniunidad. Tras graduarse brillantemente en 1904 en Matemáticas y Física, rechaza la oferta de continuar investigando en la Universidad e ingresa en la Academia de Teología de Sergeiev Posad. Tras culminar los estudios de Teología en 1908, pasa a enseñar filosofía en la Academia de Teología de Moscú. Se ordena sacerdote en 1911 y en 1914 se publica la que fue su tesis de magistratura, titulada originalmente *Sobre la verdad espiritual*, bajo el nombre de *La columna y el fundamento de la verdad*²¹².

La obra de Florenski, que nunca perdió su interés por la ciencia, es de carácter interdisciplinar, y combina múltiples perspectivas, desde las matemáticas y la física hasta la historia del arte, la filología y la filosofía. Tras la Revolución de 1917, a diferencia de otros pensadores como Bulgakov o Berdiáev, se le permite permanecer en la naciente Unión Soviética y continuar con su labor, sobre todo en el campo científico. En principio fue secretario de la Comisión de Conservación de Monumentos y Antigüedades del monasterio de la Santísima Trinidad en Sergeiev Posad. Entre 1921 y 1924 imparte clases de Teoría del Espacio en los VJUTEMAS (Talleres Superiores Técnicos y Artísticos del Estado). En 1921 comenzó también a trabajar como investigador en el Instituto Experimental de Electrotécnica Estatal en

²¹¹ EVLAMPIEV 2000, vol. 2, p. 372.

²¹² Existe traducción al castellano a cargo de López Sáez, F., FLORENSKIJ, P., *La columna y fundamento de la verdad. Un ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, Salamanca: Sígueme, 2010.

un proyecto para la electrificación del país. En 1927 inventa una máquina anticoagulante para el aceite. En 1928 comienzan sus problemas con las autoridades que van limitando cada vez más su campo de investigación hacia temas técnicos. Tras rechazar la posibilidad de emigrar, desde ese año y hasta 1933, trabaja como editor de la *Enciclopedia Soviética Técnica* en la que publicó cerca de 150 artículos. En 1933 es detenido y condenado a 10 años de trabajos forzados. Tras pasar por varios campos en los que continúa con sus investigaciones científicas es finalmente fusilado en diciembre de 1937²¹³.

En una de las cartas que Florenski envió desde uno de los campos del GULAG a su hija Olga, expresa su posición ante esa cuestión *rusa* de la relación del arte con la vida:

“[...] Claro que he leído a Chernishevski, pero en sus páginas no he encontrado nada útil. En particular, su tesis sobre la superioridad de la vida respecto al arte es ambigua, ya que no se especifica en qué sentido se compara con la vida. El arte es una manifestación de la vida y por tanto una parte de ella en su conjunto. ¿Cómo se puede comparar una parte con el todo? En lo que respecta a la manifestación de la belleza o de la expresión estética, el arte es superior a la vida porque ha sido creado por la vida precisamente con ese fin concreto y específico. Es la conciencia estética de la vida. ¿Acaso puede decirse que la planta es superior a la flor? La flor es una parte de la planta, un órgano de ésta, pero la belleza de la planta encuentra precisamente en la flor su más alta expresión; por ello juzgamos una planta, la valoramos y la reconocemos principalmente por la flor. Es posible que el significado secreto de la tesis de Chernishevski pueda entenderse como una invitación a vivir, en lugar de ocuparse del arte. Pero en ese caso, ¿en qué consiste la vida, si la privamos de una de sus mejores funciones y, a continuación, con el mismo motivo, de cada una de las otras? Es lícito afirmar que la vida es superior a cada una de sus manifestaciones, pero si se arrancan todas las hojas y las flores de la vida, de ésta no queda nada. Por eso puede decirse que la vida es superior al

²¹³ Una biografía detallada de Florensky puede encontrarse en la obra de PYMAN, A., *Pavel Florensky: A Quiet Genius. The Tragic and Extraordinary Life of Russia's Unknown da Vinci*, New York: Continuum, 2010.

arte, pero ese postulado no anuncia nada especial o puede resultar, desde otro punto de vista, hostil a la vida”²¹⁴.

El arte fue uno de los principales objetos de reflexión y estudio de Florenski. De acuerdo con Slessinski, en la obra de Florenski pueden diferenciarse dos preocupaciones básicas. La primera es la elaboración de una teodicea, que es un desarrollo original e independiente de la metafísica de la omniunidad de Soloviev. Se corresponde con el período “sofiológico” de Florenski y tiene su expresión más desarrollada en la que se considera su *magnum opus*, la ya citada *La columna y el fundamento de la verdad*²¹⁵. En esta obra señala la necesidad de descender desde las alturas de la teodicea y la especulación sofiológica hacia una antropodicea que entiende como una metafísica de lo concreto. Esto supone una vuelta hacia el ser humano y su mundo como expresión de lo espiritual en el orden de lo sensible o empírico, un orden que Florenski entiende como un símbolo del verdadero. En adelante, sus obras se centran fundamentalmente en el estudio del arte, básicamente de las artes figurativas, como símbolos visuales y del lenguaje como conjunto de símbolos verbales²¹⁶.

Las principales obras estéticas de Florenski son: *En las líneas divisorias del pensamiento. Un ensayo de metafísica concreta*, un conjunto de artículos y ensayos breves sin aparente conexión entre sí, escritos entre 1915 y 1920, aunque al parecer quedó inconclusa²¹⁷; *Iconostasio* (1922), básicamente una reflexión filosófica sobre la naturaleza de los iconos ortodoxos y *Análisis de la espacialidad* (y la

²¹⁴ Carta a Olechka, del 16-XII-1934 en FLORENSKI, P., *Cartas de la prisión y de los campos*, Navarra: EUNSA, 2005, p.116-117.

²¹⁵ Tanto Florenski como Bulgakov trabajaron simultáneamente en la elaboración de sus respectivas sofiologías, tarea que inician durante la elaboración de sus respectivas tesis de magistratura. Como señala Siling, su punto de partida es la idea de Sofía en *Rusia y la Iglesia Universal* de Soloviev. Ambos tratan de evitar el peligro de panteísmo que amenaza la propuesta de Soloviev. Sofía debe ser parte de la naturaleza divina y al mismo tiempo pertenecer al orden creado. Por ello Florenski describe la naturaleza de Sofía y la de la verdad como esencialmente antinómicas. Sofía es en su pensamiento un mito religioso-filosófico premeditadamente poco claro que trata de llevar la razón más allá del pensamiento discursivo hacia la zona de lo apofático, un espacio lleno de discontinuidades, paradojas y antinomias. Para Florenski la antinomia, concepto que toma de Kant, lejos de mostrar los límites de la razón, es anuncio de la auténtica verdad, una verdad que exige siempre para su aprehensión un salto de fe. Cf. SILING, J., “Tretia antinomia Kanta v sofiologii Florenskoro i Bulgakova” en PORUS, V. (ED.), *Filososkoe-bogoslovskoe nasledie P. A. Florenskogo i sovremennost*, Moscú: BBI, 2006, p. 41-42. [en adelante PORUS 2006].

²¹⁶ SLESINSKI, R., “Preface” en BYCHKOV, V., *The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky*. New York: St Vladimir Seminary Press, 1993, p. 8. [en adelante BYCHKOV 1993]

²¹⁷ Existe traducción al castellano de uno de esos ensayos: FLORENSKI, P., *La perspectiva invertida*, trad. de Egorova, X., Madrid: Siruela, 2005.

temporalidad) en las artes figurativas, escrito entre 1921 y 1924 y que recoge las lecciones que Florenski impartiera en el VJUTEMAS. Esta obra forma parte junto a *La perspectiva invertida* (1919) y *Los imaginarios en geometría* (1922) de las investigaciones de Florenski en torno al espacio²¹⁸. Según Krasilnikova, el espacio y lo que se manifiesta en él, lo visible, preside el pensamiento de Florenski. Por esta centralidad del espacio, Florenski se separaría de otros pensadores del Siglo de Plata para los que el tiempo, la historia y la creación humana se entrelazan en una tensión escatológica que es más bien ajena al pensamiento de Florenski, aunque no está del todo ausente. Esto afectará también a su concepción de la creación humana y sus productos²¹⁹.

Aunque es cierto que el espacio ocupa un lugar central en el pensamiento de Florenski, hay que decir, frente a Krasilnikova, que más que ajeno a esos humores apocalípticos, lo que sucede es que el pensamiento de Florenski evolucionó pronto en otra dirección. Durante los primeros años del s.XX Florenski mantuvo una estrecha relación con la segunda generación de simbolistas, especialmente con Biely e Ivanov. Esta proximidad alcanza su apogeo en 1904, año en el que Florenski comienza un extenso poema titulado “El santo Vladímir”, cuya segunda parte, “Mosaico escatológico”, no culminó. El “santo” al que se refiere la obra es Soloviev, del que llega a pedir su canonización. El poema está escrito en un período de influencia plena de la filosofía y la poesía de Soloviev sobre Florenski, seguidor por aquel entonces y compañero de los simbolistas. Al ingresar en la Academia de Teología de Sergeiev Posad es cuando comienza a separarse de los

²¹⁸ Tanto en el *Análisis de la espacialidad*, como en *Los imaginarios en geometría*, Florenski rechaza la geometría euclídea como la única posible y con el apoyo de geometrías no euclídeas como la de Gauss, Lobachevski, Riemann y la teoría de la relatividad, defiende la curvatura como principal característica del espacio. En esta última obra, afirma que la teoría de la relatividad proporciona un fundamento físico-matemático a las ideas platónicas. En el límite entre el Cielo y la Tierra los cuerpos alcanzarían la velocidad de la luz, con lo que la fuerza de la gravedad para esos cuerpos sería igual a cero y su masa y el tiempo para un observador alcanzaría el infinito, esto es, perderían los rasgos que tenían en su existencia terrena y pasarían a la eternidad adquiriendo una estabilidad absoluta que los convertiría en algo semejante a las ideas platónicas. Pero la conclusión más sorprendente de Florenski en esta obra es que la teoría de la relatividad probaría que el heliocentrismo está equivocado y que el cosmos es en realidad como el que Dante diseñó en la Divina Comedia. Sobre este tema puede consultarse el artículo de BETHEA, D., “Florensky and Dante: Revelation, Orthodoxy, and Non-Euclidean Space” en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON 1996, p.112-135. Respecto a la contribución de Florenski a las matemáticas y su relación con los matemáticos Nikolai Luzin y Dmitri Egorov: GRAHAM, L.; KANTOR, J.M., *Naming Infinity: A True Story of Religious Mysticism and Mathematical Creativity*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

²¹⁹ KRASILNIKOVA, M., “Antinomiia vremennogo i vechnogo v mifologeme Edema” en PORUS 2006 p. 118.

simbolistas. Florenski consideraba esta obra poética inacabada como “la culminación de un periodo catártico” por el que “limpió su alma de contemporaneidad”²²⁰. La separación definitiva en el plano teórico con el simbolismo de los solovievianos se produce tras la Revolución de 1917, y tras esta fecha comienza a desarrollar sus propias ideas estéticas.

Ciertamente, aunque Florenski ve al artista como intermediario a través del cual se manifiesta la realidad verdadera, en su visión del arte no es de esperar de la acción creadora humana una transfiguración de la realidad terrena. En el modelo platónico de realidad de Florenski el concepto de proceso histórico como una dinámica de ascensión del mundo a Dios por la acción creadora consciente y libre del hombre, contenido en la idea de omniunidad de Soloviev, se desdibuja considerablemente²²¹. Así y a pesar de la influencia inicial que Soloviev tuvo en su pensamiento y en su sistema metafísico, no puede verse la estética de Florenski como continuación de las ideas de Soloviev en sentido estricto. Florenski no se cuestiona ni plantea la posibilidad de un arte futuro o del futuro del arte como teúrgia, como transfiguración artística de la vida, aunque toca algunos temas característicos del Siglo de Plata. Esto supone que no se va a analizar aquí con el detalle que merecen las reflexiones en torno al arte de Florenski. Nos centraremos sólo en una visión parcial y en la medida en que toquen los temas aquí tratados.

En *Filosofía del culto* (1918), Florenski entiende la teúrgia como actividad integral humana y “punto de apoyo de toda actividad vital humana, seno materno de toda ciencia y todo arte”²²². Era la base de la cultura en tiempos remotos. Posteriormente, al escindirse la cultura en diferentes esferas, la teúrgia, como para Bulgakov, quedó limitada a los actos de culto. Con la diferenciación de esferas, el arte se convierte en una actividad específica, no teúrgica, aunque pueda conservar más que otras actividades la imagen y sentido de la teúrgia. Según Ivanova, para Florenski el arte no es ni puede ser transfiguración de la vida, lo que mueve la vida y puede transfigurarla no es ni puede ser es el arte, sino la voluntad de Dios. El arte

²²⁰ Citado en IVANOVA, E. I, “Kommentary” en IVANOVA, E. (ed.), *Pavel Florenski i simvolisti. Opyty literaturnye. Stat'i. Perepiska*. Moscú: Yaziki slavianskoi kul'tury, 2004, p. 315. El poema citado se publica por primera vez en esta obra a partir del manuscrito del propio Florenski.

²²¹ *Ibid.*, p. 121-122.

²²² FLORENSKI, P., *Filosofia kul'ta (Opyt pravoslavnoi antropoditsei)*, Moscú: Mysl, 2004, p. 56-58.

aporta un conocimiento específico de la vida no es creación de vida, ni su transfiguración²²³.

A pesar de lo dicho, sí puede hablarse de un poder transfigurador en el arte si se tiene en cuenta que Florenski, recuperando la tradición patrística, entiende el conocimiento –no el conocimiento particular, sino el de la verdad última– como un acto ontológico que supone la salida del sujeto hacia lo conocido. Como señala Bychkov, para Florenski el conocimiento no es una actividad unidireccional del sujeto. El conocimiento de la verdad sólo es concebible como unión real que supone la transfiguración del hombre, un cambio real en su esencia. En *La columna y fundamento de la verdad* describe el acto de conocer en términos trinitarios de inspiración solovieviana: el sujeto cognoscente experimenta a Dios como verdad. La acción de Dios, que percibe la acción del sujeto como amor, es el bien. El bien es belleza para el observador que perciba el encuentro²²⁴.

Una prueba del conocimiento ontológico son los místicos y ascetas de la iglesia oriental, los hesicastas, cuyos rostros transfigurados son percibidos por el observador como bellos. Florenski contrapone el conocimiento teórico o *filosofía*, con el conocimiento ontológico o *filocalia*, y parece privilegiar la dimensión estética en el conocimiento de lo divino o nouménico. El ascetismo, que en *Iconostasio* Florenski tilda de “arte de las artes”, une al asceta con la belleza. El asceta no sólo capta la belleza, se hace bello, y así es percibido, más como bello que como bueno. En esta cuestión, coincide con Bulgakov, ésta es la auténtica creación de la vida o transformación de sí en retrato artístico o ideal de sí mismo²²⁵.

Lo bello para Florenski –señala Bychkov– no es una parte localizada del ser o la conciencia, ni una propiedad o dimensión del ser, sino cierta energía que atraviesa todo el ser. Es prácticamente sinónimo de espiritual y elude toda formalización y expresión sistemática. La belleza encuentra expresión principalmente en la religión. Dentro de la tradición neoplatónica, en la que está Florenski, la belleza es la luz que hace bello todo lo que se manifiesta²²⁶. Según afirma en “Signos celestiales” (1919), la luz absoluta de Dios se vierte en el

²²³ IVANOVA 2006, 51

²²⁴ BYCHKOV 1993, p. 25-26

²²⁵ FLORENSKI, P., *Iconostas*, Moscú: Ast, 2001, p. 37 [en adelante FLORENSKI 2001].

²²⁶ BYCHKOV 1993, p. 37-38.

mundo a través de Sofía refractándose en diferentes colores. Sofía es el primer producto de la actividad creadora de Dios, primera solidificación sutil de la energía creadora divina que fertiliza la actividad estética del hombre, cierto “polvo metafísico” que flota en el límite ideal entre los dos mundos, entre la energía divina y la pasividad de lo creado refractando la luz divina²²⁷.

El ascetismo es una vía para salvar la frontera que separa este mundo del divino, pero hay otros caminos para ascender a la belleza que explora en *Iconostasio*. Florenski comienza la obra recordando la existencia de dos mundos, invisible y visible, cielo y tierra, creados por Dios, lo que le lleva a preguntarse por el tipo de relación que se da entre ellos. Deben estar en contacto de algún modo, pero “la diferencia entre ellos es tan grande, que no puede no surgir la pregunta por la frontera que los separa. Que los separa, pero que también los une”²²⁸. Lo que Florenski busca son experiencias y objetos que permitan el paso por ese espacio limítrofe y que atestigüen la posibilidad de un tránsito entre mundos. Junto a la vida ascética, añade los sueños y la creación artística y algunos de sus productos.

Los sueños pueden ser de dos tipos, del atardecer y del amanecer. Los primeros son de naturaleza psicofísica, reflejan las impresiones del día y no proporcionan más que imágenes y símbolos del mundo visible recién abandonado por la conciencia. Los del amanecer son visiones celestiales que acaecen cuando se produce el tránsito de un mundo a otro. Esas visiones, al mismo tiempo, muestran la diferencia, separan un mundo del otro y los unen. Este proceso tiene lugar siempre que se produce el paso de un mundo a otro²²⁹.

Esta dinámica de ascenso y descenso se produce también en la creación artística. El alma del artista se eleva al mundo invisible y una vez llena del conocimiento de las verdades eternas desciende al mundo visible, donde plasma su experiencia espiritual en imágenes simbólicas que se ven reforzadas al tomar una u otra forma material que las convierte en obras de artes. De este modo, y en paralelo a los sueños, hay dos tipos de imágenes artísticas: por una parte, las imágenes de ascenso que no son más que “ropa tirada”, producto del ajetreo banal y el ruido

²²⁷ FLORENSKI, P, “Nebesnie znamenia” en FLORENSKI, P, *Iconostas. Izbrannoe trudy po iskusstvu*. San Petersburgo: Mifril, 1993, p. 217 [en adelante FLORENSKI 1993]

²²⁸ FLORENSKI 2001, p. 3

²²⁹ *Ibíd.*, p.18-19

cotidiano, elementos espirituales vacíos de contenido de nuestra existencia terrena. La actividad artística basada en las imágenes de ascenso sólo puede crear un símil vacío de la vida cotidiana. En el marco de este tipo de actividad surgen corrientes como el naturalismo y el ilusionismo. El artista se equivoca si toma esas imágenes por una revelación ya que sólo son un bosquejo imaginario de la realidad²³⁰. Por otra parte, están las imágenes de descenso, que son imágenes cristalizadas en la frontera entre ambos mundos. Son las que constituyen la esencia del arte simbólico. Este tipo de arte es el único que aspira a la verdad y el que es, en ese sentido, auténticamente realista.

Para diferenciar entre tipos de imágenes, Florenski establece una diferencia entre faz (*lik*), rostro (*litsó*) y máscara (*lichina*) y afirma que en el arte verdadero, que sólo puede ser de naturaleza simbólica, el artista plasma la faz de las cosas en imágenes simbólicas y en esto se diferencia del arte naturalista. El rostro que “sin demasiada violencia puede aplicarse no sólo al ser humano, también a otros seres y realidades [...] es casi sinónimo de fenómeno” y constituye aquello que se ve en la experiencia *diurna* y cotidiana. Aunque está dotado de “cierta realidad y objetividad, la frontera entre lo subjetivo y lo objetivo en el rostro no se da de un modo preciso”²³¹. Si se habla de pintura, es la materia con la que trabaja el pintor, aún no modificada. Un rostro puede dejar ver la imagen de Dios que porta, pero también puede ocultarla. Esa imagen divina es la faz, una manifestación ontológica, manifestación de lo espiritual en lo material. La faz es lo que se descubre tras el rostro cuando la energía de la imagen de Dios brilla a través de lo material²³². Es la idea platónica o el eidos interno de Plotino. La máscara es lo contrario de la faz, que no sólo no deja entrever las imágenes divinas sino que apunta en dirección equivocada, hacia lo no existente y falso. A veces puede crecer sobre el rostro hasta llegar a ocultar por completo la faz²³³.

En general Florenski considera que el arte es una de las formas de acción humana más perfecta, pero dentro del arte privilegia la pintura de iconos, al que considera una forma de arte superior, especialmente la pintura rusa de los s. XIV y

²³⁰ *Ibíd.*, p. 21-22

²³¹ *Ibíd.*, p. 29

²³² *Ibíd.*, p. 31.

²³³ *Ibíd.*, p. 33.

XV²³⁴. Los iconos son objetos privilegiados que muestran la posibilidad de tránsito entre ambos mundos, su ser es “transicional”, puesto que marca y plasma la transición entre el mundo infinito, invisible y divino y el finito, visible y material. Además de transicional es ambiguo, no pertenece ni a este mundo ni al otro. Un icono es similar a una ventana que “nos da luz pero no es la luz”. Una ventana es ventana por dejar pasar la luz y al margen de esa función la ventana no es ventana, sino un trozo de cristal y madera. El icono no es ni la imagen ni solamente la tabla pintada. Como todo símbolo es y no es aquello que simboliza²³⁵.

El icono es un ejemplo paradigmático de aquello que Florenski afirmaba que era el problema central de su pensamiento, el símbolo²³⁶. De manera resumida, lo característico de un símbolo es su naturaleza antinómica, un símbolo une lo que no se puede unir, lo temporal y eterno, lo espiritual y lo material. Es una encarnación material de lo espiritual, algo fundamental para Florenski quien, según Bychkov, no concebía lo espiritual sin contacto con lo fenoménico. Lo espiritual sólo encuentra expresión en lo material. En el plano lingüístico, un símbolo es algo más que una unidad semiótica, no sólo significa algo, sino que es portador de ese algo. Desde una posición próxima al realismo exagerado medieval, Florenski considera que el símbolo porta parte de la energía de aquello espiritual que simboliza. Como afirma en “La glorificación del nombre como premisa filosófica” (1918) un símbolo es

*“un ser que es mayor que sí mismo [...] es algo en el que se hace manifiesto otro ser que no es él mismo, que es más que él y que, al mismo tiempo, se anuncia a través de él [...] Un símbolo es aquella esencia, cuya energía unida a, o más exactamente, creada conjuntamente con la energía procedente de otra esencia más valiosa, porta a esta última”*²³⁷

²³⁴ Es el período de máximo esplendor de la pintura de iconos al que pertenece Andrei Rublev (1375?-1428), considerado como uno de los mejores pintores de iconos rusos.

²³⁵ *Ibíd.*, p. 49.

²³⁶ BYCHKOV 1993, p. 67.

²³⁷ FLORENSKI, P., “Imiaslavie kak filosofskaia predisilka” en *Y vodorasdelov mysli. Cherty konkretnoi metafiziki*, Moscú: Ast, 2009, p. 284 [La cursiva es del original]. Florenski era seguidor de la doctrina de la “glorificación del nombre” u onomatodoxia (*imiaslavie*), una corriente mística que aparece a comienzos del s. XX en Rusia, calificada de herética por la iglesia ortodoxa y que afirma que Dios está presente en su nombre.

A partir de la pintura de iconos Florenski establece el fin de la pintura y, puede decirse, del arte en general:

“Toda pintura tiene como fin llevar al espectador más allá de la frontera de los colores y el lienzo percibidos hacia cierta realidad. Así, toda obra pictórica comparte con todos los símbolos en general su característica ontológica, ser aquello que simbolizan. Si el pintor no alcanza este fin, o si el espectador no es transportado al ver el cuadro a ninguna parte, no se puede hablar de obra de arte [...] La pintura de iconos es la encarnación en una tabla de la nube viviente de testigos que rodean el trono de Dios. Los iconos materialmente apuntan a sus faces [...] hacia las ideas universales convirtiéndolas en universalmente accesibles. El testigo de estos testigos, el pintor de iconos, nos ofrece *eikones* de sus visiones. Los iconos, a través de su forma artística y de manera inmediata y visual, ofrecen un testimonio sobre la realidad de esta forma, hablan, pero con líneas y colores”²³⁸.

Respecto al proceso creativo, aunque presupone cierto éxtasis en el pintor que le eleva al mundo superior, no hay lugar para la variación libre e individual. El artista debe someterse a los cánones establecidos. El canon en arte –afirma Florenski– no es un obstáculo y verlo como tal es “no comprender la naturaleza de la creación artística”. La obediencia a un canon nunca ha sido un obstáculo, sino que sitúa al artista en un punto de partida al que ha costado mucho llegar y libera a la energía creadora de la necesidad de asegurarse un fundamento sólido²³⁹. Un artista verdadero “lo que quiere no es lo *suyo* sino lo bello, lo objetivamente bello, esto es, una encarnación artística de la *verdad de las cosas*”. Los cánones universales son un logro de toda la humanidad y aceptarlos es sentir y aceptar la unión con la humanidad²⁴⁰.

Con el icono como patrón de representación de la realidad del mundo espiritual y de perfección artística, Florenski sostiene que “toda la pintura religiosa occidental desde el Renacimiento es artísticamente falsa”²⁴¹. Su crítica al arte occidental se encuentra dentro de su crítica a la cultura occidental, aspecto en el que Florenski continúa y enlaza con la crítica eslavófila a Occidente, de la que también parte Soloviev, aunque en esta cuestión se encuentra lejos del espíritu

²³⁸ *Ibíd.*, p. 50- 52.

²³⁹ *Ibíd.*, p. 69.

²⁴⁰ *Ibíd.*, p. 72.

²⁴¹ *Ibíd.*, p. 53.

ecuménico de éste. Para Florenski el mal de la cultura occidental y su arte comienza con el Renacimiento y el rechazo y distorsión de la concepción del mundo medieval y de su espiritualidad.

Como otros representantes del Siglo de Plata, Florenski insiste en la idea de que la cultura procede del culto. El culto, a su vez, está determinado por la fe: “Toda cultura representa un sistema complejo y fuertemente unido de medios para realizar y descubrir cierto valor tomado por absoluto e incondicional, es decir, sirve a un objeto de fe”²⁴². La cultura, como la naturaleza, es de naturaleza simbólica. En obras como *Iconostasio*, *Filosofía del culto* o *El sentido del idealismo* (1914), Florenski diferencia a lo largo de la historia dos tipos de cultura: nocturnas y diurnas o medievales y renacentistas.

Las culturas de tipo nocturno se caracterizan por ser específicamente simbólicas, por su aspiración a expresar y plasmar un valor, una verdad absoluta de naturaleza religiosa. Sedyk señala que les corresponde un tipo de conocimiento inmediato, concreto, visible, vital, intuitivo y también infantil. Es una cultura que cree en la magia y la teúrgia, en el poder transformador y mágico de símbolos. La cultura en la que domina lo nocturno se orienta al más allá, y representa lo fenoménico en tanto y en función de su relación con lo nouménico. La religión ocupa un lugar central, no existe contradicción entre las diferentes esferas culturales que se unen orgánicamente en torno al culto religioso²⁴³.

Las culturas diurnas están completamente dirigidas al mundo exterior, su conocimiento es mediato, abstracto y analítico, tienden a fragmentar el ser, a aplastar lo simbólico y a separar fenómeno de nómeno. La existencia de las esencias divinas se sustituye por un mundo antropocéntrico y subjetivo de apariencias. La religión no actúa como principio unificador y ocupa un lugar periférico o inmerso en la esfera de lo individual. Ambos tipos no existen de manera aislada. El Renacimiento y la Edad Moderna europeos son culturas prominentemente diurnas, mientras que la Edad Media y civilizaciones como el

²⁴² FLORENSKI, P.: “Avtoreferat” en *Voprosy filosofii*, n°12, 1988 p. 37-43, p. 39. Se trata de un artículo en el que Florenski resume los aspectos esenciales de su pensamiento escrito en 1928 y publicado por primera vez en la citada revista. [FLORENSKI 1988].

²⁴³ SEDYK, O., “Nochnaia tema v tvorchestve P.A. Florenskogo” en *PORUS* 2006, p. 131-132.

Antiguo Egipto serían nocturnas. En Grecia coexistieron ambas direcciones, aunque dominó la nocturna²⁴⁴.

A cada tipo de cultura le corresponde un tipo de arte. En *Iconostasio*, Florenski diferencia en el arte religioso propio de la cultura diurna o renacentista occidental dos tipos de pintura: la pintura al óleo, propia del catolicismo, y el grabado, característico del protestantismo. Los lienzos al óleo son los más apropiados para expresar el colorido de lo sensible, se adaptan mejor a los deseos del artista que transforma lo ontológico en fenoménico. Responde a los deseos del hombre renacentista de “sentirse exclusivamente rodeado de fenómenos terrenos, sin incursiones del otro mundo, su mano exige sentir una autonomía que no tolera intromisiones de aquello que no se pliegue a su voluntad”²⁴⁵. Lo característico de esta comprensión de la realidad es la combinación del brillo de lo fenoménico con la falta de consistencia de lo ontológico. La realidad y el propio sujeto se transforman en algo convencional. Respecto al grabado, expresión del racionalismo protestante, tiene su rasgo esencial en lo abstracto de sus líneas, que ofrecen únicamente una esquematización de los objetos. El grabado es una re-creación del objeto, de acuerdo “con unos principios totalmente diferentes que los que le hacer *ser* en la percepción sensible, de tal modo que la imagen resultante sea totalmente comprensible desde un punto de vista racional”²⁴⁶.

Frente al óleo y los grabados, la pintura de iconos es expresión de la realidad metafísica y muestra del rechazo a la pretensión de reconstruir autónomamente el mundo fenoménico. “La pintura de iconos es metafísica del ser, no una metafísica abstracta, sino concreta. Mientras que la pintura al óleo es la más apropiada para transmitir los datos sensibles del mundo y el grabado su esquema racional, la pintura de iconos existe como fenómeno visible de las esencias metafísicas que plasma”²⁴⁷.

Si en *Iconostasio* estudia la diferencia entre el modo de entender el arte religioso desde el punto de vista de los materiales, recursos y procedimientos

²⁴⁴ *Ibíd.*, p. 133-135. Podría objetarse que si, como era una de sus convicciones, toda cultura es simbólica, afirmar que las culturas de tipo diurno aplastan o niegan lo simbólico es un tanto contradictorio.

²⁴⁵ FLORENSKI 2001, p. 112.

²⁴⁶ *Ibíd.*, p. 116.

²⁴⁷ *Ibíd.*, p. 125.

pictóricos empleados en *La perspectiva invertida* lo hace desde el tratamiento que se da al espacio en un tipo de arte, el renacentista o diurno, y en otro, el medieval o nocturno, aunque en esta obra habla culturas depredadoras-mecánicas y contemplativo-creativas. El uso de la perspectiva lineal que comienza a emplearse desde el Renacimiento es un reflejo del giro que se produce desde el teocentrismo medieval al antropocentrismo renacentista y su énfasis en la superficie de la realidad visible. La perspectiva lineal es propia de un arte ilusionista que pretende crear una extensión del mundo material, cuando la verdadera tarea del arte no es duplicar la realidad, sino ofrecer una visión más profunda de su arquitectónica y de su significado y sentido. El cambio en el empleo de la perspectiva invertida medieval a la lineal refleja la sustitución del punto de vista objetivo y divino por el punto de vista subjetivo humano y la sustitución de la conciencia metafísica colectiva o comunitaria por el juicio individual de un individuo que ni siquiera es una persona de carne y hueso, sino una construcción abstracta con un solo ojo (el derecho).

La cultura diurna o renacentista, que para Florenski encuentra su máxima expresión en Kant, promueve una comprensión del espacio que convierte a todo lo que se encuentra en la realidad en simple material indiferente al que aplicar determinados esquemas racionales. Ya no existen realidades externas al sujeto que se rijan por sus propias leyes. Frente al hombre renacentista, para el hombre medieval existe una realidad objetiva, existen seres que se rigen por sus leyes, tienen una forma propia y son algo más que el material pasivo con el que llenar ciertos esquemas subjetivos. El hombre medieval no entiende el espacio como un lugar infinito, uniforme y sin estructura, sino que ve la realidad como algo dotado de su propia construcción y organización interna²⁴⁸.

Ya se ha mencionado el interés de Florenski por el espacio. Bychkov señala que la realidad para él, es cierta organización espacial, y toda cultura supone también una determinada organización y comprensión del espacio. El arte, como parte de la cultura, es también una forma de organizar o reorganizar el espacio. El espacio artístico siempre atrajo la atención de Florenski, ya que veía en este el

²⁴⁸FLORENSKI, P., “Obratnaia perspectiva” en FLORENSKI 2009, p. 44-45.

fundamento de la unidad de toda obra de arte²⁴⁹. Pero el espacio no entendido como una construcción artificial ni el resultado de un juego de la capacidad creativa del artista, sino como el lugar en el que se automanifiestan las esencias eternas.

“El espacio, el espacio de una obra de arte, es ese mundo cerrado sobre sí mismo que surge de la relación de una esencia espiritual con otra. El espacio surge como automanifestación de la esencia, es la luz que emana de ella, y por eso la construcción del espacio en una obra determinada revela la construcción interna de esa esencia, es su proyección”²⁵⁰.

El arte se diferenciaría de otras formas de actividad humana por organizar o reorganizar de un modo característico el espacio. Todas las formas de arte poseen ciertos procedimientos generales de organizar el espacio, como el tipo de metro, ritmo, melodía, imágenes visuales, etc²⁵¹. Respecto al pintor de iconos, hombre medieval que ignora premeditadamente la perspectiva lineal, lo que representa no es un objeto, sino la vida de ese objeto, cierta visión *sintética* del objeto, que, como señala Bychkov, al ser una síntesis de imágenes diferentes y desde diferentes puntos de vista obliga al ojo del espectador a saltar de un punto de vista al otro provocando una “cierta vibración en su alma” que constituye el fin de la obra de arte²⁵².

El sentido y el valor que Florenski otorga a este tipo de arte visual, tiene que ver con su interpretación de las ideas platónicas y lo que entiende por “contemplar las ideas”. De acuerdo con Losski, para Florenski las ideas platónicas no son conceptos abstractos sino que, tras la estela de Soloviev, entes concretos dotados de vida. Ver una idea no puede ser algo similar a contemplar una fotografía instantánea que ofrece sólo una reproducción artificial, aunque exacta, de un rostro. Un buen pintor no reproduce instantáneas sino que fusiona en una imagen única diferentes imágenes vistas en diferentes tiempos para crear un todo armónico y vivo. Al observar esas imágenes se pasa a una *percepción sintética*, algo así como

²⁴⁹ BYCHKOV 2007, p. 229.

²⁵⁰ FLORENSKI, P., “O literature”, recogido en *ibíd.*, p. 230.

²⁵¹ Un estudio y clasificación de las artes en función de la especialidad es la que ofrece en “Análisis de la espacialidad (y la temporalidad) en las artes visuales”: FLORENSKI, P., “Analiz prostranstvennosti i vremeni v judozhestvenno-izobrazitel’nyj proizvedeniiaj” en *Stat’i i isledovaniia po istorii i filosofii iskusstva i arjeologii*, Moscú: Mysl’, 2000, p. 79-421.

²⁵² BYCHKOV 2007, p. 241.

la percepción de un cuerpo tridimensional en un espacio cuatridimensional, como si se observara el objeto desde una cuarta dimensión, no en perspectiva, sino desde todos los puntos de vista que conoce nuestra conciencia de ese cuerpo. Los cuadros de Picasso serían un intento de representar esa vida interna de los objetos. Florenski pensaba que la visión sintética que es necesaria para ver íntegramente algo tan sencillo como un rostro humano, está desarrollada en el ser humano de modo imperfecto, y aún mucho menos para objetos más generales como la humanidad. Para la razón tridimensional la idea de hombre no es más que un concepto abstracto, una clase de la que nuestra razón sólo capta imágenes aisladas, cuando toda idea es un organismo vivo²⁵³.

Tiene que ver también con una de las cuestiones centrales de su pensamiento a la que ya se ha hecho referencia, la estructura antinómica de su ontología. Como apunta Bethea, tanto si habla de iconos, del lenguaje, de los sueños, del proceso creativo o de una catedral, su modo de pensar exige visualizar a la vez dos categorías autoexcluyentes y mostrar luego cómo, contra toda lógica, ambas categorías pueden ocupar un mismo espacio en una zona de tránsito privilegiada. Así, puede tenerse por un lado un trozo de madera enyesada, pintada y recubierta con hojas de oro y por otro lado y de manera inmediata a María, la Madre de Dios. Florenski siempre pide ante sus argumentos “espacialmente estructurados” que se contemplen dos o más puntos de vista simultáneamente. En el icono se ve la tabla como tabla, y al mismo tiempo a la Madre de Dios, como madre de Dios. El conocimiento siempre va acompañado de un acto de fe, de la creencia en la existencia de esa frontera que separa ambos mundos, pero que al mismo tiempo permite el tránsito de uno a otro²⁵⁴. Esa zona o espacio de tránsito es lo que constituye un símbolo.

Los símbolos requieren para su funcionamiento unas condiciones especiales. En el caso de los iconos, las que se dan en un templo y en los actos de culto como actos colectivos o comunitarios que, frente al carácter individual de la experiencia artística o ascética, permiten como éstas el tránsito entre mundos. De acuerdo con Bychkov, el culto no tiene para Florenski otro fin que *transformar* lo

²⁵³ LOSSKI, N., “Otiets Pavel Florenskii” en ISUPOV, K. (ed.): *Pavel Florenski: pro et contra*, San Petersburgo: Russkii Jristianskii Gumanitarnii Institut, 2001, p. 409-410.

²⁵⁴ BETHEA en DEUTSCH KORNBLATT/GUSTAFSON 1996, p. 115-116.

accidental y natural humano en lo sagrado, objetivo y armonioso²⁵⁵. En los actos litúrgicos se produce una síntesis de diferentes artes, otra de las grandes aspiraciones del Siglo de Plata, que Florenski sólo ve posible en este sentido. En esa síntesis participan arquitectura, pintura, música, poesía, coreografía, y también el arte olfativo de los cirios y el incienso, todos ellos organizan diferentes tipos de espacios, no sólo el visual, también el auditivo, táctil y olfativo. Cada uno de los elementos artísticos que participan en la síntesis, sólo puede entenderse correctamente y cumplir su función dentro de ella. Por este motivo, y en el caso de los iconos, no tiene ningún sentido exponerlos en un museo separados de la atmósfera del templo, de su arquitectura, iluminación, olor, etc. Lo mismo puede decirse de otras obras de arte, que necesitan para *vivir* unas condiciones que no son las de un museo, sino las más próximas a aquellas en las que fueron creadas²⁵⁶.

Aunque Florenski parte de Soloviev, el curso de sus reflexiones se aleja considerablemente de la naturaleza de los problemas que dejó abiertos Soloviev y en cierto sentido, avanza en una dirección ajena a él. Florenski veía próxima la muerte de la cultura posrenacentista y próximo el advenimiento de una nueva época de cultura nocturna o medieval y entendía que su tarea vital era el facilitar el advenimiento de esa nueva cultura²⁵⁷. En su anhelo por una nueva Edad Media coincide en parte con Ivanov y su intento de revitalizar los misterios medievales, pero se aleja de Soloviev, quien estaba muy lejos de compartir la alta valoración de Florenski por la Edad Media. Como estableció en “Sobre las causas de la caída de la cosmovisión medieval”, para Soloviev la Edad Media no fue más que un compromiso entre el cristianismo y el paganismo. La unión de esferas en la Edad Media en torno a la religión era una unión externa, no libre e interna. La verdadera religión cristiana supone para Soloviev una transformación y mejora, en principio, de la vida social. En la Edad Media, salvo casos aislados, la fe se convirtió en un dogma rígido. Respecto al arte, supeditado a la religión, no logra su objetivo transfigurador, porque Soloviev pensaba que requería del esfuerzo consciente y

²⁵⁵ BYCHKOV 1993, p. 64.

²⁵⁶ Este tema es tratado por Florenski en el artículo “La acción en el templo como síntesis de las artes” (1918) FLORENSKI, P., “Jramovoe deistvo kak sintez iskusstv” en FLORENSKI 1993, p. 283-306.

²⁵⁷ FLORENSKI 1988, p. 38. Entre los síntomas de ese ocaso están los nuevos descubrimientos en ciencias, como la teoría de la relatividad y la proliferación de geometrías no euclídeas, que eran para Florenski síntomas del final de la cultura diurna occidental, así como el interés por el ocultismo, el misticismo y la magia en los movimientos artísticos contemporáneos.

libre de cada ser humano y esto no sucedía en la Edad Media. El cristianismo sólo se hace creativo cuando cae la cosmovisión medieval, proceso que se inicia en el Renacimiento. En el Renacimiento se sientan las bases que harán posible un desarrollo pleno del potencial humano y de lo que él entiende como auténtico cristianismo²⁵⁸. Entre la Edad Media y el Renacimiento, Soloviev se hubiese decantado por el Renacimiento. Lo mismo hubiese hecho Berdiáev, quien definía su pensamiento como “opuesto y enemigo” del de Florenski²⁵⁹.

2.3. Nikolai Berdiáev

De acuerdo con Berdiáev, en el pensamiento de lo el mismo llamó “el renacimiento ruso de principios del s. XX” pueden establecerse dos orientaciones básicas: una cosmológica, que otorga primacía a Sofía y se centra en el problema de la iluminación de la materia y el cosmos, y otra antropológica, que privilegia el problema de la libertad humana. Berdiáev, que declara no ser ni platónico ni “sofiólogo” como Bulgakov y Florenski, se sitúa dentro de esa segunda orientación. Ambas líneas parten de Soloviev, al que caracteriza como una figura “casi legendaria”, aunque en la segunda fue también decisiva la obra de Dostoievski, con quien siente más afinidad²⁶⁰.

El pensamiento de Nikolai Alexandrovich Berdiáev (1874-1948) puede enmarcarse dentro del personalismo existencialista. Según cita Copleston, Berdiáev aceptaba ser llamado existencialista siempre que por ello se entendiese enfatizar “el sujeto frente al objeto, la voluntad frente al intelecto y lo concreto e individual frente a lo general y particular”²⁶¹. Berdiáev es un pensador típicamente ruso, o lo que es lo mismo, su filosofía está lejos de constituir un sistema ordenado y preciso y sus obras son una exposición brillante de ideas que no logran organizarse en un sistema claro y riguroso. Berdiáev siempre reconoció con franqueza la dificultad que encontraba en expresar su pensamiento y su escasa capacidad para el discurso analítico y el razonamiento discursivo. Por ello, describía su pensamiento como paradójico y contradictorio. No hay que olvidar que Berdiáev pertenece a la línea

²⁵⁸ Sobre la idea central que defiende en esta conferencia ver supra p. 82.

²⁵⁹ BERDIÁEV, N., “Russkii dujovnij renessans” en BERDIÁEV, N., *Filosofía tvorcestva, kultury i iskusstva*, vol. 2, Moscú: Iskustvo, 1994, p. 315 [en adelante BERDIÁEV 1994].

²⁶⁰ *Ibíd.* Sobre la influencia de Soloviev que Berdiáev no siempre reconoció MOTROSHILOVA 2006, p. 231-232; EVLAMPIEV 2000, vol.1, p. 297-298.

²⁶¹ COPLESTON 2008, p. 371.

de pensamiento que, partiendo de Kireevski y pasando por Soloviev, se opone al “racionalismo occidental” y que insiste en la necesidad del conocimiento intuitivo para la aprehensión de la realidad. Como apunta Copleston, su filosofía no debe verse como un intento fallido de un tipo de filosofía que en principio rechaza. Berdiáev afirmaba que su vocación era proclamar una visión, no una doctrina y que trabajaba con intuiciones. Otra cuestión es hasta qué punto son satisfactorios los resultados obtenidos²⁶².

En 1935, en un resumen retrospectivo de los aspectos fundamentales de su filosofía, Berdiáev sostiene que “el problema de la creación ocupa un lugar central en mi cosmovisión. El ser humano ha sido creado para ser, a su vez, creador. Está destinado al trabajo creativo en el mundo, a continuar la creación del mundo”²⁶³. Esta afirmación podría dar lugar a pensar que otorga un importante lugar en su pensamiento a las cuestiones relativas al arte, cuando en realidad ocupan un lugar más bien marginal. Así, en su autobiografía, al recordar que la acción y vocación creadora del hombre han sido los temas fundamentales de su vida, puntualiza:

“Generalmente el tema de la creación que yo planteo no se entiende adecuadamente. Así, se entiende en el sentido habitual, como creación cultural, como creación “en ciencia y en arte”, creación de obras de arte, escritura de libros, etc. Pero en este sentido, esta cuestión se transforma en un problema banal: ¿favorece el cristianismo la creatividad cultural?, o dicho con otras palabras, ¿no es el cristianismo oscurantista? Mi tema es completamente otro, mucho más profundo. Yo no planteo la cuestión de una justificación de la creación, sino de una justificación por medio de la creación. La acción creativa no necesita justificarse, es ella la que justifica al ser humano, es una antropodicea. Es una cuestión relativa a la relación del hombre con Dios, a la respuesta del hombre a Dios. El tema relacionado con la cultura humana y los valores culturales y sus productos es un tema secundario y derivado”²⁶⁴.

A este tema secundario y derivado en su filosofía que es el arte le dedica un capítulo en una de sus obras, *El sentido de la creación. Un ensayo de*

²⁶² *Ibíd.*, p. 390. Sobre el carácter asistemático de Berdiáev también EVLAMPIEV 2000, vol. 1, p. 299.

²⁶³ BERDIÁEV, N., “Moe filosofskoe mirosozertsanie” en ERMICHEV, A. A. (ed.), *N. A. Berdiáev: pro et contra*, San Petersburgo: RJGI, 1994, p. 25.

²⁶⁴ BERDIÁEV, N., *Samopoznanie*, en BERDIÁEV, N., *Samopoznanie. Russkaia ideia*, Moscú: Eksmo, 2009, p. 266 [en adelante BERDIÁEV 2009].

justificación del hombre, y una serie de artículos que complementan lo dicho en él. El título del capítulo, “Creación y belleza. Arte y teúrgia”, hace ya patente su pertenencia a la reflexión estética propia del Siglo de Plata.

El sentido de la creación, obra publicada en 1916, marca el inicio de la madurez filosófica de Berdiáev, y es la obra en la que por primera vez expone de manera extensa las intuiciones filosóficas básicas que desarrollará, y también modificará a lo largo de su vida²⁶⁵. Esta etapa de su pensamiento se inicia tras un breve periodo marxista que coincide con los últimos años del s. XIX y del que evoluciona, junto a Bulgakov, hacia el idealismo. A comienzos del s. XX participa en las reuniones de Merezhkovski y durante un tiempo escaso busca con éste una “nueva conciencia religiosa”. Aunque pronto se distancia de Merezhkovski no abandonará ya sus búsquedas espirituales. Las directrices establecidas en *El sentido de la creación* recibirán posterior desarrollo a lo largo de una dilatada obra que reinicia sobre todo tras su exilio forzoso en 1922, una vez se establece en París en 1925. Entre sus obras cabe citar *La nueva Edad Media* (1924), *Filosofía del espíritu libre* (1927), *Yo y el mundo de los objetos* (1934), *Espíritu y realidad* (1937), *La idea rusa* (1940), *Un ensayo de metafísica escatológica* (1947)²⁶⁶.

En su autobiografía Berdiáev considera *El sentido de la creación*, “si no la más perfecta de sus obras, sí la más inspirada”²⁶⁷. La obra, como señala Motroshilova, refleja la transformación que Berdiáev realiza de la herencia filosófica de la que parte: la filosofía alemana de Kant a Schopenhauer y Nietzsche, pasando por el idealismo alemán; la mística alemana, en concreto Eckhart, Boehme y Silesius, y dentro de la filosofía rusa, Soloviev y Dostoievski²⁶⁸.

Como en muchas de sus obras, no hay en *El sentido de la creación* una construcción teórica rigurosa ni una demostración, sino una llamada emocionada que exige del hombre una respuesta creativa. La creación o el acto creativo, debe

²⁶⁵ KUVAKIN 1994, vol. 2, p. 573.

²⁶⁶ Una biografía de Berdiáev en castellano: LÓPEZ CAMBRONERO, M., *Nikolai A. Berdiáev*, Madrid: Fundación Emmanuel Mounier, 2002. Un resumen del pensamiento de Berdiáev, más bibliografía en: LÓPEZ CAMBRONERO, M.; LÓPEZ QUINTÁS, A.; FERNÁNDEZ RUIZ-GÁLVEZ, M. E., *Personalismo existencial. Berdiáev, Guardini, Marcel*, Madrid, Fundación Emmanuel Mounier, 2006, p.13-64 [en adelante LOPEZ CAMBRONERO et al. 2006].

²⁶⁷ BERDIÁEV 2009, p.270.

²⁶⁸ MOTROSHILOVA 2006, p.233.

estar presente y atravesar todas las esferas humanas y no sólo el arte. El prólogo de esta obra se abre con las siguientes palabras:

“El espíritu humano está en cautiverio. A ese cautiverio lo llamo “mundo”, necesidad. “Este mundo” no es un cosmos, es un estado acósmico de enemistad y aislamiento [...] el verdadero camino es un camino de liberación del “mundo”, de liberación del espíritu humano de su cautiverio en la necesidad”²⁶⁹.

Para Berdiáev, este mundo irreal y la necesidad que lo dominan son producto del pecado humano, de su caída. Liberarse del mundo es liberarse del pecado, de la necesidad, a la que tilda de “diabólica”, frente a “libertad de Dios”, y que impide al hombre autodefinirse como creador libre. El hombre ha sido creado como un creador genial y su genialidad debe desplegarse en una actividad creadora que sea capaz de vencer el individualismo egoísta. El fundamento originario del ser humano es “el ser humano Absoluto, Cristo”. El hombre debe descubrir en su interior la fuerza de Dios. “No sólo el hombre necesita a Dios, sino Dios al hombre y en eso consiste el secreto de Cristo, del Dios-hombre”. Si hasta ahora, dice Berdiáev –quien reconoce en este punto sentir un vínculo vital y profundo con Boehme y Silesius– se han escrito teodiceas, es hora de escribir una antropodicea, una justificación del ser humano, lo que pretende hacer a partir de la creación²⁷⁰. Es preciso, por tanto, comunicar al espíritu humano una nueva energía creadora que le permita superar este mundo ilusorio.

De manera comprimida se encuentran resumidas en este prólogo ideas claves de la cosmovisión de Berdiáev. Siguiendo parcialmente la exposición de López Cambroner, podemos decir que Berdiáev defiende una concepción del mundo que remite a la diferencia kantiana entre fenómeno y noúmeno. Este mundo que, con Schopenhauer, ve como ilusorio es el resultado de lo que Berdiáev llama objetivación y que depende de su interpretación de Kant. La razón elabora una serie de conceptos con los que explica racionalmente la experiencia, pero siendo sólo una forma posible de explicación, acaba creyendo que son reales. Esto tiene una consecuencia para la conciencia humana, y es que se inclina hacia una cierta visión de lo real que al final hace que los fenómenos *sean* de cierta manera. Lo que no es

²⁶⁹ BERDIÁEV, N.: *Smysl tvorchestva*, en BERDIÁEV 1994, vol. 1, p. 7-312, p. 39 [en adelante ST].

²⁷⁰ *Ibíd.* p. 41-46.

más que obra del sujeto se convierte en algo objetivo e indudable. Eso es la objetivación²⁷¹. Tras Kant, que fue el primero en ver que el objeto es producción del sujeto, no es posible una filosofía basada en el orden de la necesidad, sino que su objeto debe ser lo nouménico, la libertad. Es necesaria, por tanto, una filosofía existencial que se fundamente no en el objeto configurado por el sujeto, sino en el propio sujeto individual.

La interpretación que Berdiáev hace de Kant no se da un contexto epistemológico, sino místico²⁷². Berdiáev rechaza que exista una razón pura. Dentro de la tradición del pensamiento religioso ruso, Berdiáev considera que todo conocimiento es integral, incluye la dimensión emocional y volitiva. Igualmente, y aunque toma de Kant la idea de la autonomía de la voluntad y de la libertad, rechaza la ética kantiana. Como apunta Gaidenko, para Berdiáev la autonomía kantiana presupone la subordinación de lo individual a una norma. La naturaleza moral-racional del hombre en Kant es impersonal y general, algo incompatible con la libertad²⁷³. Según apunta López Cambroner, para Berdiáev el imperativo categórico, destruye la libertad, es norma general racional a la que cada sociedad dará un contenido en función del tipo de objetivación que en ella domine. Al no poder llegar a lo nouménico, la moral acaba por convertirse en un producto sociológico. Esto no quiere decir que la ley moral sólo pueda ser subjetiva, sino que puede estar impregnada en mayor o menor grado por una experiencia espiritual individual que procede de lo nouménico. La verdad se encuentra, para Berdiáev, en el terreno de lo subjetivo, entendido como espiritual, y no de lo objetivo²⁷⁴.

El ser humano se encuentra entre dos mundos, y aquí Berdiáev, que se declaraba no platónico, mantiene un dualismo más platónico que kantiano: por un lado está el mundo fenoménico, producto de la objetivación. Por otro lado, está el mundo espiritual, que es el verdadero y al que se acerca el fenoménico en la medida en que en él se refleje la subjetividad, esto es, la vida espiritual. Dentro de este dualismo cosmológico el ser humano, en cambio, no tiene una estructura dual,

²⁷¹LOPEZ CAMBRONERO, M.: “Nicolái A. Berdiáev: la libertad creativa” en LÓPEZ CAMBRONERO et al 2006, p. 25. Como indica el autor para su exposición del pensamiento de Berdiáev se apoya no *El sentido de la creación*, sino en uno de sus últimos escritos, el *Ensayo sobre metafísica escatológica*.

²⁷² *Ibíd.*, p. 26.

²⁷³ GAIDENKO 2001, p. 304-305.

²⁷⁴ LOPEZ CAMBRONERO en LÓPEZ CAMBRONERO et al 2006, p. 27.

sino que Berdiáev recupera la visión paulina del hombre para defender la presencia en el ser humano de cuerpo, alma y espíritu. Cuerpo y alma han de ser guiados por el espíritu, que es al alma, lo que ésta al cuerpo. Siguiendo la definición que ofrece en *Filosofía del espíritu libre* (1927) por espíritu Berdiáev entiende:

“la esfera en la que no existe diferenciación y oposición entre pensamiento y ser, en la que no existe objetivación ni hipostatización de los productos del pensamiento. El espíritu es la verdad del alma, su valor eterno. [...] La espiritualidad es una cualidad superior, un valor, la adquisición más elevada del hombre. Es lo que da sentido a la realidad, no es otra realidad. Su realidad no es la del objeto, sino la de Dios, que es un sujeto [...] El espíritu es el hálito divino que al impregnar el ser del hombre le confiere la dignidad más elevada [...] independencia interna y unidad”²⁷⁵.

El hombre puede vivir según el espíritu o darle la espalda. La objetivación puede levantar una barrera y encerrar al sujeto en el mundo de los objetos, porque no sólo es una elaboración racional, sino el resultado de cierto estado del sujeto, de cierta orientación vital hacia lo exterior²⁷⁶. La objetivación tiene un origen religioso y metahistórico. Como indica Copleston, tiene lugar por la acción del hombre y en esto consiste para Berdiáev la caída y pérdida de libertad del hombre. El mundo fenoménico es el “reino del diablo” y su ley la lucha por la supervivencia, el dominio, la voluntad de poder. El mundo del espíritu es, por el contrario, el reino de la libertad y el amor. La libertad no puede proceder del mundo natural, porque es el reino de la necesidad, sólo puede proceder del mundo espiritual. Libertad entendida como energía creativa, y no lo que Berdiáev llama libertad inicial o formal, que es la libertad de elección. Como fuerza o energía creativa, presupone en el hombre un principio espiritual: el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios. La libertad tiene en la divinidad su fundamento último²⁷⁷.

Cuando habla de libertad, Berdiáev casi siempre habla de libertad en este sentido, como energía creadora. El ser humano, desde su libertad, puede orientar sus energías para acceder a una libertad más plena o para reafirmarse en un mundo ya alienado, que arrastra a una vida de esclavitud de la sociedad o de la naturaleza.

²⁷⁵ BERDIÁEV, N., *Filosofía svobodnovo duja*, Moscú: Mysl', 1994, p. 366-367.

²⁷⁶ LOPEZ CAMBRONERO en LÓPEZ CAMBRONERO et al. 2006, p. 28-29.

²⁷⁷ COPLESTON 2008, p. 377-378.

Como señala López Cambronero, desde 1916, con *El sentido de la creación*, Berdiáev insistirá en la importancia del acto creativo o la creación como algo sólo explicable desde la libertad. La sucesión de actos creativos y su sucesión y ejecución van configurando a la propia persona. Crear es hacer efectiva la libertad. Como se decía, no se trata de un problema de creación cultural o artística, que es derivado, sino de la autocreación de la persona a través de sus actos y en todas las esferas de acción²⁷⁸.

El interés fundamental de Berdiáev es ético. Su propuesta es establecer una ética de la creación. Esta ética de la creación supone la afirmación del valor de lo individual. Para esta ética

“cada valoración moral y cada acto moral deben surgir de cada persona, concreta y única, ser actos individuales e irrepetibles [...] Cada ser humano individual debe actuar moralmente como él mismo y no como otro ser humano, sus actos morales deben emanar de lo profundo de su conciencia moral [...] el individuo y la individualidad deben ser reconocidos como el valor más elevado”²⁷⁹.

La fuente en la que se inspira Berdiáev es Nietzsche, de quien habla en *El sentido de la creación* como “el fenómeno más grande de la historia moderna”²⁸⁰. Según Grillaert, Berdiáev es junto a Soloviev y Merezhkovski, un hito en la recepción de Nietzsche y la culminación de la apropiación religiosa de su filosofía en Rusia²⁸¹. Al igual que Merezhkovski, Berdiáev ve en Nietzsche un aliado, alguien que fue capaz de ver la principal deficiencia del “cristianismo histórico”: imponer a la humanidad una ley externa que constriñe la capacidad creativa individual de autorrealización. No obstante, Berdiáev se distancia de Merezhkovski tanto en su comprensión de Nietzsche como en la renovación del cristianismo que propone. Para Berdiáev, lo esencial de Nietzsche es “el espíritu heroico de Zaratustra, la atracción por las alturas, una peculiar ascesis y resistencia al sufrimiento”, mientras que para Merezhkovski, como para “otros rusos de la época”, la figura de Nietzsche se asocia al “orgiasmo sexual” aunque para Merezhkovski la “carne” parece hacer referencia más a un “estado estético-mental

²⁷⁸ LOPEZ CAMBRONERO en LÓPEZ CAMBRONERO et al. 2006, p. 35- 36.

²⁷⁹ Recogido en MOTROSHILOVA 2006, p. 246.

²⁸⁰ *ST.*, p. 105.

²⁸¹ GRILLAERT 2008, p.207.

que físico”. Merezhkovski no se plantea el problema central para Berdiáev: la libertad o el espíritu, porque el “espíritu es libertad” y no “negación ascética y muerte de la carne” como parece entender Merezhkovski”²⁸².

El cristianismo, afirma Berdiáev, “ha insistido en la debilidad y el carácter caído del hombre, en la impotencia y carácter pecaminoso de la naturaleza humana”, pero también en el “significado absoluto del ser humano” que se desprende de la “humanización de Dios y de la divinización del hombre”, “pero por profundas causas, ocultas por el tiempo [...] el cristianismo no reveló plenamente aquello que puede arriesgadamente llamarse una cristología del ser humano, es decir, el secreto de la naturaleza divina del hombre, el dogma del hombre, similar al dogma de Cristo [...] La divinidad del ser humano es la otra cara de la humanidad de Cristo”²⁸³. Cristo implica que el ser humano está hecho a imagen y semejanza de Dios y que cada uno debe determinar desde sí su relación con Dios y con el mundo.

Si el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios quiere decir que es un ser absolutamente libre y creador. Por ello, según apunta Grillaert, Berdiáev trata de incorporar la llamada de Nietzsche a la creación de valores propios. El nuevo cristianismo ha de ser una religión de libertad y creación. Berdiáev adapta a su pensamiento la idea que Merezhkovski toma de Joaquín de Fiore y diferencia la existencia de tres eras o revelaciones: la del Antiguo Testamento, la del Nuevo y proclama la llegada de la tercera²⁸⁴. La primera era para Berdiáev es la religión de la ley, propia del paganismo del Antiguo Testamento, en la que la conciencia humana se hunde en la necesidad o se supedita a ley. La segunda, es la religión de redención o el cristianismo del Evangelio, unida al ascetismo, y que “sólo puede aceptar la vida como obediencia a las consecuencias del pecado”²⁸⁵. La tercera, aún por venir, es la religión de la creación, en la que el sujeto no se subordinará a otra

²⁸² BERDIÁEV 2009, p. 194-195 Ya en el artículo “El nuevo cristianismo. (D. Merezhkovski)” (1916), Berdiáev rechaza la teoría de Merezhkovski por la ambigüedad en torno al término “carne”. Esta ambigüedad parece proceder de una confusión de planos que llevan a Merezhkovski a entremezclar la “carne transfigurada” con la “material y física”, a confundir el problema espíritu-carne con el problema psíquico-físico, a confundir en definitiva el cuerpo y sangre de Cristo con la materia de este mundo en un juego terminológico que le llevan a una ambigüedad de la que parece “ni poder ni querer liberarse”. Cf. “Novoe Jristianstvo. (D. Merezhkovski)” en BERDIÁEV 1994, vol. 2, p. 375-376.

²⁸³ *ST*, p. 97-98.

²⁸⁴ *Ibíd.*, p. 115.

²⁸⁵ *Ibíd.*, p. 116.

ley que la propia. En esta religión se reconocerá la divinidad del hombre en su capacidad creativa.

Como indica Motroshilova, en un arriesgado equilibrismo al interpretar la capacidad y acción creativa del hombre, Berdiáev afirma que el silencio del Evangelio a propósito de la creación no es casual, sino providencial²⁸⁶:

“Sólo el ser humano que no se conoce a sí mismo busca una justificación de la creación en los libros sagrados [...] El ser humano que aún habita en las eras religiosas de la ley y la redención, no reconoce la libertad de su naturaleza creadora y quiere crear según la ley y para la redención, busca una creación como obediencia. *Si el camino de la creación estuviera indicado en las Sagradas Escrituras entonces la creación sería obediencia, es decir, no sería creación*”²⁸⁷.

Lo que Dios espera del hombre es que descubra por sí su capacidad creadora. Sin embargo, el cristianismo en la historia falló al dar una imagen de la naturaleza humana y esto provocó la emergencia del humanismo en el Renacimiento. El gran mérito del humanismo fue ver al hombre como un ser creador y hacer de él el fin más elevado del proceso cósmico. Se devuelve al hombre su estatus verdadero como criatura hecha a imagen y semejanza de Dios. Sin embargo, en su evolución histórica, el humanismo acaba fracasando. En el s. XIX es dominado por el racionalismo y el positivismo y abandona la idea de Dios. Al abandonarla pierde con ello la divinidad de la naturaleza humana. El humanismo acaba privando al hombre de su naturaleza divina y lo convierte en un ser material²⁸⁸.

La crisis del humanismo desemboca y encuentra su expresión en Nietzsche, que es quien presiente la vocación creadora del hombre, que fallaron en ver tanto la antropología cristiana como la humanista. Desde aquí, como señala Grillaert, Berdiáev ve en el superhombre una expresión del punto muerto al que llega la antropología contemporánea y una posible salida. Sin embargo, aunque su figura representa una apoteosis de la capacidad creativa humana, Nietzsche también falla al ver la verdad sobre el hombre y se mueve en dirección equivocada. En su deseo

²⁸⁶ MOTROSHILOVA 2006, p. 242.

²⁸⁷ *ST*, p. 111.

²⁸⁸ GRILLAERT 2008, p. 226-231.

de superar a Dios, Nietzsche supera también lo humano, que se convierte en una vergüenza por la que hay que pasar, un medio para la aparición del superhombre. Esta ruina de lo humano es precisamente la que Dostoievski, único autor que, según Berdiáev, puede ponerse al lado de Nietzsche, prefigura en sus personajes nihilistas. Dostoievski, a diferencia de Nietzsche, acierta, ya que al retener la imagen de Cristo y de Dios, preserva la divinidad del hombre. El auténtico mensaje de libertad final, la auténtica alternativa al superhombre, es el Cristo de la leyenda del Gran Inquisidor de *Los hermanos Karamázov*.

La salida es una nueva conciencia religiosa, una tercera revelación que debe surgir desde dentro del hombre y gracias a la acción creadora. La creación no sólo es lucha contra el mal y el pecado, es crear otro mundo, continuar la tarea divina²⁸⁹. Es, en cierto sentido, retomar el proyecto renacentista desde una nueva perspectiva, algo que ya estaba en el proyecto filosófico de Soloviev. Ahora bien, ¿en qué consiste ese acto creativo o creación que debe atravesar toda esfera humana? A lo largo del *Sentido de la creación* se manifiesta como salto más allá de este mundo, liberación de la carga de la necesidad, iluminación y transfiguración del mundo, aunque no explica qué es lo que hace que ese acto sea iluminador y transfigurador. Como apunta Azizian, en su comprensión de la creación Berdiáev parece apoyarse en la comprensión del arte de otros autores del Siglo de Plata como Ivanov, Biely o Merezhkovski y, en último término, en Soloviev²⁹⁰, pues tiende a unificar creación y experiencia místico-religiosa: “la experiencia creativa –dice Berdiáev– es un tipo especial de experiencia religiosa, el éxtasis creativo es la conmoción de todo el ser del hombre, un ascenso a otro mundo”²⁹¹.

De todas las esferas de acción humana es en el arte donde “mejor se muestra la esencia del acto creativo”. De hecho, se suele llamar “artístico al elemento creativo en todas las demás esferas de acción del espíritu”. El artista, afirma Berdiáev, siempre es un creador, y la esencia de la creación artística es “la victoria sobre el peso de la necesidad”²⁹². Y en el arte es donde se muestra también y del modo más evidente otra de las ideas claves de *El sentido de la creación*, la

²⁸⁹ *ST*, p. 114.

²⁹⁰ AZIZIAN, I. A., “O dialoge iskusstv serevriánogo veka” en *Solov’ievskie isledovaniia*, nº12, 2006, p. 116-117.

²⁹¹ *ST*, p. 122.

²⁹² *Ibíd.*, p. 217.

tragedia de todo acto creativo humano, la no correspondencia entre la tarea, la creación de otro mundo, de un cosmos bello y libre, y su realización. El arte, como cualquier otro producto cultural humano, sólo crea símbolos²⁹³.

Dentro del ámbito artístico, el legado que el s. XIX ha dejado al s. XX es la tragedia y crisis de la creación, y la principal tarea, la búsqueda de una solución. El arte ha producido obras perfectas y acabadas, pero la energía creadora no ha conseguido ir más allá de esas obras, no se vierte en la vida. Para comprender la naturaleza de esta tragedia es preciso volver la vista al Renacimiento italiano como un momento histórico de elevación insólita de la creatividad humana. Berdiáev parte de la diferencia, que toma parcialmente de la estética hegeliana, entre arte clásico y romántico. El primero hace bello este mundo, fortalece la vida aquí; el segundo, en su aspiración y anhelo de otro mundo, llena el de aquí de símbolos. Los protagonistas del Renacimiento italiano trataron de recuperar y restaurar el arte clásico, pero su “sangre estaba envenenada por la conciencia del carácter caído y pecaminoso de este mundo y por el ansia cristiana de redención”. Se llevaron a cabo obras perfectas y acabadas, pero para el cristiano la perfección última no está aquí, sino en el otro mundo. Aunque gloriosamente, los renacentistas fracasaron en su misión, porque esa perfección última escapó a su arte²⁹⁴. La causa de su fracaso fue permanecer anclados en la era de la redención, que obliga al artista a adaptarse y adecuar su energía creadora.

Es sólo a comienzos del siglo XX cuando los artistas han comprendido que su tarea exige ir más allá de la era de redención. La oposición clásico-romántico se repite a fines del XIX como oposición entre realismo y simbolismo. A diferencia del arte clásico, el realismo no aspira a crear una belleza terrena, no obedece al canon, sino a la realidad dada, por lo que es la forma menos creativa de arte. El programa del arte realista es una “humillación” de la creación, es obediencia e impotencia creativa, porque todo acto creativo es una arriesgada incursión más allá de este mundo hacia el mundo de la belleza²⁹⁵.

²⁹³ *Ibíd.*, p. 218.

²⁹⁴ *Ibíd.*, p. 221-222.

²⁹⁵ *Ibíd.*, p. 228

Por el contrario, en el simbolismo se manifiesta la verdadera naturaleza de la creación artística y alcanza su cima la tragedia de la creación ya que en él se hace palpable la distancia que separa la creación artística de la realidad última. El simbolismo muestra que, en sentido estricto, el realismo, esto es, plasmar la verdadera realidad, es imposible en arte. Aunque todo arte verdadero es simbolista, como corriente artística y en representantes como Maeterlinck, Mallarmé, Ivanov o Biely, supone un rechazo de todo lo canónico de este mundo. Es una creación que se lanza más allá de todo valor cultural, que aspira a crear un nuevo ser. Es la crisis del arte como producto cultural y de la cultura como un todo. Es insatisfacción con la cultura, no querer ser ya un valor cultural: “el simbolismo es el ansia de librarse del simbolismo gracias a la naturaleza simbólica del arte”²⁹⁶.

Berdiáev profundiza en el tema de la crisis del arte en el artículo así titulado, “La crisis del arte” (1918), y añade que el arte ha vivido a lo largo de la historia muchas crisis, pero ninguna como la que experimentó a comienzos del XX, ya que nunca antes se planteó de manera tan aguda el problema de la relación entre arte y vida, ni se manifestó con tanta intensidad el deseo de ir desde la creación de obras de arte a la creación de la vida. La crisis del arte ha dado lugar a búsqueda de caminos de salida desde extremos opuestos y ha generado propuestas sintéticas y analíticas²⁹⁷.

Una alternativa sintética es la simbolista, ya presente en el drama musical de Wagner, en su intento de devolver al arte el carácter sagrado que tuvo en la Antigüedad y la Edad Media. Para Berdiáev, el simbolismo marca el fin del Renacimiento, vive en los últimos rescoldos de una época en la que se liberaron las fuerzas creadoras del hombre, unas fuerzas que ya no crean belleza: “el hombre se ha hecho demasiado libre, demasiado vacío en su libertad”, está demasiado cansado por un largo proceso crítico y busca el misterio. Ivanov es, para Berdiáev, el teórico más brillante de las aspiraciones sintéticas²⁹⁸.

La alternativa analítica es la que avanzan los primeros movimientos de vanguardia, como el futurismo y el cubismo. Mientras que el arte sintético

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 230-233.

²⁹⁷ BERDIÁEV, N., “Krizis iskusstva” en BERDIÁEV 1994, vol. 2, p. 400.

²⁹⁸ *Ibíd.*, p. 401.

conserva mucho del arte tradicional, en el arte analítico “un viento cósmico arrastra a los artistas-creadores del lugar en el que han estado durante siglos”²⁹⁹. El arte sintético busca devolver al arte su carácter sagrado y conquistar nuevas esferas de acción; el analítico descompone, astilla y despedaza toda síntesis orgánica. Una expresión genial de la tendencia analítica es Picasso. Aunque sus filosofías son muy diferentes, Berdiáev, tanto en este artículo como en otro anterior titulado “Picasso” (1914), coincide con Bulgakov en su valoración de la obra del pintor malagueño. En su pintura sopla un “viento cósmico” que arranca capa tras capa la piel y carne que cubría a todo ser y belleza terrena. Dominado por una avidez analítica, el artista quiere llegar hasta el esqueleto de todo objeto; busca formas y “sustancias duras” tras un manto material en descomposición. Picasso es el “desencantador implacable de la belleza material-sintética”. En su obra el mundo cambia de ropaje, el manto material que cubría el mundo resultó ser “sólo un envoltorio temporal que al pudrirse cae”³⁰⁰.

En el futurismo se borran las fronteras que separan al ser humano de otros objetos, todo se astilla y rompe. Al tambalearse en sus fundamentos el ser material, también se tambalea la imagen del hombre. En el arte futurista, un mundo “desmaterializado penetra en un hombre, que, perdida su firmeza espiritual, se diluye en él”³⁰¹. El futurismo es expresión de la destrucción de la vida orgánica por la máquina, es un reflejo pasivo del proceso progresivo de mecanización que provoca la muerte paulatina de lo orgánico. El mundo se descompone y lo único que podría facilitar el tránsito a otra realidad es el saber y hacer espiritual del hombre, una relación activa y creativa del hombre hacia estos nuevos fenómenos capaz de crear nueva vida y nueva belleza. Según Berdiáev, esto es algo que parece entender el suprematismo cuando se plantea como tarea liberar definitivamente el acto creativo del poder del mundo natural material para crear un nuevo mundo a partir del “elemento pictórico puro”³⁰².

No obstante, Berdiáev considera que tanto el arte suprematista como el futurista son demasiado dependientes de los procesos de descomposición del “viejo

²⁹⁹ *Ibíd.*, p. 402.

³⁰⁰ *Ibíd.*, p. 403-404.

³⁰¹ *Ibíd.*, p. 405.

³⁰² *Ibíd.*, p. 408-409.

mundo”, de su “envoltorio material”, como para crear en realidad algo nuevo³⁰³. Es necesario aceptar los nuevos experimentos artísticos, comprender su sentido pero avanzar hacia otra forma de creación que exige situarse en otro plano, fuera de la línea por la que se está desarrollando el arte vanguardista. Entre los intentos sintéticos y los analíticos, Berdiáev, como era de esperar, se inclina por seguir la dirección sintética y ve la salida a la crisis del arte en la idea de teúrgia:

“El arte debe ser libre. Este es un axioma tan elemental que no merece la pena esforzarse en una demostración [...] La libertad no es vacuidad. El arte libre emana de las profundidades espirituales del hombre como un fruto libre. Y es valioso y profundo el arte en el que se siente esa profundidad [...] Un ser humano abandonado en la superficie, un ser humano con su “yo” astillado, despedazado y desgarrado no puede crear un arte fuerte y grande. El arte debe abandonar su aislamiento y lanzarse a la creación de una nueva vida. Así, debe reconocerse la verdad de las aspiraciones del arte sintético. La teúrgia con la que soñaron los mejores simbolistas y defensores del arte religioso es la última frontera de la creación humana”³⁰⁴.

En su comprensión del arte teúrgico, Berdiáev se mantiene en la línea del resto de pensadores del Siglo de Plata. La teúrgia, como afirma en *El sentido de la creación*, ya no sería un producto cultural, sino “supracultural” porque se trata de la creación de un nuevo ser, “es arte que crea otro mundo, otro ser, otra vida [...] En la teúrgia la palabra se hace carne [...] el arte se hace poder. El principio de la teúrgia es el fin de la literatura y de cualquier arte diferenciado, es el fin de la cultura que asume el sentido de la cultura”³⁰⁵.

Como prolongación de la creación divina, acción conjunta de Dios y el hombre, la teúrgia es una llamada a una creación religiosa que hará que la trascendencia se haga inmanencia y alcance su cumplimiento. Esto no debe entenderse como una vuelta o restauración del arte religioso; el arte teúrgico como “bandera del arte de los últimos tiempos” –dice en tono apocalíptico Berdiáev– debe ser inmanentemente religioso. El arte no puede ni debe ser intencionalmente

³⁰³ *Ibíd.*, p. 409.

³⁰⁴ *Ibíd.*, p. 412.

³⁰⁵ *ST*, p. 236.

religioso³⁰⁶. Volviendo sobre esta cuestión en “La crisis del arte”, reconoce la complejidad del camino hacia este arte y señala como un peligro una comprensión anticipada y externa de lo que sea el arte teúrgico. El arte no puede y no debe, insiste, supeditarse a ninguna norma externa, religiosa o no, ya que el resultado es siempre un arte pretencioso. “En el verdadero arte teúrgico, la vida espiritual del hombre se iluminará desde dentro y su religiosidad sólo puede ser inmanente”³⁰⁷. Por ello, Berdiáev rechaza como estéril todo intento de restaurar el arte religioso en el sentido medieval, como los intentos de Ivanov de crear un nuevo misterio. También rechaza la idea de la obra de arte total wagneriana en la que se inspiró Ivanov. Hay en Wagner, dice Berdiáev, “cierta falsedad”, algo “reaccionario” en su intento de lograr un arte sintético sobre la vieja cultura y la vieja conciencia religiosa. Wagner “creía demasiado en el carácter sagrado de la vieja cultura y también lo creyó Ivanov”³⁰⁸.

“La creación teúrgica en el sentido estricto de la palabra –continúa Berdiáev– se encontrará más allá de las fronteras del arte como esfera cultural, como un valor cultural, será un tránsito hacia la creación del propio ser, de la propia vida”³⁰⁹. Y con ello no está añadiendo nada nuevo a lo que ya dijo Soloviev sobre el arte teúrgico del futuro. Si Soloviev rechazó las primeras manifestaciones del simbolismo, Berdiáev rechaza que las búsquedas artísticas de la vanguardia puedan conducir a la teúrgia. Es cierto que el camino a la teúrgia, dice Berdiáev supone la decisión de pasar por el proceso de desintegración y descomposición presentes en el cubismo y en el futurismo, pero se trata sólo de manifestaciones externas de algo que Berdiáev caracteriza como el nacimiento del nuevo ritmo cósmico que precede a una nueva era religiosa de creación. El arte teúrgico se encontraría en un plano diferente al de las búsquedas vanguardistas. Además

“cuando los nuevos artistas de los últimos días comienzan a colocar anuncios de periódico y trozos de cristal en sus cuadros están llevando la línea de la descomposición material hasta la negación total de la creación. Al final de este

³⁰⁶ Según afirma en *El sentido de la creación*, el arte debe llegar de manera inmanente a límites religiosos, algo que consigue todo arte verdadero. En este sentido, para Berdiáev, Ibsen o Baudelaire podrían considerarse artistas religiosos. *Ibíd.*, p. 237.

³⁰⁷ “Krizis iskusstva”, o. c., p. 413.

³⁰⁸ *Ibíd.*

³⁰⁹ *Ibíd.*

proceso lo que se descompone es ya el propio acto creativo y la intrepidez creativa se cambia por una osada negación de la creación”³¹⁰.

El sentido de fenómenos como el arte de vanguardia es mostrar la muerte de la materia del mundo gracias a la acción de la mecanización creciente. Esta muerte y descomposición tiene un sentido profundo que el futurismo no ve: al descomponerse la materia el espíritu se hace libre. Berdiáev insiste en que lo que refleja la vanguardia es parte del proceso que marca el final de una época cósmica. La tarea fundamental en todo este proceso es preservar la imagen del ser humano y de la humanidad. Mientras tanto el arte debe continuar su existencia y cumplir con su destino que no es otro que desaparecer³¹¹.

En *El Sentido de la creación* Berdiáev sostiene que aunque el arte es una vía fundamental para acceder a la teúrgia, no es la única. La teúrgia consistirá en hacer universal en el que se fundirán todas las formas de creación humana. No será una creación individual, ni pertenecerá a un arte diferenciado, será un arte comunitario y sintético. La creación de la belleza en el arte se unirá a la creación de la belleza en la naturaleza. Aquí Berdiáev parece coincidir con Soloviev. Sin embargo, Berdiáev va más allá. No se trata de continuar la tarea de la naturaleza, del alma del mundo. En el artista teúrgo se “manifestará el poder del hombre sobre la naturaleza”³¹². Para Berdiáev la creación humana, como la divina, es creación desde la nada.

Años más tarde, Berdiáev aclara esta idea y explica que por creación desde la nada entiende “creación desde la libertad”. No es afirmar que el ser humano no necesite de materia para crear: la acción creativa humana necesita de la materia y de la realidad, no se realiza ni puede realizarse en el vacío, pero tampoco se define y determina por el material. La creación implica siempre una novedad externa a ese material y ese es “el elemento de libertad que acompaña a cada acto creativo auténtico. En eso consiste el secreto de la creación”. En ese sentido, la creación es creación desde la nada. Esto únicamente significa que no se determina exclusivamente por el mundo, que es también emanación de la libertad no

³¹⁰ *Ibíd.*

³¹¹ *Ibíd.*, p. 414.

³¹² *ST*, p. 238.

determinada por nada externo a ella”³¹³. De no ser así, la creación no sería más que una transposición de elementos que convertiría la novedad en algo irreal.

Berdiáev hace de la llamada a la creación un nuevo tipo de imperativo categórico, un deber moral. A pesar de que sostenía no sentirse muy próximo a Soloviev, lo cierto es que está más cerca de él en algunos aspectos que otros de sus reconocidos seguidores, sobre todo en esta idea de inspiración renacentista, del poder y papel creador del ser humano. Un acto creativo siempre es un salto más allá de la necesidad de este mundo, no consiste en crear formas y valores nuevos, sino en dirigir la voluntad creadora a la propia vida y en esto coincide con Soloviev. La tarea humana es continuar la tarea divina. Ahora bien, cabe preguntarse qué criterios debe seguir la tarea creativa de un sujeto absolutamente libre. Berdiáev no lo aclara. Lo importante parece ser la experiencia de un éxtasis creativo, el estado interno de elevación al infinito, “la conmoción y elevación del todo el ser del hombre, hacia otra vida más elevada”³¹⁴. Como sostiene Martynov, la creación en Berdiáev parece relacionarse con el éxtasis dionisiaco, con la dimensión extática del ser humano. Más que conducir a una transfiguración de la vida, la creación parece que lo que permite es huir de ella³¹⁵.

En conclusión, Berdiáev parte de una no aceptación del mundo y al mismo tiempo reconoce la imposibilidad de cambiarlo. Lo que muestra en *El sentido de la creación* es la tragedia de todo acto creativo humano que dirigido en principio a la creación de una nueva vida, sólo crea productos culturales cuyo valor es meramente simbólico. Todo producto cultural, todo acto creativo es sólo simbólico, o lo que es lo mismo, está condenado al fracaso. En definitiva, la llamada constante a la creación se conjuga en su obra con ausencia de indicaciones sobre la forma en la que debiera llevarse a cabo. La teúrgia, a la que caracteriza como “la tragedia rusa de la creación”, reconoce Berdiáev, es algo lejano³¹⁶.

Cabe dejar al propio Berdiáev hacer un balance del proyecto de renacimiento religioso-filosófico de transfigurar la realidad. “La desgracia del renacimiento cultural del s. XX”, puede leerse en su autobiografía, “consistió en

³¹³ BERDIÁEV 2009, p. 273.

³¹⁴ *Ibíd.*, p. 270.

³¹⁵ MARTYNOV en PORUS 2007, p. 107.

³¹⁶ *ST*, p. 239.

que la élite cultural se mantuvo aislada en un pequeño círculo al margen de las amplias corrientes sociales de la época”. El renacimiento religioso filosófico tuvo muy poca influencia social, pero también hubo en él muy poca preocupación social o se vio ensordecida por “problemas de carácter estético, religioso, místico, que eran, en principio, ajenos a la inmensa mayoría”³¹⁷. Parecía que lo importante de las búsquedas artísticas y religiosas era la vivencia de una elevación extática, de carácter dionisiaco, sin importar a “qué realidades se dirige”. Los simbolistas, especialmente Ivanov, buscaron un modo de superar el individualismo conquistado en el Renacimiento, de realizar la idea comunitaria (*sobornost´*), de crear una cultura comunitaria. Pero Ivanov trató de realizar esa idea apoyándose en las ideas de Wagner. “Los artistas-creadores no quisieron conservar su libertad individual, desgajada de la vida del pueblo”. Sin embargo, esta aspiración a la vida colectiva se dio en una atmósfera aislada, la élite cultural se “cocía en su propio jugo”. Por ironías del destino, en Rusia “se superó la creación cultural individual y se llevó a cabo el ensayo de crear una cultura colectiva”. La comunidad (*sobornost´*) cuya realización anhelaban Jomiákov, Soloviev, Ivanov, Biely, Florenski se realizó, pero como “imagen invertida en el comunismo ruso que aniquiló toda libertad individual”³¹⁸.

“El renacimiento cultural ruso de principios de siglo fue uno de los periodos más exquisitos en la historia de la cultura rusa. Fue una época de elevación creativa inaudita [...] Acaeció en un periodo prerrevolucionario, en la atmósfera de una gran guerra y una gran revolución en ciernes. Ya no había nada estable. Los cuerpos históricos se fundían. No sólo Rusia, el mundo entero pasó a estado líquido. Pero en los rusos este ánimo apocalíptico siempre va acompañado de una gran esperanza. El pueblo ruso, como el pueblo hebreo, es un pueblo mesiánico [...] Lo trágico del destino ruso fue, que la revolución, que llevaba un siglo preparándose, supuso el triunfo de las ideas más primarias de la *intelligentsia* [...]«Chernishevski» eclipsó totalmente a «VI. Soloviev»”³¹⁹.

³¹⁷ BERDIÁEV 2009, p. 198-199.

³¹⁸ *Ibíd.*, p. 201-202.

³¹⁹ *Ibíd.*, p. 216-217.

3. Más allá del Siglo de Plata. Reflexiones finales

Si el materialismo y el positivismo de los sectores más progresistas de la *intelligentsia* tuvieron en Chernishevski, Písarev y Dobroliubov a sus líderes ideológicos, los *bogoiskateli* tuvieron a Soloviev. El fin del proceso histórico para éste, como se ha repetido en más de una ocasión a lo largo de este trabajo, es la transfiguración religiosa de la humanidad; el motor de la historia es la aspiración a hacerse semejante a Cristo, el Dios-hombre. El futuro del arte, para Soloviev, está unido a la religión, que ayudará a éste a convertirse en una fuerza real que contribuya a la transfiguración y espiritualización del mundo.

Soloviev trató de restablecer la armonía existente entre arte y religión previa al Renacimiento, aunque, a la vez, se mostró crítico con la Edad Media, a la que tildó de dogmática y unilateral. Es en el Renacimiento cuando se produce uno de los momentos críticos y decisivos para descubrir el poder del verdadero cristianismo como fuerza creadora. Si se exceptúa a Berdiáev, esta valoración del Renacimiento por parte de Soloviev, no fue compartida por aquellos que se declararon o se sentían sus seguidores, quienes más bien trataron de volver a la Edad Media. Durante el Siglo de Plata parece ser una visión general de la filosofía de Soloviev, a veces difusa en el simbolismo, la que pareció mover a aquellos que se consideraron sus seguidores. Las reflexiones de éstos no parecen seguir las ideas sobre el arte, más maduras que desarrolla en sus artículos sobre la literatura y la poesía rusa.

En el Siglo de Plata se predica el fin de la cultura posrenacentista y se ansía y trata de facilitar el advenimiento de una nueva cultura, una nueva cosmovisión que tiende a verse como una “nueva Edad Media”, según expresión acuñada por Berdiáev³²⁰. En el terreno del arte, la tarea exigía una revisión profunda de todos los axiomas sobre los que ha descansado el arte desde el Renacimiento. El nuevo arte debía ser teocéntrico, de naturaleza colectiva y con un nuevo humanismo en su base.

³²⁰ Existe una versión castellana del artículo “La nueva Edad Media” (1924), junto al artículo “El fin del Renacimiento”, traducción de la versión francesa: BERDIÁEV, N., *La nueva Edad Media*, trad. de Alcalde, R. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1979.

Aunque no supusieron una continuación parcial de las ideas de Soloviev, las búsquedas del Siglo de Plata en torno a la posibilidad de un arte entendido como teúrgia, de la salida del arte a la vida, prueban algo que quizás era ya evidente desde el principio: el carácter utópico de las aspiraciones de Soloviev. Puede decirse que dos de las utopías “que Rusia regaló al mundo en el s. XIX”³²¹ chocaron y la una engulló a la otra. Aunque puede que asimilase algunos de sus elementos.

Sería exagerado afirmar que las ideas de Soloviev ejercieron una influencia importante en el otro fenómeno artístico del Siglo de Plata, la eclosión de los primeros movimientos de vanguardia rusos, aunque existe una continuidad entre el simbolismo y el futurismo como movimiento poético y sus intentos de crear un lenguaje *transmental* o *transracional* (*zaum*). Como señala Dzutseva, los futuristas trataron de descubrir para la palabra poética una función teúrgica, pretendieron como los simbolistas convertir el arte en creación de vida³²². De todos modos, el abandono de la representación de la realidad por su transformación es el *pathos* fundamental de la vanguardia, que en Rusia pudo estar coloreado por las intuiciones de Soloviev o por la forma que tomaron en aquellos que se declararon sus discípulos, como Biely, cuya influencia sobre el futurismo es un hecho reconocido por unanimidad en el campo de los estudios literarios.

La verdad es que, en ciertos aspectos, algunas ideas de la vanguardia rusa y soviética remiten a Soloviev. El arte de Malevich, por ejemplo, está en conexión con la idea de teúrgia de Soloviev. Según Groys, la insistencia de Malevich en hacer “visibles” sensaciones puramente cromáticas y armonizantes que condicionan al sujeto y su posición en el mundo tendrían su origen en la idea solovieviana de que al artista se le revela la armonía oculta de todas las cosas, la armonía que se hará manifiesta definitivamente al final de los tiempos. El artista no añade nada nuevo, sino que hace visibles correlaciones ocultas. Como Soloviev, Malevich entiende el arte como construcción o creación de la vida³²³. Aunque,

³²¹ Expresión de Martynov a la que se hizo referencia en la “Introducción” de este trabajo. Véase supra, p. 8. La otra utopía, obviamente, es la creación de una sociedad comunista.

³²² DZUTSEVA, N. N., “VI. Soloviev i postsimvolisty” en *Solov'ievskie isledovaniia*, n.º 12, 2006, p. 200.

³²³ GROYS, B., *Obra de arte total Stalin*, Valencia: Pre-textos, 2009, p. 54-55. [en adelante GROYS 2009].

según añade el propio Groys, este paralelismo es insuficiente para explicar la novedad que introdujo Malevich: alcanzar un estado de cero absoluto desde el que comenzar la creación de un mundo nuevo y una nueva humanidad, algo que consideraba posible gracias al dominio de lo subconsciente sobre lo consciente y a la posibilidad de manipular el subconsciente por medio del arte³²⁴.

El estado de cero absoluto pareció alcanzarse tras la Revolución de 1917. El tiempo apocalíptico que también añoraban los representantes del Siglo de Plata había llegado, y muchos de ellos, de hecho, dieron la bienvenida a la Revolución, como hicieron también los movimientos de vanguardia. Siguiendo a Groys, el mundo exterior se hizo un caos y el artista se planteó la creación de un mundo nuevo. La Revolución hizo patente un aspecto no tenido en cuenta en los proyectos transfiguradores del Siglo de Plata. Si el material es la vida y la realidad misma, es necesario un poder total sobre ese material. Todo en el mundo, instituciones, ciencia, pensamiento, todo, debe someterse a reestructuración según un único plan artístico, lo que convierte al proyecto artístico en un proyecto artístico-político³²⁵.

Esta convergencia de arte y política en un único proyecto está lejos de ser un fenómeno exclusivo de lo sucedido en Rusia tras la Revolución. Como muestra Todorov, dicha convergencia está ya en las *Cartas sobre la educación estética* de Schiller: la educación estética culmina en un proyecto político porque se considera que la condición humana puede elevarse gracias a la unión de ambas esferas³²⁶. Los movimientos vanguardistas de principios de siglo, y no sólo los ruso-soviéticos, son en realidad una actualización del proyecto wagneriano de crear una obra de arte total, proyecto que expresó de modo más influyente la aspiración a unir la esfera del arte con la política. Para Todorov, es este proyecto el que mueve también a otros totalitarismos, no sólo al comunismo soviético, también al fascismo italiano y al nazismo alemán. Los tres regímenes totalitarios acuden al paradigma de la creatividad artística para llevar a cabo sus respectivos proyectos para transformar la vida, la sociedad y las personas³²⁷.

³²⁴ *Ibíd.* Sobre la relación entre Malevich y la estética teúrgica: BYCHKOV 2007, p. 595-612.

³²⁵ *Ibíd.*, p. 58-59.

³²⁶ TODOROV, T., "Artists and Dictators" en TODOROV, T., *The Limits of Arts. Two Essays*, Calcutta: Seagull, 2010., p.4 [en adelante TODOROV 2010].

³²⁷ *Ibíd.*, p. 7-8.

En Rusia, movimientos de vanguardia como el constructivismo creyeron estar destinados a tomar en sus manos la organización estético-política del país. La estrategia para fundir el arte con la vida de los constructivistas fue la fusión del arte con la ingeniería, aunque aquí sí sería aventurado ver una influencia de las ideas de Soloviev. Sin embargo, ésta continúa no tanto en el constructivismo en sentido estricto, como entre los teóricos de la revista *LEF*, que aglutinó a los representantes más radicales de la vanguardia soviética. Uno de ellos, Chuzhak, elaboró un breve ensayo titulado “Bajo el signo de la construcción de la vida”, en el que califica de burgués el arte como conocimiento de la vida, y de proletaria la concepción de construcción de la vida. El nuevo arte debe fundirse con la vida y es tarea no sólo del artista sino de todo ser humano, que pasa a tener el estatus de artista. La idea de la construcción de la vida remite una vez más a Soloviev³²⁸, lo que ya muestra, como dice Groys, que la posición de Chuzhak no es “exclusivamente proletaria”³²⁹. En el fondo, lo que se dirime es una de las cuestiones que Soloviev, apoyándose en Hegel, planteaba en su estética: el fin del arte como se ha venido desarrollando hasta ahora y la necesidad de plantearle un nuevo fin, la transformación de la realidad. Ciertamente es que, en el caso de Chuzhak y como señala Todorov, a la influencia de Soloviev hay que añadir la extensión a la esfera del arte de tesis fundamentales de Marx: la tarea del nuevo artista es transformar la realidad³³⁰.

De todos modos, aunque pueda rastrearse cierta presencia de las ideas de Soloviev, a partir de 1917, los acontecimientos históricos y el desarrollo del arte y la filosofía en Rusia siguieron una trayectoria diferente. De la visión del artista como creador heroico de un mundo nuevo pronto se pasó a la del artista como trabajador estoico entregado a una causa. El artista dejó de ser el constructor de la vida para ser un mero ornamentador, porque el verdadero creador ha pasado a ser otro. Los artistas y literatos se concentraron en la agitación y la propaganda. El arte no es superado por la filosofía, como en Hegel, ni se disuelve en la vida como quería Soloviev, sino que el artista como constructor de la vida es relevado por el jefe político-militar, por la “figura mística del gran cabo [...] que después se hizo

³²⁸ El término que se traduce por construcción de vida y que emplea en ruso es *zhiznetvorchestvo*, esto es, el término popularizado por los simbolistas en su intento de fusionar arte y vida como desarrollo de las ideas de Soloviev.

³²⁹ GROYS 2009, p.68.

³³⁰ TODOROV 2010, p.28.

realidad en Stalin³³¹. Para Groys, Stalin hizo realidad la exigencia de la vanguardia que pedía al arte el dejar de representar la vida para transformarla. El proyecto constructor de la vida en nombre de la forma bella paso a ser poder político-militar³³². Como señala Todorov, Stalin, que tildaba a los escritores de ingenieros del alma, era el único y verdadero creador. El único artista real era un dictador que se aproxima a la figura de Dios para usar como material de su obra de arte un país entero. Stalin, además, nunca perdió de vista la relación ente poetas y sacerdotes. El antiguo seminarista que se consideraba a sí mismo un pontífice inspirado con acceso privilegiado a la verdad absoluta, instauró un nuevo culto de iconos y santos en el bolchevismo³³³.

En la época de Stalin se materializó el sueño de someter y organizar toda la vida en formas artísticas:

“El mundo que el poder que se estableció en Rusia después de la Revolución de Octubre prometía construir no sólo debía llegar a ser más justo o garantizarle al hombre un mayor bienestar económico: ese mundo, tal vez hasta en mayor grado, debía llegar a ser bello. La vida desordenada, caótica, de las épocas pasadas debía ser sustituida por una vida armónica, organizada con arreglo a un único plan artístico. La subordinación total del conjunto de la vida económica, la vida social y la vida meramente ordinaria a una sola instancia planificadora, llamada a regular hasta los más pequeños detalles de la misma, armonizarlos y crear a partir de ellos un todo único, convirtió a esa instancia –la dirigencia del Partido– en una especie de artista al que el mundo entero servía de material.”³³⁴

En el Siglo de Plata se buscaba una nueva Edad Media porque se entendió que constituiría el transfondo más apropiado para un posible cumplimiento del proyecto de Soloviev. Aunque Soloviev no lo afirme explícitamente, el artista de ese arte del futuro sólo puede ser la humanidad como organismo colectivo. Todos los integrantes de ese organismo o cuerpo, llámese o no Sofía, deberían actuar coordinadamente y en armonía, coordinación que sólo la religión, o mejor dicho, una experiencia religioso-espiritual compartida puede proporcionar. Esa “nueva Edad Media” venidera poseía una dimensión negativa y y otra positiva. La negativa

³³¹ *Ibíd.*, p. 69-70.

³³² *Ibíd.*, p. 85.

³³³ TODOROV 2010, p. 48-49.

³³⁴ GROYS 2009, p. 27.

más visible, decía Berdiáev, suponía el “fin del humanismo, del individualismo, del liberalismo cultural de la Edad Moderna y el comienzo de una nueva época religiosa colectiva”³³⁵. En su dimensión positiva la nueva Edad Media deberá diferenciarse de la “vieja teocracia” medieval; la relación entre religión y todas las esferas de acción humana no será externa y heterónoma. La antigua teocracia “no alcanzó realmente el reino de Dios”, sólo creó signos y formas externas. Lo que se busca no es ni la autonomía ni la heteronomía, sino la “teonomía”. No “autonomía respecto a la religión, sino la libertad en la religión”³³⁶. La coordinación entre todos los seres humanos será posible cuando Dios sea de nuevo

“el centro de toda nuestra vida, nuestro pensamiento, nuestro sentimiento, nuestro único sueño, nuestra única esperanza y consuelo. Mis ansias de una libertad ilimitada deben entenderse no como parte de mi querrela con Dios, sino con el mundo”³³⁷.

En el arte del futuro, en la teúrgia libre se borrarán las fronteras entre arte y vida y la vida, al hacerse objeto de creación artística y convertirse ella misma en arte, adquirirá la inmortalidad de la que gozan las auténticas obras de arte, pero no de modo parcial y externo. A grandes rasgos, esta fue la utopía ideada por Soloviev que sus continuadores trataron de realizar, una utopía no demasiado conocida y que este trabajo ha tratado de ilustrar en lo posible. Para cerrar esta investigación, cabe recordar que fue el propio Soloviev el que puso un signo de interrogación a sus proyectos y sus sueños transfigurativos. El proceso cósmico e histórico no parece conducir al establecimiento de la Divinohumanidad. La humanidad no parece adquirir el rostro de Sofía, la bella mujer envuelta en una luz azul-dorada que visitaba a Soloviev en su juventud. En respuesta a las críticas que recibió el “Breve relato sobre el anticristo” por parte de Trubetskoi, su único discípulo en vida, afirma en las que son las últimas palabras que publicó:

“¿Hacia dónde camina la humanidad? ¿Cuál es el fin del proceso histórico que domina como una única fuerza a toda la población mundial? La teoría vigente del progreso entendida como un aumento del bienestar general en las condiciones actuales de la vida terrena, es, como justamente señala Trubetskoi, una frivolidad.

³³⁵ BERDIÁEV, N., “Novoe Srednevekovye” en BERDIÁEV 1994, vol. 1., p. 427.

³³⁶ *Ibíd.*

³³⁷ *Ibíd.*, p. 428.

Desde el punto de vista de la idea es una frivolidad o un cuento mil veces escuchado [...] desde el punto de vista de los hechos históricos, un sinsentido, una imposibilidad. Decirle a un viejo paralítico, cansado, desengañado y roto que le espera un progreso infinito y bienestar terreno en su situación actual [...] Que la humanidad actual es un viejo enfermo y que la historia universal internamente ha *terminado* son ideas que ya apreciaba mi padre [...]. El drama histórico ha concluido y sólo queda el epílogo, que, por lo demás y como en Ibsen, puede prolongarse cinco actos más. Su contenido y su esencia están claros de antemano.”³³⁸

³³⁸ SOLOVIEV, V., “Po povodu poslednij sobytii” [“Sobre los acontecimientos finales”], *S. S.*, vol 8, p. 586-586.

CONCLUSIONES

En este trabajo he tratado de llevar a cabo una reconstrucción de la estética del filósofo ruso Vladimir Soloviev a través del análisis de sus obras en los diferentes periodos de su pensamiento. En este análisis se han buscado las conexiones, paralelismos y divergencias con otros autores occidentales más conocidos en el ámbito español y que permiten ubicarlo en una tradición determinada. Esta reconstrucción, dado el carácter inacabado de su estética, se completa con un estudio general de los desarrollos posteriores que sus ideas recibieron en Rusia en las primeras décadas del s. XX.

La cuestión central de la estética rusa desde mediados del s. XIX es la relación entre arte y realidad, entre arte y vida. Las alternativas propuestas a este problema oscilan entre la idea tradicional del arte como reflejo de la vida, o de cómo debiera ser, y la tesis que afirma que el arte debe contribuir a la transformación de la realidad. Esta última tesis aspira, en último término, a diluir el arte en la vida. Por ello, va unida a una resistencia a separar el arte de la realidad, a convertirlo en soberano en una esfera aislada propia y se enfrenta a la defensa de una autonomía absoluta para la esfera estética. La estética de Soloviev aunque contiene elementos de la primera solución, es una manifestación de la segunda tendencia.

Coincide así con las tesis sobre el arte, que, partiendo de Chernishevski, defendieron los sectores radicales y revolucionarios de la *intelligentsia* rusa. Estos últimos defienden un realismo utilitarista en el que Soloviev ve dos rasgos positivos: la reproducción minuciosa de todos los matices y detalles de la vida, pues en la vida hay huellas de la verdadera belleza, de lo ideal en lo material, y la aspiración a actuar sobre la realidad, corrigiéndola según el ideal vislumbrado. La coincidencia con sus tesis no va más allá: Soloviev considera que los intentos de mejora de la realidad de los radicales están condenados al fracaso porque rechazan todo elemento espiritual y el principio religioso es lo único que puede proporcionar al arte un fundamento firme para su acción en el mundo. La cuestión es cómo entender la acción y presencia del elemento religioso-espiritual en el arte.

Las concepciones sobre el arte y la belleza de Soloviev se hallan inmersas, como no podía ser de otro modo, en un proyecto filosófico general, que continúa la línea crítica con la filosofía occidental abierta unas décadas antes por el movimiento eslavófilo. Además de pertenecer a una tradición filosófica nacional, y como se ha visto a lo largo del trabajo, el pensamiento de Soloviev, de marcado acento neoplatónico está arraigado en el s. XIX y muestra una clara dependencia del idealismo alemán y del romanticismo en sentido amplio. En la evolución intelectual de Soloviev suelen diferenciarse tres etapas que coinciden aproximadamente con las tres últimas décadas del s. XIX. En este trabajo se han analizado parcialmente las obras de la primera y tercera etapas, ya que en la segunda abandona prácticamente la reflexión filosófica para centrarse en una tarea práctica: la unificación de las Iglesias católica y ortodoxa, tarea que abandona desengañado a comienzos de la década de 1890. Aunque algunas dimensiones de su pensamiento experimentaron cierta evolución, sobre todo en el terreno ético, sus concepciones estéticas no parecen experimentar cambios sustanciales.

La alternativa a la filosofía occidental que Soloviev propone ya en sus primeras obras consiste en la revitalización de una unión que considera perdida entre la religión y las diferentes esferas de acción humana. Esta alternativa consiste en una reinterpretación del cristianismo en torno a tres ideas: la omniunidad, la Divinohumanidad y Sofía. Soloviev contempla el universo como un todo orgánico dotado de una vida que, neoplatónicamente, entiende como una serie de ascensiones sucesivas por grados de desarrollo y perfeccionamiento. El mundo físico surge como resultado de la caída del alma del mundo desde la omniunidad positiva, lo que produce la disgregación y separación de elementos y una distorsión en sus relaciones. El proceso evolutivo cósmico consiste en la reorganización y redistribución de esos elementos en vistas a recuperar la armonía y la belleza perdidas. Con la aparición del ser humano en el proceso cósmico, el alma del mundo, responsable de la caída, se une con el Logos y se transforma en Sofía. El hombre alberga en sí, como algo que le llega del mundo ideal-espiritual, la estructura formadora del sentido de la vida de todo el universo; es el único capaz de comprender la unión de todo con todo.

Al final del proceso se encuentra la Divinohumanidad, idea clave en la reinterpretación del cristianismo de Soloviev. Entre Dios y el ser humano, como fenómenos inconmensurables, existe un espacio fronterizo, una grieta o abismo donde potencialmente pueden encontrarse. Este espacio al que Dios desciende sin abandonar su divinidad y el hombre asciende yendo más allá de sí mismo es el espacio de realización de la Divinohumanidad. Este espacio, señalaba Matushchik, es un espacio de riesgo, de tensión y de amenaza de fracaso para el ser humano. Aquello que permite al hombre el ascenso y que puede conducirle potencialmente al fracaso es su actividad creativa, la que le hace específicamente humano. El ser humano debe participar de manera consciente y libre en un proceso evolutivo universal, cuyo objetivo es la realización histórica de lo ideal en su triple manifestación como bien, verdad y belleza, la transformación de la realidad de acuerdo con estas tres ideas que manifiestan la omniunidad divina desde diferentes perspectivas.

Verdad, bien y belleza, como aquello a lo que aspiran las tres esferas fundamentales de acción humana –conocimiento, acción práctica y creación– se manifiestan separados, pero si se consideran de manera aislada, si se suprime el horizonte divino que los unifica, cada esfera se autoafirma segregándose de las demás. Esto supone un empobrecimiento de la realidad humana. Soloviev insiste en la imposibilidad de separar el elemento teórico del moral y del estético y en *Los principios filosóficos del conocimiento integral* trata de establecer los cimientos de un sistema que incida en lo que une a filosofía, ciencia, acción práctica y arte. Lo que pretende es establecer un sistema de contrapesos que busca la armonía y complementación de esferas axiológicamente iguales. A pesar de ello, Soloviev parece otorgar un lugar especial a la esfera de la creación en la que se ubicaría fundamentalmente el arte. Y en esto se diferencia del sistema hegeliano, en el que, por otra parte, se inspira, el arte no es, junto a la religión, una forma preliminar de hacerse consciente el absoluto.

Esta preeminencia se hace sensible en la consideración de las relaciones entre el arte y el conocimiento integral, un aspecto poco desarrollado por Soloviev en su juventud y sobre el que no vuelve en su madurez. Al final de *Crítica de los principios abstractos*, y desde la afirmación de la unión entre el plano gnoseológico

y el ontológico, Soloviev sostiene que si no se conoce la verdad es porque el principio divino no ha penetrado plenamente en la vida humana y sólo se realiza de manera aislada y particular en la realidad. Para conocer la verdad ésta debe hacerse real en el mundo y se hará real en la forma de la belleza. La tarea de introducir la realidad en la belleza, de reorganizar la realidad por un acto creativo que complete la creación natural y lleve a cumplimiento el principio divino en la realidad empírica pertenece al arte del futuro al que Soloviev, tanto en esta obra como en los *Principios filosóficos*, denomina teúrgia libre. El arte como teúrgia libre deberá re-crear la realidad existente sustituyendo una relación externa entre el elemento natural, el humano y el divino, por una relación interna y orgánica. Su misión será la realización del principio divino por parte del hombre en toda la naturaleza empírica, la subordinación de todo elemento del mundo empírico al espíritu humano, que a su vez se subordina, libre y conscientemente, a lo divino.

Este modo de entender el arte, supone ir más allá de la comprensión habitual del mismo ya que emplaza a la creación artística a salir a la vida para transfigurarla. Soloviev concluye la *Crítica de los principios abstractos* con la promesa de justificar por extenso esta afirmación en una tercera parte de esta obra que nunca fue escrita. Lo cierto es que al margen de las esquemáticas afirmaciones que hace en sus obras de juventud, no vuelve sobre esta cuestión en los años 90, en los que desarrolla una considerable actividad en el terreno de la crítica literaria y la estética. No obstante, y como se muestra en el último capítulo de este trabajo, son estas ideas las que parecieron atraer especialmente a aquellos que en las primeras décadas del s. XX, trataron de completar la proyectada e inconclusa estética de Soloviev.

En los artículos de los 90, Soloviev reafirma la función transfiguradora del arte. La tarea del arte es triple: encontrar una expresión objetiva de lo ideal-espiritual en imágenes artísticas; espiritualizar la belleza natural y perpetuar o eternizar cada manifestación individual de belleza, esto es, transfigurar o espiritualizar la materia. Las formas de arte existentes no parecen ser capaces de dar cumplimiento a esta triple tarea, y no hay en sus obras ninguna indicación sobre el tipo de arte que podría realizar semejante hazaña, aunque ve algunos rasgos del artista futuro en la figura de Dostoievski. Dostoievski es para Soloviev un gran

artista movido por una profunda fe en la fuerza del bien, la verdad y la belleza. Es esa fe que no se rinde ante la realidad la que determina la capacidad de crear del ser humano. De todos modos, los artículos escritos en los 90, a cuyo análisis se dedica la parte central de este trabajo y que completan su visión del arte, se refieren más bien al arte en sentido tradicional y no al arte teúrgico del futuro.

A lo largo de la investigación, se ha hecho manifiesta cierta oscilación entre concepciones antitéticas en aspectos claves de las ideas estéticas de Soloviev. Así, por ejemplo, su concepción de la creación artística fluctúa entre una concepción subjetivista de inspiración romántica y una objetivista que reconoce se apoya en Schopenhauer. El problema de fondo en esta cuestión remite a la concepción kantiana del arte como síntesis entre naturaleza y libertad y a la obra del genio como productor de una creación original a través de la cual se expresa la naturaleza. Si los románticos acentuaron el polo subjetivo, Schopenhauer, en cambio busca la objetividad absoluta. En Soloviev hay elementos de ambos.

Se han aglutinado en tres puntos los elementos en los que la estética de Soloviev confluye con la romántica. El primero de ellos es la búsqueda de una síntesis entre razón y sentimiento, y el autor de referencia aquí es Schiller. Basándonos en el análisis de los artículos de crítica literaria de Soloviev, puede verse la coincidencia de las aspiraciones de éste con las que ya formuló Schiller: la concordancia y armonía entre razón y sentimiento, cuya posibilidad muestra el arte. Al igual que Schiller, Soloviev cree que para la realización del bien moral, es necesaria una coordinación con el orden material que sólo puede ser de naturaleza estética. La diferencia entre ambos viene dada por el carácter religioso del proyecto de Soloviev: no es un fin político-moral el que persigue, sino un fin más amplio que incluiría a éste, un fin religioso, despertar el potencial místico-creativo del hombre para lograr la unión de lo divino y lo humano. Igualmente, Soloviev rechaza la visión dualista que opone la naturaleza como reino de la necesidad al reino moral de la libertad. Para Soloviev, que en este aspecto, como en muchos otros, se inspira en el vitalismo místico de Schelling, no hay oposición entre naturaleza y ser humano, pues la naturaleza es un todo vivo en proceso de desarrollo. En las obras de arte verdaderas lo que debe sentirse es la misma vida, el mismo poder o energía que expresa inconscientemente la naturaleza.

El segundo punto de contacto es la concepción del amor como una fuerza cohesiva presente en el mundo, como una corriente de energía que fluye de Dios descendiendo para ascender de nuevo. Esta idea, además de mostrar la coincidencia con el romanticismo, evidencia la clara presencia de la tradición platónica y neoplatónica en Soloviev. Tomando como paradigma el amor sexual, Soloviev establece ciertos puntos de contacto entre el amor entendido como Eros y el arte. Ambos son modos de relacionarse creativamente con la realidad. El enamorado posee una visión imaginativa y creativa que le permite descubrir el contenido eterno del amado en una forma empírica imperfecta, lo mismo que el artista inspirado, quien realmente, más que crear algo nuevo, descubre o ve “lo que otros no ven”. La relación ente enamorados es relación sujeto-objeto intermitente que completaría y corregiría la visión incompleta del mundo. El enamorado, además, no puede reconciliarse con la muerte del amado. Por ello, Soloviev afirma que el sentido último del amor no es tanto la contemplación de lo ideal como la consecución de la inmortalidad del amado en cuerpo y alma mediante la sublimación del impulso erótico.

Eros es una energía que une sin fusionar, que conserva el valor incondicional de la individualidad, algo imprescindible para la consecución de la omniunidad como algo concreto que incluye y conserva en sí lo individual. Una de las funciones del arte es también mostrar el valor de lo individual. El amor como Eros o energía mediadora es expresión –señalaba Kornblatt– de la idea omnipresente en la filosofía de Soloviev: la unión de dos elementos gracias a un tercer elemento, una energía que une sin fusionar lo divino y lo humano, el espíritu y la materia, Occidente y Oriente, hombre y mujer.

De todos modos, aunque afirma la necesidad de conceder un lugar a lo individual y acentúa la importancia de una mirada imaginativa y creativa sobre la realidad, el platónico Soloviev era consciente del carácter ambivalente de Eros. Esto le lleva a insistir en sus últimas obras en el peligro de liberar la energía creadora para producir una falsificación de lo divino o una autodivinización sin lo divino. Por ello insiste en que el verdadero amor se funda en la fe en Dios, de quien depende la consecución de la inmortalidad. La imagen ideal que se imagina en el otro no es creada de la nada, ni es invención del sujeto, sino que es expresión de

una verdad ideal aún no realizada plenamente en la vida. Esa misma fe es la que debe mover al artista, que no crea tampoco de la nada, sino que ve el mundo a la luz de su estado futuro en sentido escatológico. Cada imagen es un rayo inseparable, aunque único, de un único foco de luz, una individuación de la omniunidad presente en todas sus individuaciones. Cada elemento individual, separado y aislado, conserva una verdad parcial que debe reunificarse sin diluirse en un principio divino superior.

El tercer punto es la visión de la naturaleza como una totalidad animada, visión que el ser humano ha perdido, salvo excepciones, entre ellas, los verdaderos artistas, que sienten la vida de la naturaleza. Aunque hay elementos románticos en esta idea, Soloviev está en realidad más próximo a concepciones cristianas tradicionales sobre la relación entre hombre, naturaleza y Dios, que al romanticismo, que tiende a eliminar a Dios de esa relación diluyéndolo en uno de los otros dos elementos.

La concepción de la naturaleza está internamente unida a la idea de Sofía, uno de los puntos más polémicos del pensamiento de Soloviev y que experimentó un mayor cambio a lo largo de su evolución intelectual. Se trata de una idea vinculada más que al Soloviev filósofo, al Soloviev místico y poeta. El proceso cósmico que Soloviev entiende como reorganización de elementos tiene uno de sus momentos cruciales en la aparición del ser humano, con quien el alma del mundo se une al Logos. El ser humano, como mediador entre lo divino y la materia, participa de la acción del principio cósmico y conoce su fin, puede luchar por su consecución o bien apartarse de él.

El artista puede crear un anticipo del futuro mundo transfigurado si tiene su inspiración en Sofía, imagen mitopoética o artística de la omniunidad. Con su obra puede y debe despertar el ansia de transformar la realidad proyectando un estado espiritual alegre, vigoroso, de afirmación de la vida. Este estado es el que Soloviev define como un estado cristiano, que contrapone al estado budista, pesimista, de negación de la vida. El estado budista es el que puede atribuirse a autores como Schopenhauer. Frente a él, Soloviev mediante la experiencia estética no busca inducir un estado contemplativo que libere de toda volición, sino el deseo de lucha por transfigurar la realidad, un modo de despertar la energía creadora humana para

una transformación efectiva de la vida. Esto le aproxima a la filosofía de Nietzsche, ubicada, en principio, en las antípodas de su pensamiento.

De todas formas coincide con Schopenhauer en ver el verdadero objeto del arte en las ideas eternas que el artista capta intuitivamente. El arte tiene que ver con la objetividad absoluta, lo que el artista plasma en su obra no es inventado, sino visto por el artista y depende de la receptividad de su alma. El genio se diferencia del resto por una naturaleza excesiva, es un ser más receptivo y sensible y, como el enamorado, percibe lo empírico a la luz de su forma eterna. Genio es aquel capaz de canalizar y transformar la energía de una sensualidad exacerbada.

La obra de arte es el resultado de una mezcla de receptividad o pasividad y de actividad. El artista no es libre en su creación ni puede forzar a la musa. Su concepción del artista, además de la alternancia de motivos románticos y otros que reconoce tomar de Schopenhauer, remite a una oscilación más básica entre la concepción medieval y la renacentista-romántica. Medieval, porque lo que la obra de arte plasma es el orden subyacente al mundo creado. El artista no es creador en sentido absoluto, pues éste es un atributo reservado a la divinidad. Hay analogía, pero no igualdad. Renacentista-romántica, porque el arte es al mismo tiempo manifestación del poder creador autónomo del hombre. La creación artística no se entiende si no es desde y como acción de lo divino en el hombre, pero la tarea del arte humano es de continuación y colaboración activa en el proceso creativo iniciado en la naturaleza. El destino del arte es fundirse con la vida. Como señalaba Smith, Soloviev trata de despertar no una actitud mimética hacia lo divino, sino una disposición anímica de simpatía hacia lo divino que convierta al ser humano en un colaborador activo y consciente de su plan.

El otro gran tema de una estética de corte clásico como la de Soloviev es la belleza. No pueden calificarse de especialmente originales las definiciones de belleza que aparecen en la obra de Soloviev y que muestran una clara dependencia del pensamiento neoplatónico. Así, y dentro de ese trasfondo neoplatónico que colorea su pensamiento, Soloviev considera que un objeto es bello cuando en él brilla la idea, y el grado de belleza dependerá, en consecuencia, de una mayor o menor perceptibilidad sensible de la idea. Unión de lo material y espiritual, encarnación de la idea divina o corporalidad espiritual, la belleza absoluta parece

ser posible sólo como una victoria humana o divino-humana y consiste en la inseparabilidad de cuerpo y alma. En el universo de Soloviev, el ser humano no sólo es la manifestación más elevada de belleza o su posibilidad, ya que, de su colaboración activa, consciente y libre en el plan divino, depende el establecimiento de la belleza absoluta en la realidad.

Del tema de la belleza en Soloviev se han destacado en el trabajo dos cuestiones que remiten a cierto paralelismo entre su pensamiento y el de Dostoievski y una contraposición con el de Nietzsche. El primero de esos aspectos tiene que ver con una idea esencial en la convicción de Soloviev, como es la idea del poder salvífico de la belleza, idea que formula por primera vez Dostoievski. El segundo, es el problema de la falsificación de la belleza y que remite al enfrentamiento, a veces indirecto, de Soloviev con Nietzsche.

Aunque en Dostoievski no hay vestigios de la dimensión escatológica que domina el proyecto de Soloviev, ambos mantienen posiciones próximas. Los dos autores contemplan el arte desde una perspectiva religiosa que evita caer en el utilitarismo y didacticismo, a la vez, rechazan que el arte deba tener un contenido religioso y se oponen a la defensa del arte por el arte. Que la belleza salve al mundo es una idea cuyo sentido, como señalaba Pareyson, sólo se hace patente desde una experiencia en la que se unen los motivos estéticos y espirituales. Para Dostoievski, el sentimiento que despierta la belleza es la adoración, un sentimiento religioso que es una de las necesidades humanas más profundas. El elemento estético juega un papel central en la vida humana y se manifiesta en su forma sana cuando está unido a ideales nobles y elevados. El ideal más elevado es el religioso, y la belleza absoluta es la de Cristo, el Dios-hombre. El problema, tanto para Dostoievski como para Soloviev, es la separación entre esferas que hace que la belleza pueda convertirse en fuerza destructora. De todos modos, a Soloviev más que esa ambigüedad de la belleza resultante de la separación entre ética y estética, lo que parece preocuparle, sobre todo en sus últimos escritos, es la posibilidad de una falsificación de la verdadera belleza, cuestión que como se decía antes, remite a su polémica con Nietzsche.

Aunque el conocimiento de Soloviev de la obra de Nietzsche es fragmentario, en lo que se refiere a la estética la confrontación entre ambos

filósofos gira en torno a dos cuestiones: la idea del superhombre y el diálogo con Platón. Este diálogo busca una revitalización del arte y lo sensible aunque con propósitos opuestos: Nietzsche busca una inversión del platonismo y Soloviev completar y superar el pensamiento platónico con ayuda de categorías neoplatónicas con las que pretende, en última instancia, revitalizar el cristianismo. Soloviev está de acuerdo con Nietzsche en su visión del ser humano como algo que debe ser superado, pero considera que el filósofo alemán desvirtúa esta verdad fundamental. El motivo está en la interpretación que Soloviev hace de la idea de superhombre y que asocia a la figura de Cristo. Superhombre sólo puede ser el que vence a la muerte. El superhombre nietzscheano no es más que una falsificación del ideal que conduce al hombre-dios y no a la Divinohumanidad. Suprahumano será el estado perfecto y definitivo de la humanidad cuando ésta, trascendiendo su naturaleza actual, se haga una con lo divino. La suprahumanidad será una apoteosis colectiva por la que se restablecerá la semejanza con Dios, iniciada por Cristo, en toda la humanidad.

Contra Platón, Nietzsche pretende rehabilitar el arte precisamente como generador de apariencias que potencian la vida. La belleza salva por ser ilusoria, su poder está en su carácter fraudulento. Soloviev reconoce esa belleza, pero también que existe otra de la que esta no es más que una falsificación. El modo de discernir de qué belleza se trata es tratar de determinar cuál es el *pathos* que conforma ambas experiencias de belleza, el sentimiento subjetivo que despiertan. Para Soloviev, la belleza verdadera es el resultado de una consonancia entre lo divino y lo humano; para Nietzsche una resolución imaginativa e ilusoria de la disonancia óptica que domina la realidad. La última confrontación con Nietzsche se encuentra en la última obra de Soloviev, *Tres conversaciones*, especialmente en el “Breve relato sobre el anticristo”. Soloviev deja atrás el optimismo de su juventud sobre el futuro de la humanidad y parece preocupado por la desintegración de la conciencia cristiana en su país, de la que culpa, entre otros, a Nietzsche. La belleza falsa e ilusoria que salva por su falsedad, es una belleza superficial, que actúa con y a través de exterioridades y que es generada por un deseo de poder; es un acto supremo de autoafirmación y no un deseo de renacimiento y regeneración que posibilite la unión de lo humano con lo divino.

En definitiva, Soloviev considera que el arte debe contribuir activamente a la transfiguración de la vida, una tarea no realizable sin la colaboración divina. El fin del arte coincidiría con el fin del proceso cósmico e histórico. Ese estado futuro aún no se ha alcanzado y el arte, por el momento, sólo proporciona transformaciones parciales o anticipos del estado final, de la belleza absoluta como unión de espíritu y materia. Soloviev coincide en su veredicto con Hegel y anuncia el fin del arte, pero no porque vaya a ser superado en su función cognoscitiva por la filosofía, sino porque debe transformarse en una fuerza real que otorgue de manera plena la inmortalidad parcial y superficial que las obras de arte, las del presente, poseen. El arte del futuro debe ser capaz de eternizar la realidad, transfigurándola.

La articulación extensa de este programa estético quedó sin realizar. La importancia de la estética en la filosofía de Soloviev, que ya destacaba en la etapa inicial de su pensamiento, es reafirmada en sus proyectos finales, cuya conclusión se vio interrumpida por su muerte. Sus ideas cautivaron a algunos de los principales representantes del periodo de la cultura rusa conocido como Siglo de Plata. Irónicamente, la crítica de Soloviev hacia Nietzsche, construida en clave religiosa, propició precisamente una lectura religiosa de Nietzsche, que será, junto con Soloviev, uno de los pilares sobre los que se apoyan las propuestas de artistas y pensadores que trataron de continuar el camino abierto por Soloviev.

Como se muestra en el último capítulo de este trabajo, las ideas de Soloviev se dejan sentir tanto en la práctica y la teoría artística de la época como en la filosofía. En el caso de la influencia de Soloviev en la praxis del simbolismo, lo que revela el análisis de las diferentes propuestas estéticas es que parecen inspirarse en una visión general, un tanto difusa, del pensamiento de Soloviev, más que en un conocimiento estricto de las ideas sobre el arte y la naturaleza de la creación artística de Soloviev analizadas en los capítulos centrales de este trabajo. Esa visión incluiría también su producción poética y su propia persona. La importancia concedida por Soloviev a la belleza y su devoción por Sofía hizo que los primeros simbolistas viesen en él a un precursor de su arte y pasará a ser considerado como padre espiritual del movimiento por los simbolistas menores o de segunda generación. Pero Soloviev, que conoció las primeras manifestaciones del simbolismo, se mostró muy crítico con ellas y con el tipo de búsquedas religioso-

espirituales que algunos escritores del entorno simbolista, como Merezhkovski, comenzaban a promover. En estas últimas lo que veía era una distorsión de su propia filosofía.

Merezhkovski, aparte de ser el iniciador de las búsquedas religiosas del Siglo de Plata, es un ejemplo característico de la lectura en clave religiosa y un tanto sesgada de Nietzsche en Rusia. Sigue en parte a Soloviev, pero mientras éste veía en Nietzsche un reflejo oscuro de su propia antropología, Merezhkovski descubre en Nietzsche la clave para reinterpretar el cristianismo y superar lo que considera su gran error histórico, la negación de lo material-carnal. La nueva conciencia religiosa que Merezhkovski busca despertar revelará la verdadera naturaleza de Cristo, divino y humano, espiritual y material. Su resurrección fue resurrección de cuerpo y alma: el verdadero Cristo tendría rasgos dionisiacos, ni negaría ni rechazaría la carne, sino que celebraría la vida en todos sus aspectos, incluido el carnal. Aunque en parte su propuesta se inspira también en la teoría del amor de Soloviev, lo cierto es que Soloviev rechazó en tono tajante interpretaciones de este tipo, que guardan cierta semejanza con sus ideas, y que desarrollan la imagen de Sofía en una dirección en principio ajena a su pensamiento.

El poeta simbolista Ivanov, aunque declara su intención de continuar y concretar la idea de un arte teúrgico tampoco continúa realmente la línea de pensamiento de Soloviev. El fin que persigue Ivanov, que sí coincide con el de Soloviev, es restablecer la unidad del individuo con el todo comunitario y cósmico, superar la atomización y disgregación de la humanidad. Pero el modo en el que trata de lograr esa reintegración pasa por una renovación de los rituales religiosos que, más que en Soloviev, se inspira en el Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* y en las teorías wagnerianas sobre la obra de arte total. Aunque Soloviev no tuvo conocimiento de estas propuestas, una síntesis de artes similar aparece prefigurada en el “Breve relato sobre el anticristo” para celebrar la sustitución del verdadero papa por el artista “hacedor de milagros” que ofrece sus servicios al anticristo. Es una imagen que puede servir de desestimación y crítica indirecta de tales búsquedas. La unión renovada de arte y religión que Soloviev busca no seguiría el camino de una renovación ritual externa.

De todos modos, Ivanov pronto reconoce la no viabilidad de un arte teúrgico y ve la causa en la naturaleza de la creación artística, que explica, más que con ayuda de Soloviev, con la dinámica y oposición de los principios dionisiaco y apolíneo. Igualmente la clasificación básica del arte en idealista y realista, que será adoptada con algunas modificaciones por otros representantes del Siglo de Plata, como Biely, Bulgakov y parcialmente Florenski, tampoco remite a las clasificaciones de Soloviev.

Respecto a Biely, aunque rechaza que el arte teúrgico pueda consistir en una renovación ritual, también acaba reconociendo la imposibilidad de crear un arte realmente transfigurador, al tiempo que mantiene que el sentido último del arte sólo puede ser religioso. Sin negar su posibilidad, sitúa el arte como creación de la vida en un futuro indeterminado.

La imposibilidad de un arte teúrgico transfigurativo es también reconocida desde diferentes perspectivas por otros filósofos religiosos, como Bulgakov, Florenski o Berdiáev. Puede añorarse la unión estrecha entre arte y culto, pero una vuelta a formas pasadas es imposible. Bulgakov consideraba que si cabe hablar de una renovación de la relación entre arte y religión, ésta debe conservar como principal requisito la autonomía conquistada históricamente por el arte y todos sus medios expresivos. De todos modos, para Bulgakov, la consecución del fin religioso fundamental, la transfiguración de lo creado, tendrá lugar sin la participación del hombre y del arte. El artista capta ideas divinas o sóficas que luego plasma en la materia, en un mundo imperfecto que no puede cambiar, porque todo depende de la voluntad divina. Con ello, tiende a menoscabar el papel activo, de co-creador o correalizador del plan divino que Soloviev concedía al ser humano.

Las reflexiones, interesantes y abundantes, de Florenski en torno al arte, en realidad no son una continuación de las ideas de Soloviev en sentido estricto, ya que, como Bulgakov, reduce la teúrgia al ámbito de los actos litúrgicos. Quizás Florenski, por su espíritu “medieval”, esté más alejado de Soloviev que Bulgakov. Ambos filósofos desarrollaron versiones diferentes de la metafísica de la omniunidad que trataron de completar y corregir este aspecto de la filosofía de Soloviev. Elaboraron también sendas teorías de Sofía, el tema más polémico del pensamiento de Soloviev, que en las obras teóricas y artículos de los 90 tiende a

desaparecer. Es decir, aunque ambos pueden considerarse hasta cierto punto discípulos de Soloviev, se centran en el desarrollo de uno de los aspectos más problemáticos del pensamiento de Soloviev, el de Sofía, un tema que Soloviev, al final de su vida, ubica en su poesía y no en su filosofía.

Puede que Berdiáev esté más próximo al espíritu de Soloviev, sobre todo en su insistencia en la centralidad que posee en su pensamiento la acción creadora humana, aunque el sentido en que entiende la teúrgia como fin del arte, como continuación de la creación divina por parte del hombre en el fondo no añade nada nuevo a la idea de Soloviev, si no es una radicalización del papel otorgado al poder creador humano.

En conclusión, puede decirse, que los desarrollos posteriores de las ideas estéticas de Soloviev fueron desarrollos parciales de algunos aspectos de su pensamiento; más que crear a una escuela o corriente sirvió de inspiración a una forma de reflexión. Respecto a su influencia en la praxis artística, aunque los simbolistas invocaban el nombre de Soloviev, más que por su producción estrictamente filosófica parecían sentirse atraídos por la dimensión mística y poética de Soloviev. Quizás Bulgakov acertó al afirmar que la elección del término de “teúrgia” para el arte del futuro fue desafortunada, pues orientó las búsquedas artísticas en una dirección que conduce a una visión del arte como sustituto de la religión.

Por un lado, al afirmar la necesidad de restablecer la relación entre arte y religión, Soloviev retrocede a la Edad Media; su proyecto trata de restablecer una cosmovisión teocéntrica. Por otra parte, recupera el programa renacentista que hace del hombre co-creador junto a la divinidad. Conceder al sujeto ese papel supone asumir un riesgo: la Divinohumanidad se realiza en un espacio de riesgo y amenaza de fracaso y de realización falsa, algo que Soloviev parece indicar en su última obra.

Cabe decir que, por las fuentes en las que se inspira, Soloviev depende y forma parte del pensamiento postkantiano que trató de hacer del arte un sustituto de la religión. Pero Soloviev trata de evitar la transposición de la trascendencia religiosa al arte, y, al mismo tiempo, trata de salvaguardar la capacidad

autoafirmadora y creadora del sujeto: Esto le lleva a reconsiderar la relación entre el sujeto y una trascendencia que quizás se ha entendido en términos muy dualistas. Un dualismo rígido en esta cuestión parece empujar a la eliminación de uno sus polos como la única vía que permita al otro realizarse y desarrollar su creatividad autónoma. Soloviev cree que el genio, y también todo ser humano, está destinado a transformarse en superhombre, a ir más allá de sí mismo, una verdad que, para Soloviev, Nietzsche formula de manera distorsionada y equivocada. El arte muestra la posibilidad de una victoria transfigurativa, pero, de todos modos, no asegura nada, porque no sólo depende del poder creativo humano. Como afirma Desmond, si al arte se le pidió desde fines del s. XIX que cargase con todo el peso de la trascendencia, ahora ya no se le pide nada. Quizás sea necesario repensar una noción de trascendencia que, en el fondo, no ha dejado de ser religiosa. Como señalan Desmond y Castro, hay que repensar las relaciones entre arte y religión, buscar una complementareidad, una zona de encuentro que enriquecería a ambas esferas. El pensamiento de Soloviev, fragmentario, incompleto y problemático en algunos puntos, podría aportar elementos interesantes en esa tarea. Esto –además de aportar algo al conocimiento de su filosofía en nuestro país– es lo que he tratado de mostrar en este trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H., *El romanticismo: revolución y tradición*, Madrid: Visor, 1992.
- AJUTIN, N., “Sofía y Chiort” en *Voprosy filosofii*, nº12, 2002, p.125-147.
- ALMARZA MEÑICA, J.M. et al., *La religión, ¿cuestiona o consuela?: en torno a la leyenda de El Gran Inquisidor de F. Dostoievski*, Barcelona: Anthropos, 2006.
- ALSINA CLOTA, J., *El neoplatonismo. Síntesis del espiritualismo antiguo*, Barcelona: Anthropos, 1989.
- ALLEN, P., *Vladimir Soloviev. Russian Mystic*, Great Barrington: Lindisfarne Books, 2008.
- AZIZIAN, I. A., “O dialoge iskusstv serevrianoogo veka” en *Solov’ievskie isledovaniia*, nº12, 2006, p. 112-138.
- BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza, 1998.
- BERDIÁEV, N., “Moe filosofskoe mirosozertsanie” en ERMICHEV, A. A. (ed.): *N. A. Berdiáev: pro et contra*, San Petersburgo : RJGI, 1994.
- BERDIÁEV, N., *Filosofíia tvorchestva, kultury i iskusstva*, 2 vols., Moscú: Iskusstvo, 1994.
- BERDIÁEV, N., *Filosofíia svobodnovo duja*, Moscú: Mysl’, 1994.

- BERDIÁEV, N., *Samopoznanie. Russkaia ideia*, Moscú: Eksmo, 2009.
- BERDIÁEV, N., *Veji. Intelligentsia v Rosii*, Moscú: Grifon, 2007.
- BERETTA, C., *Das erotische Unbehagen in der russischen Literatur um 1900. Subversive Entsagung von Arthur Schopenhauer über Lev Tolstoj und Vladimir Solov'ev zu Fedor Sologub*, Heidelberg: Winter, 2011.
- BERGSON, H., *Las dos fuentes de la moral y la religión*, Madrid: Tecnos, 1996.
- BERLIN, I., *El mago del norte. J.G. Hamann y el origen del irracionalismo moderno*, Madrid: Tecnos, 1997.
- BERLIN, I., *Las raíces del romanticismo*, Madrid: Taurus, 2000.
- BERLIN, I., *Pensadores rusos*, Madrid: FCE, 1992.
- BIELY, A., *Simvolizm kak miroponimanie*, Moscú: Respublika, 1994.
- BIRD, R., *The Russian Prospero. The Creative World of Vyacheslav Ivanov*, Madison: Wisconsin University Press, 2006.
- BOWRA, C. M., *La imaginación romántica*, Madrid: Taurus, 1972.
- BRUNO, G., *Los heroicos furores*, Madrid, Tecnos: 1987.
- BUBNOVA, T. (ed.), *En torno a la cultura popular de la risa*”, Barcelona: Anthropos, 2000.
- BULGAKOV, S., *Sochinenia v dvuj tomaj*, Moscú: Mysl', 1993.
- BULGAKOV, S., *Svet nevechernii*, Moscú: Respublika, 1994.
- BULGAKOV, S., *Tijie dumy. Etika, Kul'tura Sofiologiiia*, San Petersburgo: Oleg Abishko, 2008.
- BYCHKOV, V., “Esteticheskoe prorochestvo russkogo simvolizma” en *Polignosis*, nº 1, 1999, p. 96-118.

- BYCHKOV, V., *Estetika*, Moscú: Gardariki, 2004.
- BYCHKOV, V., *Russkaya teurgicheskaya estetika*, Moscú: Lodomir, 2007.
- BYCHKOV, V., *The Aesthetic Face of Being. Art in the Theology of Pavel Florensky*, New York: St Vladimir Seminary Press, 1993.
- BYCHKOV, V., “Estetika Vladimira Solovieva kak aktual’naia paradigma” en *Istoriia filosofii*, nº 4, 1999, p. 57-89.
- CASTRO, S. J., “¿Para qué el arte en tiempos de miseria? Arte y religión.” en *Angelicum*, nº 81, 2004, p. 153-168.
- CASTRO, S. J., *En teoría es arte: una introducción a la estética*, Salamanca: San Esteban, 2005.
- CIORAN, S., *Vladimir Solov’ev and the Knighthood of the Divine Sophia*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1977.
- CLOWES, E., *Fiction’s overcoat: Russian literary culture and the Question of Philosophy*, New York: Cornell University Press, 2004.
- CLOWES, E., *The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature, 1890-1914*, DeKalb: Northern Illinois University Press, 1988.
- COPLESTON, F., *A history of Philosophy. Russian Philosophy*, vol.10, Londres: Continuum, 2008.
- CHERNISHEVSKI, N., *Estetika*, Moscú: Goslitizdat, 1958.
- DE BRUYNE, E., *Estudios de estética medieval*, 3 vols., Madrid: Gredos, 1959.
- DE COURTEN, M., “Between Apology and Sophianic Illumination: Vladimir Solovyov’s Reaction to Enlightenment” en SCHRIJVERS, J.; WESSEL, S.; VROOM, H. (eds.): *Faith in the Enlightenment? The Critique of the Enlightenment Revisited*, Amsterdam: Rodopi, 2006.

- DE LA PIENDA, J. A., “Lógica del Gran Tiempo en Joaquín de Fiore (1130-1202), en *Teorema*, vol. XXI/3, 2003, p. 131-142.
- DE SANTIAGO GUERVÓS, L.E., *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*, Madrid: Trotta, 2004.
- DESMOND, W., *Art, Origins, Otherness*, New York: SUNY, 2003.
- DESMOND, W., *Is There a Sabbath for Thought? Between Religion and Philosophy*, New York: Fordham University Press, 2005.
- DEUTSCH KORNBLATT J., GUSTAFSON, R. (eds.), *Russian Religious Thought*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- DEUTSCH-KORNBLATT, J. D., “Preobrazhenie Platona v eroticheskoi filosofii Vladimira Solovieva” en *Solovievskie isledovania*, nº 12, 2006, p. 223-242.
- DOBROLYUBOV, N., *Sobranie sochinenii*, Moscú-Leningrado: Judozhestvennaya literatura, 1961-64.
- DOLGOV, K., *Rekonstruktsia esteticheskogo v zapadno-evropeiskoi i russkoi culture*, Moscú: Progress-traditsia, 2004.
- DOSTOIEVSKI, F., *Sobranie Sochinenii v piatnadtsati toma*, 15 vols, Leningrado: Nauka, 1988-1996.
- DROZDEK, A., “Solovyov: Chaos and Unity” en *Laval théologique et philosophique*, nº 65, 2009, p. 55-66.
- DZUTSEVA, N. N., “Vl. Soloviev i postsimvolisty” en *Solov'ievskie isledovaniia*, nº 12, 2006, p.189-203.
- EPSTEIN, M., “The Phoenix of Philosophy. On the Meaning and Significance of Contemporary Russian Thought” en *Symposium. A journal of Russian Thought*, vol. 1, 1996, p. 37-74.
- ERMICHEV, A. A. (ed.), *N. A. Berdiáev: pro et contra*, San Petersburgo: RJGI, 1994.

- EVLAMPIEV, I., “Dostoievski i Soloviev: dve tendentsii v russkoi filosofii kontsa XIX veka-nachala XX veka” en *Solovievskie isledovania*, n° 9, 2004, p. 5-22.
- EVLAMPIEV, I., *Istoriia russkoi metafiziki. Russlailaia filosofiiia v poiskaj absoliuta*, 2 vols., San Peterburgo: Aleteia, 2000.
- FELCH, S.M.; CONTINO, P.J. (eds.), *Bakhtin and the religious. A feeling for faith*, Evanston: Northwestern University Press, 2001.
- FINLAN, S., KHARLAMOV, V., *Theosis. Deification in Christian Theology*, Princetown Theological Monograph Series; 52, Eugene: Pickwick Publications, 2006.
- FLORENSKI, P., *La columna y fundamento de la verdad. Un ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*, Sígueme, Salamanca, 2010.
- FLORENSKI, P., *Y vodorasdelov mysli. Cherty konkretoi metafiziki*, Moscú: Ast, 2009.
- FLORENSKI, P., “Avtoreferat” en *Voprosy filosofii*, n°12, 1988.
- FLORENSKI, P., *Cartas de la prisión y de los campos*, Pamplona: EUNSA, 2005.
- FLORENSKI, P., *Filosofiiia kul'ta (Opyt pravoslavnoi antropoditsej)*, Moscú: Mysl, 2004.
- FLORENSKI, P., *Ikonostas*, Moscú: Ast, 2001.
- FLORENSKI, P., *La perspectiva invertida*, trad. de Egorova, X., Madrid: Siruela, 2005.
- FLORENSKI, P., *Stat'ii i isledovaniia po istorii i filosofii iskusstva i arjeologii*, Moscú: Mysl', 2000.
- GAIDENKO, P., “Chelovek i chelovechestvo v uchenii Vl. Solovieva” en *Voprosy filosofii*, n° 6, 1994, p. 68-84.
- GAIDENKO, P., “Gnosticheskie motivy v ucheniiaj Schellinga i Vl- Solovieva” en *Znanie, Ponimanie, Umenie*, n° 2, 2002, p. 110-120.

- GAIDENKO, P., *Vladimir Soloviev i filosofiia serevrianogo veka*, Moscú: Progress-traditsiia, 2001.
- GARCÍA BARÓ, M., *De estética y mística*, Salamanca, Sígueme, 2007.
- GARCÍA BAZÁN, F., “Plotino y la fenomenología de la belleza” en *Anales del seminario de Historia de la filosofía*, Vol. 22, 2005, p. 7-28.
- GLATZER ROSENTHAL, B.G. (ed.), *Nietzsche in Russia*, Princeton: Princeton University Press, 1986.
- GLATZER ROSENTHAL, B; BOCHACHEVSKI-CHOMIAK, M. (eds.), *A Revolution of the Spirit. Crisis of Value in Russia, 1890-1924*, New York: Fordham University Press, 1990.
- GOETHE, J. W., *Obras completas*, 3 vols., Madrid: Aguilar, 1968.
- GRAHAM, L.; KANTOR, J.M., *Naming Infinity: A True Story of Religious Mysticism and Mathematical Creativity*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- GRILLAERT, N., *What the God-seekers found in Nietzsche. The Reception of Nietzsche's Übermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance*, Netherlands: Rodopi, 2008.
- GRILLAERT, N., “Re-christianizing Christianity: Nikolai Berdiáev's mythopoetic response to Friedrich Nietzsche” en *Slavica Gandensia*, 31, 2004, p. 65-75.
- GROMOV, M., “Slavianofil'stvo: istoriosofskii aspekt” en *Istorija Filosofii*, nº 4, 1999, p. 93-110.
- GROYS, B., *Die Erfindung Russlands*, München und Wien: Hanser, 1995.
- GROYS, B., *Obra de arte total Stalin*, Valencia: Pre-textos, 2009.
- GROYS, B., “Poisk russkoi natsionalnoi identichnosti” en *Voprosy Filosofii*, nº9, 1992, p. 49-63.

- GUBANOV, V. I., “Vladimir Soloviev i serebriani vek” en *Solov’ievskie isledovania*, n° 5, 2002, p. 225-235.
- GULIGA, A., *Estetika v svete aksiologii*, San Peterburgo: Aleteia, 2000.
- HANSEN-LÖWE, O., *Russkii simbolizm. Sistema poeticheskij motivov rannii simbolizm*, San Peterburgo: Akademicheskii Proekt, 1999.
- HEFTRICH, U., RESSEL, G. (eds.), *Vladimir Solov’ev und Friedrich Nietzsche. Eine deutsch-russische kulturelle Jahrhundertbilanz*, Frankfurt am Main: Peter Lang, 2003.
- HEGEL, G. W. F., *Lecciones sobre estética*, 2 vols., Barcelona: Península, 1989.
- INNERARITY, D., *Hegel y el romanticismo*, Madrid: Tecnos, 1993.
- ISUPOV, K. (ed.), *Pavel Florenski: pro et contra*, San Peterburgo: Russkii Jristianskii Gumanitarnii Institut, 2001.
- ISUPOV, K., “Transtsendental’naia estetika Dostoievskogo” en *Voprosy filosofii*, n° 10, 2010, p. 70-82.
- IVANOV, V., *Rodnoe i vselenskoe*, Moscú: Respublika, 1994.
- IVANOVA, E. (ed.), *Pavel Florenski i simbolisti. Opyty literaturnye. Stat’i. Perepiska*, Moscú: Yaziki slavianskoi kul’tury, 2004.
- IVANOVA, E. B., “VI. Soloviev i formirovanie russkoi religiozno-filosofskoi estetike” en *Solov’ievskie isledovania*, n° 12, 2006, p.5-59.
- JACKSON, R. L., *Dostoievsky’s Quest for Form. A Study of his Philosophy of Art*, New Haven: Yale University Press, 1966.
- JORUZHI, S., *Pravoslavnaya askeza- klyuch k novomu videniyu chelobeka*, Moscú: Omega, 2000.

JUAN PABLO II, *Fides et ratio. A los Obispos de la Iglesia Católica sobre las relaciones entre Fe y Razón*, cap. VI, 74. [en línea], dirección URL: <http://www.vatican.va/edocs/ESL0036/PE.HTM>

KIEJZIK, L., “Vladimir Soloviev v svete rabot Sergeia Bulgakova” en *Solov’ievskie isledovaniia*, nº 16, 2008, p. 182-194.

KOCHETKOVA, T., *The search for authentic spirituality in modern Russian philosophy: the perdurance of Solov’ev’s ideal*, New York: Edwin Mellen Press, 2007.

KORMIN, N., *Filosojskaia estetika Vladimira Solovieva. Chast I. Sviataia garmonia*, Moscú: IFRAN, 2001.

KOSTALEVSKY, M., *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Vision*, New Haven and London: Yale University Press, 1997.

KRISTELLER, P.O., *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus, 1986.

KUDRIASHOVA, T., “Estetizirovannaia gnoseologia russkogo simvolizma: traditsiia i novatorsvo” en *Solov’ievskie isledovania*, nº 8, 2004, p.110-127.

KUVAKIN, V (ed), *A History of Russian Philosophy*, 2 vols., Nueva York: Prometheus Books, 1994.

LEVCHENKO, E. V., “Sakral’naia sut’ iskusstva ili estétika “dvoynovo bytiia”: polemicheskaia aura teorii Vl. Solovieva” en *Solov’ievskie isledovania*, nº 24, 2009, p. 15-27.

LÓPEZ CAMBRONERO, M., *Nikolai A. Berdiáev*, Madrid: Fundación Emanuel Mounier, 2002.

LÓPEZ CAMBRONERO, M.; LÓPEZ QUINTÁS, A.; FERNÁNDEZ RUIZ-GÁLVEZ, M. E., *Personalismo existencial. Berdiáev, Guardini, Marcel*, Madrid, Fundación Emanuel Mounier, 2006.

- LOPEZ CAMBRONERO, M.; MRÓWCZYNSKI-VAN HALLEN, A. (eds.), *La idea rusa. Entre el Anticristo y la Iglesia. Una antología introductoria*, Granada: Nuevo Inicio, 2009.
- LOSEV, A., *Vl. Soloviev*, Moscú: Mysl', 1983.
- LOSEV, A., *Vladimir Soloviev i ego vremia*, Moscú: Molodaia Gvardia, 2009
- LOSSKIJ, N., *History of Russian Philosophy*, Michigan: IUP, 1951.
- MALIAVINA, S., “El simbolismo ruso. El origen y la originalidad del movimiento” en *Eslavística complutense*, Vol. 2, 2002, p. 127-149.
- MASING-DELIC, I., *Abolishing death: a Salvation Myth of Russian Twentieth-century Literature*, Stanford: Stanford University Press, 1992.
- MATICH, O., *Erotic Utopia: The Decadent Imagination in Russia's Fin de Sieclè*, Madison: University of Wisconsin Press, 2005.
- MATIUSHNINA, I., *Intelligentsia v Rosii na rubezhe XIX-XX veka*, Moscú: Mysl, 1995.
- MATSAR, M., “Filosofiiia polozhitel'nogo vceedinstva V. S. Solovieva o cheloveke-sub'ekte judozhestvennogo tvorchestva” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 18, 2008, p. 186-209.
- MATSAR, M., “V dialoge s pozitivizmom: stanovlenie polozhitel'noi estetike (O. Kont, N. S. Chernishevski, V. S. Soloviev)” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 24, 2009, p. 27-40.
- McGUINN, B., *El Anticristo: Dos milenios de fascinación humana por el mal*, Barcelona: Paidós, 1997.
- MEREZHKOVSKI, D., *Akropol'. Izbrannie literaturno-kriticheskie stati*, Moscú: Knizhnaia palata, 1991.
- MEREZHKOVSKI, D., *Vechnie sputniki*, Moscú: Azbuka-klassika, 2007.

- MIJAILOVSKI, B., *Izbrannie stati o literature i iskusstva*, Moscú: Iskusstvo, 1969.
- MINERALOVA, I.G., *Russkaia literatura serebrianogo veka. Poetika simvolizma*, Moscú: Flinta-Nauka, 2009.
- MOCHULSKI, K. M, *Vladimir Soloviev. Zhiz' n i uchenie* [en línea], Biblioteka “Beji”, 2004, Dirección URL:<http://www.vehi.net/mochulsky/soloviev/index.html>
- MOISEEV, V. I., “Opravdanie Krasoty: problema rekonstruktsii esteticheskoi filosofii Vl. Solovieva” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 23, 2009, p.106-118.
- MOLINA FLORES, A., *Doble teoría del genio. Sujeto y creación de Kant a Schopenhauer*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001.
- MOSER, CH., *Esthetics as Nightmare. Russian Literary Theory, 1855-1870*, Princeton: Princeton University Press, 1989.
- MOTROSHILOVA, N, *Nietzsche i filosofiia v Rosii*, Moscú: RHGI, 1999.
- MOTROSHILOVA, N., *Istorija Filosofii. Zapad-Rossija-Vostok*, 3 Vols., Moscú: 1998.
- MOTROSHILOVA, N., *Mysliteli Rosii i filosofia zapada*, Moscú: Respublika, 2006.
- MUSINOVA, N. E., “Simvolizm i akmeizm: problema judozhestvennoi forme v aspekte tselostnosti (vseedinstva)” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 12, 2006, p. 163-189.
- NENASHEV, M., “Soloviev i Dostoievski ob antinomijaj chelovecheskoi svobody” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 7, 2003, p. 67-77.
- NOVIKOV, A., *Istorija russkoi filosofii*. San Petersburgo: Lan, 1998.
- NOVIKOVA, O; LECHADO, C (eds.), *Rusia y Occidente. Selección de textos sobre la cultura rusa y Occidente*, Madrid: Tecnos, 1997.
- ONCINA, F., RAMOS M. (eds.), *Ilustración y modernidad en Friedrich Schiller en el bicentenario de su muerte*, Valencia: Universitat de Valencia, 2006.

- OSIPOVA, N. O., “Nasledie VI. Solovieva v sisteme judozhestvenno-esteticheskij iskanii ruskogo teatra” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 9, 2004, p.253-263.
- PABST, A.; SCHNEIDER, K. (Eds.), *Encounter between Eastern Orthodoxy and Radical Theology. Transfiguring the World through the Word*, Burlington: Ashgate, 2009.
- PAPERNO, I.; DELANEY GROSSMAN, J., *Creating life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*, Stanford: Stanford University Press, 1994.
- PAREYSON, L., *Dostoievski: filosofía, novela y experiencia religiosa*, Madrid: Encuentro, 2008.
- PHILONENKO, A., *Schopenhauer. Una filosofía de la tragedia*. Barcelona: Anthropos, 1989.
- PICO DELLA MIRANDOLA, G., *Discurso sobre la dignidad del hombre*, trad. Ruíz Díaz A., México: UNAM, 2004.
- PLATÓN, *Diálogos*, 8 vols., Madrid: Gredos, 2004-2006.
- PLAZAOLA, J., *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*, Bilbao: Universidad de Deusto, 1999.
- PLOTINO, *Enéadas*, 2 vols., Madrid: Gredos, 1998-99.
- PODZOLKOVA, N. A., “Obraz kak sredstvo postizhenia vseirnyj sushchnosti” en *Solov'ievskie isledovania*, nº 13, 2006, p. 199-207.
- POLOVINKIN, S. M., (Ed.), *Zapiski Peterburgskij Religiozno-filosofskij sobranii*, Moscú: Respublika, 2005.
- POLOVINKIN, S. M., “Religiozno-filosofskoe obshchestvo pamiati Vladimira Solovieva v Moskve: osnovnie veji istorii (1905-1918) en *Filosofskie Nauki nº 12*, 2005, [en línea] dirección URL: <http://www.academyrh.info/html/ref/20051213.htm>

- PORUS, V. (ed.), *Filosofsko-bogoslovskoe nasledie P. A. Florenskogo i sovremennost' . Ha puti k sinteticheskomy edinstvu evropeiskoi kul'tury*, Moscú: BBI, 2006.
- PORUS, V. (Ed.), *Rossia i vselenskaia tserkov' . V. S. Soloviev i problema religioznogo i kul'turnogo edinenia cheloveka*, Moscú: BBI cb. Apostola Andreia, 2004.
- PORUS. V., *N. A. Berdiáev i edinstvo evropeiskogo duja*, Moscú: BBI, 2007.
- PYMAN, A., *A History of Russian Symbolism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- PYMAN, A., *Pavel Florensky: A Quiet Genius: The Tragic and Extraordinary Life of Russia's Unknown da Vinci*, New York: Continuum, 2010.
- RADUGIN, A., *Estetika*, Moscú: Tsentr, 1999.
- REALE, G., *Eros, demonio mediador*, Barcelona: Herder, 2004.
- REDONDO, J.M., “*Noésis, nous poietikós, póiesis, poesía. Acercamiento, desde la intuición creativa en Plotino, a algunos aspectos del pensamiento moderno (Blake, Shelley, Heidegger y Paz)*” en *Anuario de Filosofía*, Vol. 1, 2007, 2009.
- RIEZU, J., *La concepción moral en el sistema de Augusto Comte*, Salamanca: San Esteban, 2007.
- RIVERA GARCÍA, A. (ed.), *Schiller, arte y política*, Murcia: Editum, 2010.
- SAFRANSKI, R., *Romanticismo. Una odisea del espíritu alemán*, Barcelona: Tusquets, 2009.
- SARYCHEV, I., “*Prorochestvo i provokatsia. Neojristianskaia dogmatika i simbolistkoe zhiznetvorvchestvo. (Nekotorie tipologicheskie paraleli)*” en *Vestnik B.G.U, Gumanitarnie nauki, n°1*, 2005, p. 218-230.
- SCHAEFFER, J.M., *L'Art de l'age moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIème siècle á nos jours*, París: Galimard, 1992.
- SCHELLING F. W. J., *Cartas sobre el dogmatismo y criticismo*, Madrid: Tecnos, 1993.

- SCHELLING, F. W. J., *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos, 2006.
- SCHELLING, F. W. J., *Sistema del idealismo trascendental*, Barcelona: Anthropos, 1988.
- SCHILLER, J. C. F., *Escritos sobre estética*, Madrid: Tecnos, 1991.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, Madrid: Akal, 2005.
- SCHOPENHAUER, A., *Lecciones sobre metafísica de lo bello*, Valencia: Universitat de Valencia, 2004.
- SERBINENKO, V., *Soloviev*, Moscú: NIMP, 2000.
- SEROVA, N. V., “Teurginnyi smysl krasoty v filosofskij iskaniiaj Vl. Solovieva i v judozhestvennyj voploshcheniiaj iskusstva XIX-XX vv” en *Solov’ievskie isledovania*, nº 24, 2009, p. 58-67.
- SHELLEY, P. B., *Defensa de la poesía*, Barcelona: Península, 1986.
- SHINER, L., *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2004.
- SLESINSKI, R., “Sophyology as Metaphysics of Creation according to Solov’ev” en VAN DER BERCKEN *et al* 2000.
- SLESINSKI, R., *Pavel Florenski: A Metaphysics of Love*. New York: St. Vladimir’s Seminary Press, 1984.
- SMITH, O., *Vladimir Solov’ev and the Spiritualization of Matter*. Dissertation Submitted in partial Fulfilment for the Degree of Doctor of Philosophy at University College London. School of Slavonic and East European Studies. London, 2008 .
- SOBOLEV, P., *Estetika Belinskogo*, Moscú: Judozhestvennaya Literatura, 1978.
- SOLOVIN, Y., ERMICHEV, A., OSIPOV, I., KRUPNIN, N. (eds.), *Minuvshee i perejodiashchee v zhizni i tvorchestve V. S. Solovieva. Materialy mezhdunarodnoi*

- konferentsii 14-15 febralia 2003*. San Peterburgo: Sankt Peterburgskoe filosofkoe obshchestvo, 2003.
- SOLOVIEV, C. M., *Zhizn' i tvorcheskaia evoliutsia Vladimira Solovieva*. Bruxelles: Zhizn' c Bogom, 1977.
- SOLOVIEV, V., *Chteniia o Bogochelovechestve*. San Peterburgo: Azbuka Klassika, 2010.
- SOLOVIEV, V., *Pis'ma*, T. 2, San Peterburgo: Obschestvennaia pol'za, 1908.
- SOLOVIEV, V., *Izbrannoe*, Moscú: Terra-Knizhnii klub, 2009.
- STACY, R., *Russian Literary Criticism: A Short History*, NY: Syracuse University Press, 1974.
- STÖCKL, K., "Modernity and Its Critique in 20th Century Russian Orthodox Thought" en *Studies in East European Thought*, n° 58, 2006, pp. 243-269.
- SUTTON, J., *The Religious Philosophy of Vladimir Solovyov: Towards a Reassessment*, New York: Macmillan Press / St Martin's Press, 1988.
- TENACE, M., *La beauté unité spirituelle dans les écrits esthétiques de Vladimir Soloviev*, Troyes : Fatès, 1993
- TERRAS, V., *Belinskij and Russian Literary Criticism: The Heritage of Organic Aesthetics*. Madison: University of Wisconsin Press, 1974.
- TODO, J. M., *El simbolismo: el nacimiento de la poesía moderna*, Barcelona: Montesinos, 1987.
- TODOROV, T., *The Limits of Arts. Two Essays*. Calcutta: Seagull, 2010.
- TOINET, P., *Vladimir Soloviev, chevalier de la Sophia*, Genève : Ad Solem, 2001.
- TRUHLAR, K., *Teilhard und Solowjew. Dichtung und religiöse Erfahrung*, Freiburg: Alber, 1966.

- UNDERHILL, E., *La mística. Estudio de la naturaleza y desarrollo de la conciencia espiritual*. Madrid: Trotta, 2006.
- URDANIBIA, J. (coord.), *Los antihegelianos: Kierkegaard y Schopenhauer*, Barcelona: Anthropos, 1990.
- VALLIERE, P., "The Orthodox tradition" en QUINN, P.L., TALIAFERRO, CH., *A Companion to Philosophy of Religion*, Wiley: Blackwell Publishing, 1999.
- VALLIERE, P., *Modern Russian theology. Bukharev, Soloviev, Bulgakov: orthodox theology in a New Key*, Edinburgh: T&T Clark, 2000.
- VAN DER BERCKEN, W., DE COURTEN, M., VAN DER ZWEERDE, E. (Eds.), *Vladimir Solov'ev: Reconciler and Polemicist. Selected Papers of the International Vladimir Solov'ev Conference held at the University of Nijmegen, the Netherlands, in September 1998*, Leuven: Peeters Publishers, 2000.
- VAN DER BERCKEN, W.; SUTTON, J. (eds.), *Aesthetics as a Religious Factor in Eastern and Western Christianity: Selected Papers of the International Conference Held at the University of Utrecht, the Netherlands, in June 2004*, Leuven: Peeters Publishers, 2005.
- VILLACAÑAS, J. L., *La filosofía del idealismo alemán*, 2 vols. Madrid: Síntesis, 2001.
- VILLACAÑAS, J. L., *La quiebra de la razón ilustrada: Idealismo y romanticismo*, Madrid: Cincel, 1988.
- VON BALTHASAR, H. U., *Gloria. Una estética teológica*, 7 vols., Madrid: Encuentro, 2000.
- VV. AA, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., Madrid: Visor, 1996.
- VV. AA, *Religiozno-filosofskoe Obshchestvo v Sankt Peterburge (Petrograde): istorija v materialaj y dokumentaj (1907-1917)*, 3 vols, Moscú: Russkii put', 2009.

VV.AA., *Eticheskoe i esteticheskoe: 40 let spustiá. Materialy nauchnoi konferentsii. 26-27 sentiabria 2000 g.* Sankt Peterburg, San Peterburgo: Sankt-Petersburskoe filosofkoe obshchestvo, 2000.

WACHTEL, M., *Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov*, Madison: University of Wisconsin Press, 1994.

ZENKOVSKI, V., *Istoriia russkoi filosofii*, 2 vols, París: Ymca Press, 1989.

ZENKOVSKI, V., *Russkie myslitely i Evropa*, Moscú: Respublika, 2005.