

# Universidad Autónoma de Zacatecas

*“Francisco García Salinas”*

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones  
Humanísticas y Educativas

**PENSAMIENTO Y VANGUARDIA EN LA MÚSICA TRASCENDENTE DE  
ALEXANDER SKRIABIN**

## TESIS

Que para obtener el grado de  
**Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas**

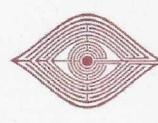
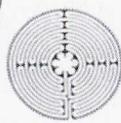
Presenta  
**Alexander Gordon Campbell Vdovina**

Directora de tesis  
**Dra. María José Sánchez Usón**

*Zacatecas, Zac., agosto 2023*



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



**CONACYT**  
PNPC  
Programa Nacional de  
Posgrados de Calidad

**Dra. María de Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**PRESENTE**

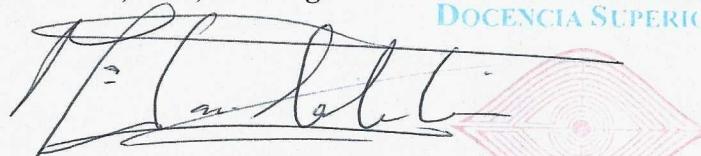
La que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis que lleva por título: "**Pensamiento y vanguardia en la música trascendente de Alexander Skriabin**", del **C. Alexander Gordon Campbell Vdovina**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**ATENTAMENTE**  
**Zacatecas, Zac., 23 de agosto de 2023**  
**UNIDAD ACADÉMICA DE**  
**DOCENCIA SUPERIOR**



Dra. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN

Directora de Tesis

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado

C.c.p.- Archivo



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



**Dra. Samantha Deciré Bernal Ayala**  
**Responsable del Departamento de**  
**Servicios Escolares de la UAZ**  
**PRESENTE**

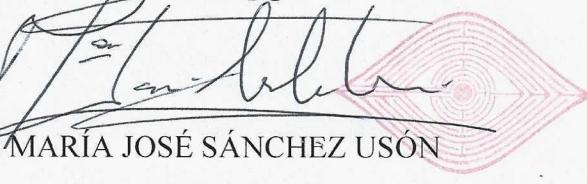
La que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: "**Pensamiento y vanguardia en la música trascendente de Alexander Skriabin**" del C. **Alexander Gordon Campbell Vdovina**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Directora de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

**ATENTAMENTE**  
**Zacatecas, Zac. A 23 de Agosto de 2023** UNIDAD ACADÉMICA DE  
DOCTORADO EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

  
**DRA. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN**

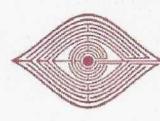
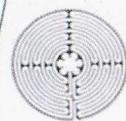
Directora de Tesis MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p. Interesado.

C.c.p. Archivo.



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
**DESARROLLO**  
**CULTURAL**



**CONACYT**  
PNPC  
Programa Nacional de  
Posgrados de Calidad

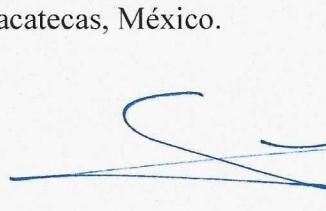
## A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, **Dra. María de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

## CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "Pensamiento y vanguardia en la música trascendente de Alexander Skriabin" del **C. Alexander Gordon Campbell Vdovina**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas**, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veintitrés días del mes de agosto de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p. Interesado.

C.c.p. Archivo.

**Dra. Ma. Lourdes Salas Luévano**  
**Responsable del Programa de Maestría en**  
**Investigaciones Humanísticas y Educativas**  
**P R E S E N T E**

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "Pensamiento y Vanguardia en la Música Trascendente de Alexander Skriabin", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veintiún días del mes de agosto de dos mil veintitrés, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

**A T E N T A M E N T E**



**Alexander Gordon Campbell Vdovina**

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



**SOMOS**  
ARTE, CIENCIA Y  
DESARROLLO  
CULTURAL



## DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

### DATOS DEL ALUMNO

**Nombre:** Alexander Gordon Campbell Vdovina

**Orientación:** Filosofía e Historia de las Ideas

**Director de tesis:** Dra. María José Sánchez Usón

**Título de tesis:** ““Pensamiento y vanguardia en la música trascendente de Alexander Skriabin””

### DICTAMEN

Cumple con créditos académicos	Si (X) No ( )
<b>Congruencia con las LGAC</b>	
Desarrollo Humano y Cultura	( )
Comunicación y Praxis	( )
Literatura Hispanoamericana	( )
Filosofía e Historia de las Ideas	(X)
Políticas Educativas	( )
<b>Congruencia con los Cuerpos Académicos Si (X) No ( )</b>	
Nombre del CA: UAZ CA-219. Música e Interdisciplina.	
<b>Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa Si (X) No ( )</b>	

Zacatecas, Zac., a 23 de agosto de 2023

Dra. María José Sánchez Usón

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES  
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. María de Lourdes Salas Luévano

Directora de Tesis

Responsable de Programa

## **Resumen**

La obra y el pensamiento del compositor y pianista ruso Alexander Skriabin marcó un antes y un después en la música clásica de transición de los siglos XIX y XX. Su teoría mística y filosófica, - aspecto enigmático de su obra que está cobrando interés en la actualidad-, es el objetivo general de la presente investigación, dada la importancia que esta construcción, intelectual y práctica, tiene en el proceso creativo del compositor.

Por lo mismo, se ha intentado localizar un centro que estructure, de manera lógica, el cuerpo de creencias filosóficas y místicas del músico. Para ello, se ha identificado y analizado exhaustivamente su contexto histórico-cultural, su proceso formativo, intereses y bagaje subjetivos, así como las tendencias y doctrinas ajenas de las que directa o indirectamente se nutrió, incorporándolas no sólo a su trabajo diario, sino también a su vida personal.

El sesgo interdisciplinario de esta investigación ha obligado a realizar un estudio comparativo entre las informaciones halladas sobre Skriabin derivadas de diferentes áreas de conocimiento (musicología, filosofía, historia...), muchas de ellas inexactas, casi todas dispares, y las fuentes bibliográficas ya publicadas, en su generalidad de orientación musicológica y en su mayor parte escritas en ruso. De esta confrontación de materiales, el pormenorizado análisis de sus contenidos y la reflexión crítica consiguiente ha resultado esta tesis, con la única finalidad de servir de síntesis elucidatoria de uno de los creadores contemporáneos más enigmáticos, particulares y sugerentes del Occidente musical.

**Palabras clave:** Alexander Skriabin, compositores rusos, música, filosofía.

## **Abstract**

The works and thought of the Russian composer and pianist Alexander Skriabin marked a watershed moment in the development of classical music in the frontier of the 19th and 20th centuries. His mystical and philosophical theory, -an enigmatic aspect of his work that is currently gaining public interest-, is the general objective of this research, given the importance this intellectual and practical construction has in the composer's creative process.

For the same reason, an attempt has been made to locate a center that logically structures the musician's body of philosophical and mystical beliefs. With this objective, the historical-cultural context of the composer, his formative process, interests and subjective baggage have been identified and exhaustively analyzed, as well as the tendencies and foreign doctrines from which he directly or indirectly took inspiration, incorporating them not only into his daily work, but also in his personal life.

The interdisciplinary bias of this research has made it necessary to carry out a comparative study among the data points found on Skriabin derived from different areas of knowledge (musicology, philosophy, history, etc.), many of them inaccurate, almost all of them disparate, and from the bibliographic sources already published, most are mainly musicologically oriented and mostly written in Russian. This thesis was born from this comparison of materials, the detailed analysis of their contents and the consequent critical reflection, with the sole purpose of serving as an elucidatory synthesis of one of the most enigmatic, particular and suggestive contemporary creators of the musical West.

**Keywords:** Alexander Skriabin, Russian composers, music, philosophy.

## **Agradecimientos**

A la Universidad Autónoma de Zacatecas, en la que me he formado toda mi vida.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por ofrecerme la ayuda económica necesaria y el apoyo institucional para la realización de este posgrado.

A todos los docentes de la Maestría en Filosofía e Historia de las Ideas, en su Orientación en Estudios de Filosofía e Historia de las Ideas, que a lo largo de mis estudios han contribuido con su pensamiento crítico y conocimientos a mi formación académica y personal.

A mi madre, María Vdóvina, por su incondicional y tenaz asistencia, así como una preocupación incluso mayor que la mía por llevar a buen término mis estudios.

A Mara Lioba Juan Carvajal, sin cuyo consejo y auxilio no hubiera podido terminar esta tesis.

Finalmente, y, ante todo, agradezco a mi tutora del posgrado, la Dra. María José Sánchez Usón, que con su gran sabiduría, entrega, inspiración y conocimiento me ayudó a trazar un plan definido para realizar mi tesis, e hizo que la revisión de la misma fuera un proceso mucho más interesante y creativo.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>3</b>
<b>CAPÍTULO I</b>	
<b>BIBLIOGRAFÍA COMENTADA.....</b>	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO II</b>	
<b>LA CULTURA EN EL SIGLO DE PLATA DE LA RUSIA ZARISTA.....</b>	<b>36</b>
1.    Zozobra de la identidad nacional .....	36
2.    Orígenes de la ruptura cultural de Rusia con Occidente.....	41
3.    El “Problema ruso” a principios del siglo XIX: Eslavófilos y Occidentalistas, y el origen del pensamiento social.....	45
4.    Crisis del arte antes del Siglo de Plata: Materialismo, Idealismo, Realismo, y <i>Póchvenniki</i> .....	51
5.    Transformación rusa en el Siglo de Plata.....	61
6.    Renovación del pensamiento filosófico-político en la Edad de Plata.....	63
7.    El Arte en el Siglo de Plata.....	66
8.    El simbolismo ruso.....	67
9.    Otras corrientes estéticas y literarias del Siglo de Plata.....	72
<b>CAPÍTULO III</b>	
<b>APUNTES BIOGRÁFICOS DE LA FILOSOFÍA MUSICAL</b>	
<b>SKRIABINIANA.....</b>	<b>77</b>
1.    La psicología skriabiniana desde la perspectiva historiográfica del arte ruso.....	87
1.1 Sensualismo.....	87

1.2 Prometeísmo.....	89
1.3 Apocalipticismo.....	90
1.4 Mesianismo.....	91
2. Lecturas filosóficas que influyen en el pensamiento de Skriabin.....	94
2.1 Influencias menores.....	94
2.2 Schopenhauer y Nietzsche.....	95
2.3 Helena Blavatsky.....	100
2.4 Política y filosofía skriabinianas: Gueorgii V. Plejánov.....	104
<b>CAPÍTULO IV</b>	
<b>EXPLORACIÓN CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA SKRIABINIANA</b>	
<b>Y SUS CONTRADICCIONES.....</b>	<b>107</b>
1. Borís Schloezer y Leonid Sabaneev en el sistema creativo skriabiniano.....	107
2. La cercanía ideológica de Skriabin con Ivanov.....	111
3. Skriabin e Ivanov: similitudes y diferencias.....	118
4. Postulados de Jeffrey Yunek: propuesta de una interpretación purista de Skriabin.....	125
5. Propiedades de la irracionalidad lógica de Skriabin y su construcción epistemológica del mundo.....	127
6. Experimentos literarios skriabinianos.....	137
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>141</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>148</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>156</b>

## INTRODUCCIÓN

Alexander Nikoláievich Skriabin (1872-1915) fue un pianista y compositor de una extraordinaria sensibilidad artística que sucumbió al encanto de su época, a los últimos ensueños del romanticismo y se encontró en la encrucijada de un futuro incierto, tanto en el ámbito socio-político y cultural como en el devenir de las artes y de la música en lo particular (las corrientes estéticas de las llamadas vanguardias artísticas que se desarrollaron, principalmente, en la primera mitad del siglo XX y cuyas ideas se fueron gestando desde finales del XIX).

Su pensamiento fue consecuentemente mucho más abarcador que la música en sí misma. Skriabin abordó, desde diferentes aristas, las ideas filosóficas en boga, lo que le hizo reflexionar sobre temas humanísticos disímiles, destacando el pensamiento filosófico clásico y contemporáneo; trató temas referentes a la psicología, la naturaleza, la cultura, la religión, el idealismo, el mesianismo, la estética del simbolismo, incursionando incluso en la literatura, el teatro y la poesía, de la que dejó constancia escrita, además de en la música.

Otras ramas de las ciencias, como la física, también fueron objeto de interés, lo cual puede evidenciarse en su invención de un aparato técnico-musical "Luce" que, si bien era una idea antigua, la manera de diseñarlo, junto al objetivo final de intervenir en procesos cinestésicos y gnoseológicos de la psique humana para la transformación y salvación del universo, lo posiciona en la vanguardia de la intelectualidad y la innovación rusa de finales del siglo XIX y principios del XX.

Todo esto no es casual, su hábil mente llena de contradicciones es consecuente con su formación rusa, país que durante la segunda mitad del siglo XX se apresura a salir del atraso tecnológico y cultural al que fue expuesto durante la época zarista, donde primaron grandes abismos entre el pueblo, el campesinado, y

la aristocracia. La sucesión de conflictos bélicos y el impulso a la industrialización y modernización del país, desde entonces, propiciaron también el surgimiento de una intelectualidad que, ante tal incertidumbre, se escudó en un arte de orientación espiritual, libre de compromiso social, donde floreció un amplio movimiento literario con A. Pushkin a la cabeza, y que constituyó la antesala del Siglo de Plata donde desarrolla su obra el compositor.

Esta aproximación a la modernidad incluyó, también, el acercamiento al occidente europeo del que Rusia se había distanciado por motivos políticos y religioso-culturales. Prueba de ello es constatar cómo en las postrimerías del siglo XIX en Rusia circulaban las obras de literatos y filósofos, como Verlaine, Mallarmé, Maeterlinck, Edgar Allan Poe, Ibsen y Strindberg, así como Schopenhauer, Kant y Nietzsche<sup>1</sup>.

La figura de Skriabin nace y se desarrolla durante la Edad de Plata, en pleno período de transformación en todas las esferas de la vida y del país. Con el avance en pleno apogeo, la renovación política y cultural, el desarrollo industrial y tecnológico, y el acercamiento a Occidente, el arte se revaloró en su función social, y en su entrelazado con otras ramas y saberes contribuyó, abiertamente, a esa idea de progreso. Junto a la identidad nacionalista se dio paso a ideales mesiánicos de un acercamiento a Dios; es ahí donde el misticismo y el simbolismo se apoderan del arte en función de una ortodoxia humanista.

Skriabin no realizó suficientes estudios formales en el ámbito filosófico como sí lo hizo en la música; no obstante, su estética musical puede intuirse desde la comprensión de su pensamiento filosófico, que se alimentó, ante todo, del ambiente cultural circundante en Rusia y en Europa. Las experiencias e ideas de sus amigos intelectuales, artistas y filósofos influyeron constantemente en su inclinación y aprehensión del vasto conocimiento teórico cultural que, junto a sus estancias fuera

---

<sup>1</sup> Ursula Rehn Wolfman, *Scriabin's Color Symbolism in Music*, February 6th, 2016. En línea: <http://www.interlude.hk/front/scriabins-color-symbolism-music>. Consultado: 15 de julio de 2017.

del país, fueron amoldando su exótica personalidad; sin embargo, el conocimiento adquirido y sus sugerentes ideas, más que contradecirlo, se amoldaban a su pensamiento primario que, a través de su propia creación musical, permitió apreciar la evolución de una estética con imágenes totalizadoras de una obra creativa cuyo único y último fin era la salvación de los seres humanos y la transformación del universo desde el arte en sí mismo. Tal era el significado y la grandeza del intelecto de Skriabin, que estudió a pensadores, escritores y artistas como Solovióv, Trubetskoy, Kant, Schloezer, Ivanov, Schopenhauer, Nietzsche, Dostoievsky, Novalis, Schelling, Blavatsky y Plejánov, entre otros. De lo que no hay duda es de la amplitud intelectual del compositor, su búsqueda constante de conocimiento y la reflexión continua sobre sus ideas y proyectos que repetía a sus amigos y cercanos hasta el cansancio.

Inicialmente, el compositor fue un filósofo de corte kantiano y, en su mayor parte, se mantuvo fiel a Kant, combinando sus principios con influencias religiosas y eslavófilas-nacionalistas; pero, particularmente, fueron la poesía y la estética de Solovióv las fuentes ideológicas y teóricas principales de su lenguaje simbólico. Skriabin se familiarizó con los trabajos de Solovióv, que en un principio había rechazado al calificarlos de “supersticiosos” y, que, en ese momento, representaban para él una debilidad de voluntad<sup>2</sup>. Sin embargo, después fue tomando cierto gusto por sus escritos, sus propuestas del período teocrático sobre la unificación de todas las cosas en la *divino-humanidad* y lo teúrgico, y con las realizaciones parciales y particulares de la unidad divino-humana que, a su parecer, tienen lugar en el amor y en el arte; todo ello, en última instancia, fue lo que determinó la concepción de su proyecto cumbre *Misterio (Mysterium)*. A pesar de que posteriormente Skriabin deja de apoyarse, de manera tan unilateral, en las ideas de este filósofo-místico, después de leer otras obras (Schopenhauer, Nietzsche, Blavatsky e Ivanov), puede aún observarse en su creación una persistencia de ciertos principios que tomó de

---

<sup>2</sup> Jeffrey S. Yunek, *Scriabin's transpositional wills: a diachronic approach to Alexander Scriabin's late piano miniatures (1910-1915)*, Disertaciones doctorales de LSU. En línea: [http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2766](http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2766), 2013, p. 57 Consultado: 3 de agosto de 2017.

Solovióv y después transformó y adaptó a sus propias creencias. Hay que recordar que, muchas veces, los místicos rusos extraían ideas de la tradición filosófica alemana y las adaptaban a sus ideales neocristianos, por lo cual el origen y genealogía de estos principios han de investigarse más a fondo.

Después de Solovióv, las otras grandes influencias de Skriabin son Arthur Schopenhauer (1788-1860) y Friedrich Nietzsche (1844-1900), introducidos en los círculos en los que se movía por el auge de Wagner y la crítica de estos filósofos a la música wagneriana. Al primero, cuya filosofía se apoya principalmente en Kant y Platón, lo estudia a los veintiún años, y respecto de Nietzsche afirmó haber estado maravillado con la obra *El nacimiento de la tragedia* por las opiniones contenidas en ella sobre arte, especialmente cuando el filósofo habla de Dionisio<sup>3</sup>. Es curioso recordar que Nietzsche fue básicamente dado a conocer en Rusia por el mismo Solovióv, aunque malinterpretado y de forma grotesca. Irónicamente, toda la crítica y preocupación de Solovióv 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 en el ámbito de la filosofía como del arte. La influencia de Solovióv y de Nietzsche, reconocía el filósofo Nikolái Alexandrovich Berdiáev en *La Idea Rusa*<sup>4</sup>, fue fundamental para el desarrollo del antes mencionado renacimiento religioso-filosófico<sup>5</sup>; sin Nietzsche, en opinión del escritor Andréi Bely (1880-1934), la doctrina del neocristianismo no hubiese surgido en Rusia<sup>6</sup>.

---

<sup>3</sup> *Ibidem*, pp. 60 y 61.

<sup>4</sup> Nikolái Alexandrovich Berdiáev, *La Idea Rusa*, (Trads. Marcelo López, Olga Tabatadze y Artur Mrowczynski-Van Allen), Nuevo Inicio, Granada, 2009.

<sup>5</sup> Cfr., Nell Grillaert, *What the God-Seekers found in Nietzsche: The Receptions of the Übermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance*. En línea: <https://books.google.com.mx/books?id=7YFFSa5YE5wC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=Berdiaev+y+Nietzsche&source=bl&ots=BHvIlbC8wY&sig=X2hS4pxtkvsoRyYZEG4ZrC7YBac&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwix2ddz9jXAhWEz4MKHckABDkQ6AEIMjAB#v=onepage&q=Berdiaev%20y%20Nietzsche&f=false>, p. 210. Consultado: 24 de noviembre de 2017.

<sup>6</sup> Cfr., A. M. Lane, *Nietzsche in Russia* (Ed. B. G. Rosenthal), Princeton U. P., Princeton, 1986, p. 67.

Por último, las influencias de Viacheslav I. Ivanov (1866-1949) y Elena y (1831-1891) fueron las que consolidaron en Skriabin su idea de filosofía en la música. Hacia el final de su vida, el compositor fue presentado a Vyacheslav I. Ivanov en 1909; a partir de entonces se frecuentaron y se hicieron grandes amigos, encontrando enormes coincidencias mutuas en el pensamiento filosófico. “*El interés teórico fundamental de Ivanov no es [...] 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 todo*”<sup>7</sup>, por medio de una experiencia catártica producida en un ritual religioso renovado, cosa que fue inspirada por Nietzsche y lo llevó incluso a edificar una teoría de teatro en torno a la idea de convertirlo en, precisamente, un reemplazo de la liturgia. Pero aun a pesar de este influjo, la mayoría de los estudiosos concuerdan con que el ascendiente más omnipresente en la visión del mundo de Skriabin fue Elena P. Blavatsky<sup>8</sup>, con cuyo libro, *La llave de la Teosofía*, Skriabin se familiarizó ya en 1905. Su obsesión llegó a tal grado que incluso sus amigos se cansaron de su constante fijación: “*In the afternoon we met at Koussevitzky's place [...] We spoke not of Theosophy, about which I did not feel completely comfortable conversing [...] Scriabin already had this dogma and he believed in it—he no longer asked or tried to find out more about it, but simply preached it*”<sup>9</sup>.

Sus logros musicales, otro de los pilares de la originalidad del compositor, son una manera fascinante de penetrar en el cambio mental de Skriabin en los quince últimos años de su vida. De sus propuestas la más importante en la esfera musical fue el tránsito del Romanticismo a la atonalidad a través de la creación personal, hacia el final de su producción, del renombrado “acorde místico”, que lo identificó en su obra.

---

<sup>7</sup> Miriam Fernández Calzada, *Vladímir Soloviev y la Filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, (Tesis doctoral), Universidad de Valladolid, Valladolid. En línea: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3589/6/TESIS366-130927.pdf>, p. 296. Consultado: 2 de agosto de 2017.

<sup>8</sup> Cfr., Faubion Bowers, *The New Scriabin: Enigma and Answers*. St. Martin's Press, New York, 1996, p. 92.

<sup>9</sup> Philip Ewell, “Analytical Approaches to Large-Scale Structure in the Music of Alexander Scriabin,”, (Ph. D. dissertation), Yale University, New Haven, Connecticut, 2001, p. 162.

En su última obra que dejó inconclusa (más bien, apenas empezada), comúnmente denominada *Misterio*, Skriabin decidió que lo anteriormente hecho no era suficiente, y exageró todos los parámetros al máximo, de tal manera que es difícil definir o incluso identificar qué tipo de estructura artística hubiera predominado en la obra si ésta se hubiera llevado a cabo. En realidad, lo que empezó a escribir no era más que el *Acto Prefectorio (Acte Préalable)* de lo que en realidad sería el *Misterio* en sí. Skriabin lo pensó como un inmenso rito litúrgico que habría durado varios días, ubicado al pie de los Himalayas, durante el cual la barrera entre el público se disolvería para dar lugar a una comunión artística, conducente a una disolución y transfiguración del mundo. Todas las artes estarían incluidas -música, danza, teatro, poesía, plástica-. Todos los sentidos estarían activados -incluso el gusto y el olfato-. Skriabin, tal vez retóricamente, planificó que campanas colgaran de las nubes y que perfumes fueran esparcidos<sup>10</sup>. En un primer acercamiento, los compases que de esta obra alcanzó a componer tienen un parecido bastante fuerte con *Prometeo*, aunque predomina en ellos una todavía mayor fragmentación motívica y abstracción musical. Se podría decir que: “*Scriabin se acercó cada vez más a la teosofía, el ocultismo y la filosofía oriental. Vio al artista -esto es, a sí mismo- como a un redentor y un profeta; su concepción combinada de misticismo con un delicado erotismo y ansias de éxtasis, el todo unido por la fe en la esencialmente ideal naturaleza del arte*”<sup>11</sup>. En retrospectiva, la transmutación de la humanidad, y su paso a una nueva “dimensión” es lo que proclama abiertamente en esta obra, dándole cierto toque de unidad con las obras orquestales pasadas, las cuales también tenían fuertemente implícito ese deseo de trascendencia, aunque abordaban los elementos necesarios de manera aún fragmentaria.

---

<sup>10</sup> Emanuel E. García, *Scriabin's Mysterium and the Birth of Genius*, 2007. En línea: Consultado: 8 de noviembre de 2017.

<sup>11</sup> Joseph Machlis, *Introducción a la música contemporánea*, Marymar, Buenos Aires, 1975, p. 99.

El resultado final, es considerado por algunos críticos, con ironía, como una gran decepción, una masa informe<sup>12</sup>, o como las divagaciones poco coherentes de alguien que ya estaba perdiendo de vista lo que era posible lograr musicalmente<sup>13</sup>.

Entre los estudiosos más importantes de Skriabin están, L. S. Ponomarenko, Faubión Bowers; Borís Schloezer; Leonid Sabaneev y Jeffrey S. Yunek. De él, tristemente se ha dicho:

Alexander Skriabin ha pagado duramente el haber sido una figura del período de transición. Para sus adictos de cincuenta años atrás aparecía como el profeta de la nueva era. Hoy día sus composiciones orquestales han desaparecido casi de las salas de conciertos, mientras que de sus voluminosas obras para piano sólo se oyen las piezas breves. A pesar de ello, Skriabin representó la tendencia progresista en la música rusa de los primeros años de nuestro siglo y desempeñó una parte no desdeñable en la anticipación de la nueva música<sup>14</sup>.

La investigación de Skriabin **se justifica**, quizás, por la más obvia de las razones: me gusta su música. Pero también tengo que mencionar que la dimensión oculta de lo simbólico que contiene, aunado al hecho de que en la vida académica habitual de un músico no se discuten con frecuencia los temas que él manejó con el debido grado de seriedad, es otro de los motivos que hizo que me decantara por este proyecto. Las connotaciones religiosas de su música son conocidas por el público culto, pero no mucho más que eso; de lo restante se habla en una manera extremadamente nebulosa. Además, como dije en el apartado anterior, la poca atención que se le presta al compositor, tanto musical como filosóficamente, hoy en día me provocó cierta curiosidad, ya que, en general, me parece un músico que, investigativamente, aún tiene mucho que ofrecer. Su ubicación en la vanguardia de

---

<sup>12</sup> Classical CD Review. En línea: <http://classicalcdreview.com/mysterium.htm>. Consultado: 25 de noviembre de 2017

<sup>13</sup> Reviews Gramophone. En línea: <https://www.gramophone.co.uk/review/scriabinnemtin-mysterium>, Consultado: 28 de noviembre de 2017.

<sup>14</sup> Joseph Machlis, *Op. cit.*, p. 98.

la transición de la tonalidad a la atonalidad, de la manera tan única en que lo hizo, con el antes mencionado acorde místico, podría servir de ejemplo o inspiración a los compositores contemporáneos para buscar una salida del callejón al cual ellos mismos llegaron, ámbito que se va estrechando cada vez más en la música clásica actual. Su posición aislada en la historia de la música es, asimismo, un incentivo para indagar sobre qué es lo que lo hizo tan único. De la misma manera, su pertenencia o no a las vanguardias europeas de principios del siglo XX es algo que, me parece apropiado investigar.

Mientras en la música el interés por su obra es aún vigente, aunque en riesgo de marchitarse, los trabajos en clave filosófica que se ocupan de Skriabin son más que nada obras aisladas, sin una continuación o un intento de actualizar nuestra percepción sobre los temas y recursos compositivos del autor. No obstante, y a pesar de que se trataron hace más de cien años, sus creaciones son fascinantes, y podrían llevar a un alto enriquecimiento y renovación de corrientes en la música actual si se conocieran con más amplitud en las instituciones educativas musicales de Latinoamérica, teniendo en cuenta que casi no ha habido investigaciones lo suficientemente extensas en lengua española sobre esta sugerente figura de transición entre épocas. A esto ha contribuido el que Skriabin casi nunca pasó períodos extensos de tiempo en el extranjero, sobre todo, en Europa, por lo cual no se registró una recepción generalizada de este compositor en los públicos de otros países. Se puede especular que esa fue la razón principal de que la *intelligentzia* europea no se concentrara demasiado en su obra, y, por consiguiente, tampoco fuera abordado en el continente americano.

**Espacio-temporalmente**, este proyecto se centra en las coordenadas en las que vivió Skriabin, las últimas décadas de la Rusia zarista, aunque se rastrean, también, sus referencias previas. **Temáticamente**, y en atención a las características del Posgrado, no se efectúa en esta investigación un análisis musicológico de las obras del compositor, sino que su música es vista y entendida a través de su pensamiento filosófico. Se pone especial énfasis en el momento y las

circunstancias en los que se produce la inflexión que lleva al autor a deshacerse de un estilo romántico tardío y a emprender la búsqueda de elementos nuevos de manera experimental, en un terreno musical en donde nada era inviolable, persiguiendo una música *absoluta* y más auténtica.

El **objetivo general** de esta propuesta se encamina al reconocimiento y valoración del pensamiento estético resultante en la obra de Skriabin, mismo que trasciende al haberse proyectado anticipadamente a las condicionantes estilísticas, tecnológicas y a los descubrimientos científicos de su época. Como **objetivos particulares** se proponen:

- Difundir, aún más si cabe, la obra de Skriabin comprendida desde su totalidad, al ser un compositor poco estudiado en el ámbito artístico-cultural de habla hispana.
- Descubrir la trascendencia de su música, identificando sus orígenes y elementos distintivos.
- Revelar su complejo universo intelectual y espiritual, que mediatisó no sólo su pensamiento, sino su obra musical.
- Demostrar que, si bien se le reconoce el haber sido el precursor del atonalismo junto a Schoenberg, sus aportes musicales se enfocan no sólo al desarrollo técnico y al límite de los lenguajes musicales, sino que se entrelazan con la necesidad de una experimentación gnoseológica del lenguaje artístico y la naturaleza humana.

La problemática del arte y su expresión, y en particular de la música, es común a la sociedad europea de finales del siglo XIX. En este tiempo, la composición musical sufre una metamorfosis entre estructuras de la forma, la textura, los elementos armónicos, melódicos y rítmicos que, luego del engendro disolutivo de la tonalidad, dan lugar al pluralismo de los nuevos movimientos vanguardistas del siglo XX.

Alexander Skriabin no es ajeno a estos profundos cambios, pero su música surgirá de la convergencia de dos lenguajes interconexos: el filosófico y el artístico-musical. Con el fin de poder entenderla, los elementos que intervienen en esta fusión deben ser previamente analizados, para luego poder identificar las analogías habidas entre sus respectivos componentes. Con todo, y tanto en términos de pensamiento como de composición, su obra resulta inubicable. El porqué de esta asistematicidad constituye **el problema central** que elucidar en esta investigación. De él se desprenden una multiplicidad de interrogantes, tales como la relación que el compositor mantuvo con el Romanticismo musical anterior, la ruptura con este estilo, las causas de dicha ruptura, y la experimentación en una vanguardia anticipada como expresión de una búsqueda interior.

La obra de Skriabin es una síntesis de vida; pensamiento y creación explican esa búsqueda intelectual que va más allá del límite humano y se resume en encontrar la verdad del arte en la propia creación como salvación. Su inacabada propuesta *Misterio* hubiera sido la explicación de todo su universo creativo.

La música de Alexander Skriabin evoluciona progresivamente hacia una mayor complejidad, marcada por la deconstrucción de su lenguaje musical anterior y el abandono de la tonalidad, rompiendo, por lo tanto, con la música que en ese momento se estaba haciendo, principalmente en Rusia. Algunos investigadores que han estudiado su obra, como Eduardo Francisco Plaza, opinan que es imposible, por su arbitrariedad<sup>15</sup>, relacionar su pensamiento esotérico teosófico con su lenguaje musical y descubrir cuáles fueron los elementos filosóficos que influyeron directamente en la música skriabiniana.

Como **respuesta interina** a las interrogantes anteriores se propone la intuición de que el cambio experimentado por la música de Alexander Skriabin

---

<sup>15</sup> Vid., Eduardo Francisco Plaza Stüve, *Debussy, Scriabin y Bárto*k, tres modelos transgresivos de la tonalidad desde una perspectiva postestructuralista, (Tesis Doctoral), Universidad Simón Bolívar, Valle de Sartenejas, Baruta, 2015. En línea: <http://www. http://159.90.80.55/tesis/000171065.pdf>. Consultado: 15 de mayo de 2017.

responde a una opción de vida y a un vuelco en su personalidad, marcada por su actitud de búsqueda permanente y por su necesidad de trascendencia, lo cual derivó hacia un narcisismo egocéntrico y megalómano:

Soy un momento de brillante eternidad. Soy el juego de la libertad, soy el juego de la vida, soy la corriente lúdica de sentimientos desconocidos. Soy la libertad, soy la vida, soy un sueño, soy la despreocupación, soy el deseo incesante de arder, soy éxtasis, soy pasión demente, no soy nada, soy temblor [...] soy el límite, soy la cumbre. No soy nada. ¡Soy Dios! (1906. Carta a su esposa Tatiana Schloezer)<sup>16</sup>.

Es difícil, pues, averiguar si el cambio operado en la obra de Scriabin se debe a una evolución estilística y composicional del autor o a una ruptura personal, de raíces más profundas que le llevó a cambiar definitivamente el rumbo de su estética y sus creaciones. Como bien opinaría su amigo, el compositor y musicólogo ruso Leonid Sabaneev:

Obsesionado por lo que él llamaba su “Misterio”, Scriabin creía que tenía una “misión” en la vida aparte de la música, pero sus intentos por dejar la esfera musical pura apenas fueron concretados. Él fue básicamente un compositor [...] En sus sueños Scriabin se consideraba a sí mismo en el umbral de realizar su “misión” cuando en realidad se encontraba en la fase más elemental. La megalomanía de Scriabin hizo que éste sobreestimara sus fuerzas y capacidades<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Faubion Bowers, *The New Scriabin...*, pp. II-61; Vid., Anna Gawboy, Anna, *Alexander Scriabin's Theurgy in Blue: Esotericism and the Analysis of Prometheus: Poem of Fire Op. 60*, Yale University, New Haven, Connecticut, 2010; Simon Morrison, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2002, pp. 184-241; Schloezer, Boris, *Scriabin: Artist and Mystic*, University of California Press, Berkeley and Los Ángeles, 1987, p. 136; Vid., Richard Taruskin, *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1997; Don Wetzel, “Alexander Scriabin in Russian Musicology and its Background in Russian Intellectual History”, (Ph. D. dissertation), University of Southern California, LA, 2009, pp. 71 y 72.

<sup>17</sup> Leonid Sabaneeff, “N. A.-Scriabin A Memoir”, *Russian Review*, Vol. 25, No. 3, Blackwell Publishing, Kansas University, Lawrence, KS, 1966, p. 257.

*Misterio* será el resultado del momento histórico que le tocó vivir, en donde el pensamiento moderno sobrepasó los límites de los avances científicos y tecnológicos, a lo cual se sumó su muerte temprana, por lo que su proyecto no prosperó. Si bien sus teorías se basan en una visión simbolista, mística y religiosa, acorde a su formación, la puesta en práctica de su proyecto es, hoy por hoy, una propuesta más que probada por compositores que desarrollaron su arte a partir de las vanguardias artísticas, la experimentación, las técnicas composicionales innovadoras que incluyeron los medios electrónicos, los ruidos, los espectáculos etc.

La complejidad de este proyecto obliga a emplear una serie de **estrategias metodológicas** necesarias para conseguir un acercamiento riguroso y completo al pensamiento y la obra musical de Alexander Skriabin. En atención a la naturaleza plural del objeto de estudio elegido, partiremos de la Historia de las Ideas en su acepción más amplia, es decir, teniendo en cuenta que esta orientación se abre a más áreas de conocimiento (religiosa, económica, política, artística, etc.,) y no sólo a la estrictamente filosófica, puesto que esta perspectiva

n'est pas de la philosophie en ce que son but premier n'est pas de se prononcer définitivement sur la vérité des idées; et elle ne s'inscrit pas totalement dans l'ordre de la raison non plus puisque sa méthode ne se veut pas universelle, comme annoncé précédemment, et qu'elle revendique même, comme nous le verrons ultérieurement, un certain «bricolage», au sens que Paul Feyerabend a donné à ce mot<sup>18</sup>.

Más bien, la Historia de las Ideas ha venido a integrarse en la Historia de la Cultura o Historia Cultural, ámbito en el que se vinculan las ideas a un contexto social,

---

<sup>18</sup> “no es filosofía, porque su propósito principal no es pronunciarse definitivamente sobre la verdad de las ideas; y tampoco se inscribe totalmente en el orden de la razón, ya que su método no es universal, como se anunció anteriormente, e incluso reivindica, como veremos más adelante, un cierto “bricolaje”, en el sentido que Paul Feyerabend le dio a esa palabra”. Jean-Paul Rosaye, *L'histoire des idées: approche théorique et pratique*. Conferencia pronunciada en el Seminario “Transferts des savoirs et histoire des idées”, Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles (CRIT), UBFC, Besançon, 2014.

científico, literario, musical, etc. Metodológicamente, nos apropiaremos, también, de los conceptos que Foucault llamó "objetos inciertos" y "márgenes indefinidos", conceptualizaciones que se adaptan al pensamiento y las creaciones de Skriabin, en donde se amalgaman eclécticamente ámbitos como el esoterismo, el misticismo, la sinestesia, el estilo postromántico y el atonalismo libre.

Derivado de lo anterior, nos apoyaremos, asimismo, en la Historia Intelectual para analizar el específico bagaje especulativo del compositor, en correlación con el momento socio-cultural que le tocó vivir, la denominada Edad de Plata rusa, ya que, en palabras de Richard Rorty: "*Escribir una historia intelectual, me parece, es describir las preocupaciones de los intelectuales en una época dada y mostrar su sitio y su papel en la sociedad*"<sup>19</sup>.

Al análisis y síntesis de las características contextuales socio-culturales de la época de Skriabin se sumará un estudio pormenorizado de sus propuestas composicionales, en diálogo con sus influencias y adscripciones filosóficas. Será, pues, necesario comparar ambos campos de conocimiento e inferir analogías entre ellos. Si bien este trabajo no se centra ni analiza de manera explícita la obra musical de Skriabin, mi condición de músico profesional me ha permitido estudiar las partituras impresas, lo que amplía mi visión del panorama artístico-filosófico del compositor.

Dada la complejidad de la obra de Skriabin, **las fuentes consultadas** para su estudio han sido de variada naturaleza: históricas, filosóficas, literarias y esencialmente musicales. El trabajo de búsqueda bibliográfica se ha completado con recopilación hemerográfica y de partituras musicales. Dados los escasos estudios habidos en español, los criterios de selección han sido integradores. No obstante, el trabajo de fuentes básicas ha tenido que contar con referencias en

---

<sup>19</sup> Cfr., François Dosse, *La historia en migajas. De Annales a la “nueva historia”*, Universidad Iberoamericana, México, 2006, p. 197.

idioma ruso, previo trabajo de traducción personal. En este proceso, los principales acervos consultados han sido los siguientes:

- Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca de la Unidad Académica de Artes, Licenciatura en Música, de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Samuel Ramos”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Cuicamatini”, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca y Fonoteca del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), CENART, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Conservatorio Tchaikovsky, Moscú, Rusia.
- Biblioteca Estatal de Rusia, Moscú, Rusia.
- Biblioteca Nacional Rusa, San Petersburgo, Rusia.
- Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.
- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, España.
- Biblioteca de la Universidad de Valladolid, Valladolid, España.

Con el recurso bibliográfico recopilado en los repositorios anteriormente enlistados se ha podido realizar este trabajo, que se ha estructurado en el siguiente **capitulado**:

-Introducción

1. Bibliografía comentada
2. La cultura en el Siglo de Plata de la Rusia zarista
3. Apuntes biográficos de la filosofía musical skriabiniana
4. Exploración crítica de la filosofía skriabiniana y sus contradicciones

-Conclusiones

-Bibliografía

-Anexos: (Apéndice documental relativo a Skriabin)

Las consideraciones anteriormente expuestas han servido de orientación, guía e impulso en el inicio, desarrollo y recapitulación final del trabajo investigativo que, sobre el compositor ruso Alexander Nikoláievich Skriabin, presento a continuación en las siguientes páginas, con la finalidad de optar al grado de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, Orientación en Estudios en Filosofía e Historia de las Ideas.

## CAPÍTULO I

### BIBLIOGRAFÍA COMENTADA

El presente capítulo recoge una muestra del trabajo realizado en esta tesis con las fuentes bibliográficas. A modo de ejemplo, se incluye el comentario crítico, en profundidad, de cuatro títulos representativos que han resultado ser fundamentales para el estudio del pensamiento filosófico y musical de Skriabin; no obstante, en estas páginas no se ofrece un juicio de valor de las obras en sí mismas, sino en función de las informaciones que trasladan, que han sido imprescindibles para el desarrollo de esta investigación.

***Воспоминания о Скрябине (Recuerdos de Skriabin)*, Leonid Sabaneev<sup>20</sup>.**

A la hora de hacer una valoración contemporánea retrospectiva del compositor, la biografía de Leonid Sabaneev se ha reconocido como un recurso invaluable por casi todos los estudiosos del tema. Es una referencia casi omnipresente en cualquier otra investigación que tome en cuenta el pensamiento de Skriabin.

Para juzgar la recepción de Skriabin en el público, y conocer íntimamente el ambiente musical y cultural de Moscú, así como la reacción de los contemporáneos ante la personalidad del maestro, este estudio es un recurso muy útil. Una razón de ello es que, durante la mayor parte de la vida y obra del compositor, el autor de esta biografía estuvo alejado, y tuvo una opinión incluso negativa, de él. Eso, junto con una perspectiva crítica de todos los pensamientos íntimos del período de madurez

---

<sup>20</sup> Vid., Леонид Сабанеев, *Воспоминания о Скрябине*, Классика-XXI, Москва, 2014.

del compositor, debido a la indudable intelectualidad de Sabaneev, hace de la lectura del libro una notable experiencia informativa.

Aun así, Sabaneev está ausente en un periodo crucial de la vida del compositor, marcada por la separación de su primera esposa, Vera. Fueron años pesados para Skriabin (1903-1905), pero, al mismo tiempo, los más fructíferos en cuanto a evolución personal y compositiva del maestro, como reconoce Sabaneev.

El autor conoció, pues, a Skriabin en plena madurez creativa, llegando a comprender el impacto verdadero de su obra en la historia de la música. Parte de ello forma una idea que pocas veces fue expresada con tanta claridad incluso por el compositor mismo: El hecho de que Skriabin comprendiera la melodía como una extensión de la armonía. Ambos términos estuvieron separados durante todo el clasicismo en estricta contraposición, pero ahora, él, en su ánimo unificador, los conecta de una forma ingeniosa y paradójica, para crear un lenguaje y una manera de pensar la música totalmente vanguardista.

Las intuiciones musicales acertadas, así como su sentido crítico, salen a relucir en las valoraciones que hace Skriabin de sus contemporáneos. A pesar de eso, como persona era un ser increíblemente torpe en sus relaciones sociales y en su trato con el mundo práctico, en general, principalmente por el ambiente de sobreprotección al cual fue sometido toda su juventud. Esto lo lleva a tener una separación problemática de su primera esposa y problemas económicos a la hora de perder a su principal mecenas, Belaieff, en 1904. La relación con su nuevo mecenas, el director de orquesta Koussevitsky, también estuvo plagada de malentendidos y terminó con una ruptura dolorosa para los dos, que al final acabó perjudicando sustancialmente al compositor. Sabaneev resume brevemente el orden de los hechos al referirse a la separación de la primera esposa, pero él mismo dice que es por palabras de terceros. Al parecer, Skriabin llegó a América ya con Tatiana Fiodorovna, y eran conocidos como los Skriabin, pero luego llegó su primera esposa, Vera Ivánovna. Cuando los americanos le pidieron explicaciones a su

mentor, Safonov las dio, pero no a favor de Skriabin, lo cual, por supuesto era natural, ya que su situación era irregular. La conclusión es fácil de imaginar tomando en cuenta el conservadurismo de los estadounidenses en ese momento.

Por todo lo que hasta aquí se ha dicho, es natural pensar que otra ventaja que ofrece la lectura de este libro es que puede dar a alguien que se centre en el aspecto psicológico de Skriabin una variedad de datos muy útiles para dibujar su perfil. Sabaneev hace un esfuerzo en transmitir todos los pequeños hábitos del compositor, el discurrir de sus estados anímicos, así como gustos, temperamento general y, sobre todo, sus múltiples fobias.

Usualmente, un tema que es objeto de calumnias y rumores es la vida sexual de Skriabin, ya que tiene la particularidad de ocupar un lugar central en la creación consciente de sus obras, puesto que la mayoría de los temas que aborda en sus composiciones tienen su base en una idea sexual de la creación del mundo y su funcionamiento. Estas fantasías del compositor sobre este aspecto de su vida tienen un lugar visible en las memorias que relata Sabaneev.

El proceso creativo de un creador genial es usualmente una cuestión oscura; el público ve los resultados, pero no así el proceso con el cual se llegó a tal finalidad, por ser una actividad, lógicamente, muy íntima y fácilmente contaminable con cualquier forma de interferencia del mundo con ella. Por lo tanto, lo que llega a nosotros de la creación de Da Vinci, Einstein, Faraday, Picasso y otros son poco más que sombras de lo que realmente pasa en sus mentes. Sabaneev no tiene esa limitación, pues su convivencia diaria con el compositor (literalmente), junto con la personalidad expansiva, extrovertida y con poca autocensura del último, posibilita una perspectiva única de la creación musical que acontecía en él. Se da cuenta, también, de ejemplos de personas cercanas que influían directamente en la composición de una u otra obra.

Otro punto particular es la complicada relación que tiene la visión de Skriabin con dos enormes ámbitos de la cultura humana, la ciencia y la religión. Lo intrincado proviene de las contradicciones de su propio pensamiento que le llevaron a adoptar una postura reaccionaria hacia el saber científico, mientras que buscaba con desesperación bases científicas para ese mismo pensamiento. La religión, sobre todo la cristiana, tiene un lugar secundario en la mística de Skriabin, al negar reconocer cualquier conexión legítima entre aquella expresión cultural y su propia construcción narrativa.

Las ideas políticas del compositor son difíciles de aislar por el poco interés que tuvo en general en ellas, pero el libro aporta una evolución palpable de esta visión, presentando desde un Skriabin partidario moderado del socialismo de manera condicionada a su propio plan del *Misterio*, hasta alguien que se oponía a este tipo de ideología con vigor.

Algo que cobra importancia de repente, como si el autor se hubiera olvidado de ello, es la figura del hermano de su segunda esposa, Borís Schloezer. Su pensamiento pseudofilosófico tal vez fue la mayor influencia de Skriabin por muchos años, desde cuando apenas el compositor iba a salir del Conservatorio y estaba intentando ser reconocido por la sociedad moscovita hasta que conoció al místico, escritor y dramaturgo Viacheslav Ivanov.

Las influencias artísticas propiamente son algo que el libro de Sabaneev trata bien, dándole su lugar a los múltiples personajes que el maestro conoció, o bajo cuya influencia pudo estar en determinados momentos. Sabaneev es lo bastante observador como para notar un cambio drástico en Skriabin al conocer a Ivanov. Hay un punto de inflexión en su pensamiento que repercutió masivamente en el designio del *Misterio*, e hizo posible que hoy tengamos lo que se llama *El Acto Prefectorio*, debido a que Ivanov de alguna manera obligó a Skriabin a aterrizar sus ideas y lo hizo mitigando el efecto desmoralizador que ello pudo haber producido en el compositor.

Aunque retrospectivamente Sabaneev tuvo un intenso interés en el desarrollo del lenguaje musical de su genial amigo, de sus “locuras” más tardías, del tipo de sistema de luces de *Prometeo*, y de los detalles de la ejecución del *Acto Prefectorio*, se ocupa de explorar todas las anécdotas mínimamente relevantes para esa indagación de la armonía skriabiniana, complementándolas con ejemplos musicales, lo cual es enormemente ilustrativo para un músico que lea este libro.

Sabaneev también se ocupa de un tema que le genera mucha ansiedad, dada la repetitividad con la que lo aborda: el de la posible complicidad de las personas cercanas a Skriabin en el estancamiento mental de sus constructos teóricos, y la falta de confrontación con el mundo real al que lo sometieron involuntariamente, como en la leyenda de Buda, por miedo a que le causara una impresión demasiado fuerte y se derrumbara. Sabaneev cree que era casi inevitable que Skriabin se volviera de facto psicótico, ya que nadie de cuantos le rodeaban permitía siquiera mencionar la posible locura del compositor.

A lo largo de este libro, Sabaneev nota la increíble pasión con la que las sectas buscaban reclutar al compositor, visitándolo, e incluso logrando, lo cual no fue muy difícil, que fuera a Inglaterra para tener un encuentro con personas de ese mundo críptico. Al mismo tiempo, Skriabin entendió la necesidad urgente de reclutar para su causa gente que supiera de actuación y danza, pues no le satisfacía el estado en el que estaban esas manifestaciones artísticas en aquel entonces.

La última temporada de la vida del compositor estuvo ocupada creativamente en entender y alcanzar a componer el texto del poema para el *Misterio*. Sabaneev, con honestidad, comenta todos los desperfectos que identifica, pero también reconoce que había momentos de verdadera belleza e inspiración poética que no coincidían, cómicamente, con los fragmentos que el mismo Skriabin juzgaba como buenos.

Una faceta interesante para la presente investigación es el hecho de que Sabaneev, después de notar el cambio operado en la mente de Skriabin al reorientar su trabajo al *Acto Prefectorio*, también empezó a percibir variaciones sustanciales en la manera de componer del artista, lo cual le llevó a intuir que estaba ante un sistema musical que, si se concretaba, se diferenciaría tanto del actual estilo de Skriabin (un Skriabin tardío consolidado en *Prometeo*), como ése se diferenciaba del Skriabin temprano (todas las composiciones de Skriabin hasta la *Quinta sonata, Op. 53*).

Por último, en su libro Sabaneev nos ofrece una perspectiva única, producto de su mente inquisitiva y despierta, del pensamiento del compositor durante los dos últimos años de su vida. Explica las circunstancias de la poca producción compositiva del maestro, como la Gran Guerra y la muerte de su padre. Pero lo importante es lo que hace con el análisis de la personalidad del compositor, en el cual nota un cambio repentino, producto de su desesperación oculta, como lo descubre después: desesperación por llegar a la realización del *Misterio* y no poder hacerlo. Ese cambio tiene cierta sincronía con trasformaciones en la armonía y con la sensación que transmite la última música que compuso el artista, desembocando en la creencia de la metempsicosis, la transmigración de las almas, o reencarnación, con lo cual, finalmente, podía justificar la existencia del *Acto Prefectorio* como la nueva obra culmen de su vida.

El final del libro termina en una nota trágica, coincidiendo con la muerte del compositor.

***Skriabin: A Biography (Una Biografía), Faubion Bowers***<sup>21</sup>.

Este libro está dividido en dos tomos, los dos editados originalmente en Japón y Estados Unidos por Kodansha International en 1969. Está escrito en inglés, y está ilustrado con una amplia colección gráfica de fotografías y retratos.

Al tratar a Skriabin, Sabaneev dijo que le había sido imposible averiguar los detalles de la vida del compositor con anterioridad a sus últimos cinco años, que conformaron el periodo en el cual se conocieron y se hicieron verdaderamente amigos. Bowers es muy útil a este respecto, pues el trabajo documental que realiza para los dos tomos del trabajo es impresionante. La atención y el detalle con el cual se investigan todas las etapas y facetas de la vida del compositor no dejan de lado casi ninguna minucia sin atender. El recuento no siempre es lineal, y en algunos capítulos Bowers se toma su tiempo para retroceder, o relacionar eventos separados que hacen referencia a los temas tratados.

Extrañamente fue el único libro de Bowers sobre el compositor, ya que no lo estudió antes, ni posteriormente hizo otra investigación tan profunda sobre cualquier otro aspecto del mismo.

Sin embargo, en contraste con el tono ligero y familiar de Sabaneev, Bowers a veces hace comentarios expresando su punto de vista personal, lo cual es refrescante en un biógrafo que no conoció al objeto de su trabajo; pero, en repetidas ocasiones, esas opiniones se transforman en una retahíla especulativa con tintes de “psicoanalista casero”, enfatizando, además con cierto placer y lenguaje pasivo-agresivo, aspectos negativos de la vida del maestro y de otros personajes rusos. Estos pequeños fragmentos señalan con múltiples citas la decadencia económica y espiritual de Rusia con el tono humorístico-despectivo de un intelectual alemán:

---

<sup>21</sup> Vid., Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography*, Dover Publications, Mineola, N.Y, 1996.

“Talla un poco a un ruso y aparecerá un tártaro”; se suaviza esta referencia un tanto racista con el hecho de que los mismos intelectuales rusos hicieron una introspección que los llevó a idénticas conclusiones. Asimismo, pone de nuevo bajo la lupa el desarrollo tardío de una cultura musical rusa propia, enfatizando cada aspecto negativo de los músicos y compositores rusos antes de que “la luz de Occidente” los “iluminara” a finales del siglo XIX; sitúa a los compositores nacionalistas siempre en un contexto negativo, no sin razón, ya que la discriminación presente en contra de los profesores extranjeros por los primeros era real. También, en algún momento especula vigorosamente sobre la sexualidad y salud mental de los profesores del conservatorio, y remata con una teoría sobre la posibilidad de que Skriabin fuera un homosexual reprimido, incorporándolo presuntamente a los ya numerosos integrantes de este grupo en el conservatorio.

Bowers alude a que es un deber suyo el abrir el velo de secretismo sobre esta parte de la vida musical de la Rusia zarista, un deber de disipar “una versión soleada de la herencia musical rusa”. Si bien estos comentarios son una llamada de atención sobre problemas reales (por ejemplo, lo pobre que era la atención a la salud mental en Rusia, o el odio rampante hacia los occidentales), cruzan la raya de lo morboso, haciendo uso de la impresión que causan al lector para crear una controversia que no viene al caso, y que además peca de tendenciosa y plagada de exageraciones. Como dice Ballard en su reseña sobre el libro, Bowers lo que necesitaba era vender ejemplares.

Las fuentes de referencia son, en ocasiones, un poco difíciles de ubicar a la hora de citar exactamente las cartas, evidencias anecdóticas de amigos o documentos personales del compositor, debido a una ausencia de citas de páginas en estos casos. Pero, por lo general, el autor indica al investigador o personaje al que hace referencia antes de la cita.

Realmente, este libro fue más interesante por el recuento pormenorizado de las influencias filosóficas a las que fue sometido Skriabin en su vida, las cuales

Bowers se ocupa de integrar al pensamiento filosófico del propio compositor. Si bien breves, los resúmenes y referencias filosóficas son puntuales y tienen una relación entendible con elementos de la cosmovisión del compositor. El autor tampoco se esfuerza demasiado en aludir o localizar con exactitud, por ejemplo, qué filósofo correspondía a qué elementos de sus cartas; no obstante, esto proporciona al lector la libertad de encontrar las correspondencias por uno mismo.

Nombres que nunca se mencionan en Sabaneev salen a flote en esta investigación, aunque algunos otros elementos que son prominentes en Sabaneev no reciben, por alguna razón, la atención aquí debida. Uno de ellos es el teatro, ampliamente aludido una y otra vez por el amigo positivista que, sin embargo, en Bowers no tiene sino un par de referencias relativamente vagas, conectadas con Ivanov. En Sabaneev, por el contrario, falta todo el proceso de desarrollo del joven compositor, sus primeros éxitos y la descripción de un Skriabin adolescente, así como sus dos matrimonios.

Debe mencionarse que otra parte interesante de este texto es la colección de cuadernos de los diarios de Skriabin aquí recogidos. Tres de ellos los escribió en Suiza, entre 1904-1905, en los cuales se presenta la evolución de su pensamiento filosófico, mesiánico y místico. Después de conocer al filósofo marxista Plejánov, como respuesta, Skriabin sigue el camino a más reflexiones filosóficas en las colecciones de 1905-1906 (aunque, un detalle curioso, sin actitudes simpatéticas al marxismo). Este es un material imprescindible para conocer los embriones de las ideas que luego formarían su visión madura hacia 1910. A la hora de entender los intereses filosóficos y místicos del compositor es pertinente recordar que el susodicho tenía la práctica de hacer diagramas sintéticos para explicar aquello que no tenía la habilidad de transmitir con palabras, tal y como dicen numerosos investigadores, a saber, Sabaneev, Yunek, y el mismo Bowers. Hay ejemplos vívidos y valiosos sobre este método de organización mental de Skriabin que aporta elementos de análisis a la investigación del pensamiento skriabiniano.

Un punto de interés sobre la existencia de estos diarios es que nunca fueron presentados a sus amigos, y ni siquiera a su esposa, a la cual amenaza por carta, agresivamente, en caso de que se le ocurra leerlos, saliéndose, enormemente, de su comportamiento habitual. Esto podría verse como una muestra de los severos sentimientos de vergüenza que Skriabin pudo haber albergado sobre todo su pensamiento místico, los cuales, para cuando Sabaneev conoció al compositor, parecen haberse mitigado, debido a la apertura con la que Skriabin hablaba de los temas con su círculo interno de amigos. Aun así, el hecho de que Skriabin se consideraba a sí mismo un “mesías”, era un secreto a voces en la casa del compositor en su etapa madura. Sabaneev hace mención de esa vergüenza presente en Skriabin cuando, “por accidente”, se le “escapaba” alguna alusión a su propia “divinidad”.

Una observación que se puede hacer sobre este libro en sí es que su autor cita bastante poco a Sabaneev, y a su otro gran biógrafo contemporáneo, Schloezer, lo cual es entendible. A pesar de que Bowers hablaba ruso no podía acceder a la riqueza de los múltiples materiales esparcidos en revistas producidos por los dos investigadores, teniendo además en cuenta que el trabajo lo publicó en una editorial japonesa mientras vivía en Japón. La multitud de artículos de Sabaneev y Schloezer necesitaban de una larga estancia para ser recolectados de manera exhaustiva, oportunidad que, es de suponer, Bowers no tuvo.

La otra observación que puede hacerse es que hay una obra que Skriabin estuvo componiendo durante cierto tiempo, la cual Sabaneev casi no menciona: *La Ópera*<sup>22</sup>, ubicada en el tiempo entre la Segunda y la Tercera sinfonía. Esta obra, que nunca vio la luz, representa un estado embrionario, pero bastante avanzado, de lo que Skriabin iba a querer hacer en un futuro con su visión. Lo curioso es que los principios del Eterno Femenino y el Eterno Masculino, los cuales iban a ser luego personajes importantes del *Misterio* ya están presentes. Esto apoya la tesis de Jeffrey Yunek, el cual menciona que, a pesar de que las adherencias filosóficas de

---

<sup>22</sup> Esta ópera nunca se terminó ni llegó a estrenarse.

Skriabin hubieran cambiado con el tiempo, las ideas básicas a las cuales se apagaba para juzgar la compatibilidad de un filósofo con él o no son bastante estáticas a lo largo de toda su vida.

Los textos de Sabaneev y Bowers compondrían una buena bibliografía de Skriabin si se unieran, ya que algo que salta a la vista es que los dos tratan con distinta intensidad y minucia diferentes períodos de la vida del compositor. Mientras que el grueso del trabajo de Bowers se concentra en los años anteriores a 1911, Sabaneev empieza a conocer al compositor sólo hacia esa época, por lo cual su experiencia abarca sólo los cinco años previos a su muerte, acaecida en 1915. Las diversas intrigas amorosas de Skriabin, de las cuales Sabaneev nunca se enteró fidedignamente, son expuestas con lujo de detalle en Bowers. Los tratos privados que tenía con Plejánov, Borís Pasternak, Baltrushaitis y Briancháninov tienen un mayor lugar en Bowers. La cantidad de datos presentada en este libro ni siquiera permite una exposición mínimamente completa en este capítulo. Bowers es un autor valioso por su trabajo con fuentes primarias, y su interés en retratar la vida del compositor con extensión es notable, a pesar de inclinarse por la controversia telenovelesca en su retrato de la Rusia pre-revolucionaria y sus intentos de hacer psicoanálisis sin tener las credenciales para ello.

**A. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни (A. N. Skriabin y la contemporaneidad: vida después de la vida), A. S. Skriabin (Comp.)<sup>23</sup>.**

Este libro es más bien una antología de estudios separados de diversos autores sobre Skriabin, que van desde los temas más comunes (un análisis de sus obras, o una investigación histórica de su colaboración con otros artistas) hasta los más extravagantes, entre los cuales se encuentra la importancia del ajedrez en la vida

---

<sup>23</sup> А. С. Скрябин, А. Н. Скрябин и современность: жизнь после жизни. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016, pp. 144-159.

del compositor, o la historia de un sintetizador que permitió representar de mejor manera sus obras en la nueva era tecnológica.

El libro está escrito enteramente en idioma ruso y se divide en tres secciones: "A. N. Skriabin en la cultura de inicios del siglo XX", "A. N Skriabin y sus contemporáneos", y "Sobre las interpretaciones de los músicos de la obra de A. N. Skriabin". La sección que me resultó más útil para esta tesis, en última instancia, fue la tercera, al contener estudios más serios y amplios en general. En total son 36 artículos, en promedio, de diez a quince páginas cada uno, alcanzando, el más extenso, cuarenta y dos páginas. Los coautores incluidos son en su mayoría nacionales (rusos), pero también intervienen extranjeros. Los investigadores son de diversas orientaciones: teóricos de la música, teóricos del arte, historiadores, especialistas en cultura, los cuales alumbran la figura multifacética del músico. Las investigaciones presentadas se caracterizan por el rigor de la forma, el profesionalismo y el esfuerzo invertido en ellas.

La ventaja de esta fuente es que es de una actualidad casi insuperable, al estar compilada en 2016. Ahí mismo se reúnen algunos expertos veteranos en el tema (I. L. Vanechkina, B. M. Galeev, A. S. Skriabin), y otros que ofrecen un punto de vista muy original sobre el mismo, como, por ejemplo, Kurtev Atanas, magnífico intérprete del compositor en el piano, el trabajo del cual es una guía para jóvenes intérpretes en la visualización de imágenes artísticas a la hora de sumergirse en el compositor, o bien, A. M. Merkulov, que realiza un estudio exhaustivo de la postura y expresividad, e intenta reconstruir los elementos más característicos de ambas actitudes, discutiendo, al mismo tiempo, sobre las ventajas y desventajas que conlleva para los actuales intérpretes el adoptar en sus ejecuciones diferentes movimientos expresivos de los pianistas contemporáneos a Skriabin, comparando, igualmente, las técnicas skriabinianas con la técnica interpretativa actual.

Los artículos que realmente tuvieron más impacto en la investigación fueron el anteriormente mencionado de Merkulov, "Sobre la expresividad pantomímica en

el arte interpretativo de A. N. Skriabin”, el correspondiente a la también citada Vanechkina, quien establece un pilar de análisis musical skriabiniano con su artículo “La luz de ‘Luce’ en el reino de la armonía Skriabiniana”, así como el análisis más filosófico del compositor, por parte de A. I. Nikolaeva, titulado “El Cronotopo del estilo de A. N. Skriabin”, donde se discuten, de modo retrospectivo, algunas de las características de la creatividad del compositor desde la perspectiva de los descubrimientos científicos contemporáneos al mismo.

Cada uno de estos artículos hizo que el análisis propuesto en esta tesis se viera profundizado y enriquecido en gran medida. En el artículo de Merkulov, además de la expresividad musical, que se trata de manera extensa, entra en juego una conexión con el bastante olvidado gusto del mismo compositor por expresiones teatrales del arte, aunque, como dijera Sabaneev, en vida lo rechazara rotundamente, debido a que no se acomodaba a la naturaleza de su futuro *Misterio*. Otro aspecto importante que relaciona Merkulov con la práctica de expresión mímica del compositor es una investigación realizada por un psicólogo de nombre L. L Bochkariov, en la cual prueba, de manera intuitiva pero también concluyente, que el escucha es influido directamente por la pantomímica del intérprete para percibir de manera subconsciente el impacto emocional que una interpretación puede ejercer. Esto demuestra la teoría que Skriabin tenía en vida, en la cual la interpretación musical tendría que ser una especie de hipnosis que debía poder influir de manera directa en el público. Como diría Skriabin, en ese caso, la música, literalmente, podría salvar al mundo.

Vanechkina expresa lo necesario que fue una investigación y una reconstrucción detallada de las ideas y construcciones musicales del maestro para poder entender su sistema compositivo tardío, analizado ya por décadas, tanto en Rusia como en el Oeste (Europa y Estados Unidos). La dificultad que tiene la composición skriabiniana se hace patente con todos los ejemplos que presenta, y los estudios anteriores que cita. Básicamente, lo original del trabajo reside en que, al contrario de los colegas americanos y occidentales, que analizan la música del

compositor con medios que surgieron posteriormente a su muerte, ella lo lleva a cabo mediante reconstrucciones del propio sistema de análisis que Skriabin utilizó para crear su música. Esto lo descubre en anotaciones de difícil acceso para cualquier investigador que actualmente no resida en la Federación Rusa, ya que están tomadas directamente del museo de Skriabin. La diferencia de análisis de los colegas americanos también representa una visión muy particular de abordar y considerar el trabajo del maestro: los estadounidenses lo analizan con métodos post-tonales; eso significa que ya no pueden considerar su composición como algo surgido de un sistema tonal, lo cual lo acercaría enormemente a la vanguardia europea del momento. Vanechkina rebate esta manera de ver la música, y dice que, a pesar de que esa forma de análisis es importante, ella propone un equilibrio con su propio modo de análisis, el cual sostiene que Skriabin sí es un compositor perteneciente todavía a la corriente tonal.

El artículo de Nikolaeva introduce un nuevo término desde su título (*Cronotopo*). Dicho término es difícil de definir de manera compacta, pero la noción general refiere a que es un modo de considerar el continuo de la música como una unidad de tiempo-espacio, donde las dos coordenadas tienen equivalencia, y se complementan como una unidad monolítica. Nikolaeva postula que esto es importante para comprender la división-complementariedad de melodía-armonía que practica Skriabin. Este concepto ayuda notablemente a trazar un paralelo entre la cosmovisión que se posee después de los descubrimientos de Einstein, y la visión casi profética de Skriabin, que pudo captar, por una coincidencia simbólica, esta dualidad-unidad en el universo musical en paralelo con el científico.

Otras investigaciones interesantes incluidas aquí que vale la pena mencionar son “La imagen de A. N. Skriabin en la crítica. Valoración de Prometeo por sus contemporáneos” de A. N. Ivanova-Skriabina, y “El mesianismo de A. N. Skriabin y la búsqueda de la identidad nacional a principios del siglo XX”, de E. B. Lobankova (Kluchnikova).

A la hora de construir una imagen biográfica del compositor habitualmente no se ignora la opinión que tienen de él sus contemporáneos, enemigos y detractores. Pero algo que se hace con menos eficacia es la recolección de las opiniones sobre una obra en particular, las cuales suelen ser escasas. Sin embargo, debido a la magnitud de la revolución que supuso *Prometeo* para el mundo musical de aquella época, además de que fue estrenado no sólo en Rusia, sino también en escenarios occidentales, existe una riqueza de opiniones considerable. La reacción fue tan efusiva que la revista más popular del momento, *Muzyka*, publicó un número enteramente dedicado a las reseñas de la obra de importantes músicos y críticos de la música de la capital: Sabaneev, Konyus, Engel, Ivanov, Bernstein, Karatigin.

Bowers popularizó una imagen de Skriabin bastante característica: Un Skriabin neurótico, extremadamente inestable emocional y mentalmente, que bullía con un deseo sexual imparable, el cual lo hacía comportarse de maneras extrañas. Sabaneev nos pinta una imagen un tanto distinta: un Skriabin que, más que neurótico, era un cúmulo de extrañezas semi-infantiles, las cuales nunca abandonó, que creaban una disonancia mental sobre el comportamiento y la genialidad que poseía, por lo menos para los extraños a su círculo. Lo interesante es que los críticos de *Prometeo* se refieren precisamente a esta extrañeza de carácter de Skriabin al decir que era una música donde “el genio era contiguo a la locura”, “Hay un caos de sonidos, es un delirio de una imaginación enferma”, mientras que lo que originalmente quería transmitir el compositor era algo totalmente distinto: el éxtasis, la voluntad, la victoria, la naturaleza ígnea del alma humana.

La alusión a la locura de Skriabin para interpretar su música parece ser un hecho demasiado común en los músicos, pero la literatura disponible muestra que, si bien Skriabin no era el ejemplo de alguien emocionalmente estable, no era un chiflado, como lo pintó la prensa de la época y algunos biógrafos descuidados.

Algo remarkable en el ensayo de Lobánova es la importancia que tuvo el surgimiento de nuevas ideologías en la apreciación de la música, y cómo la

redefinición de lo nacional tuvo un papel tan grande en la formación artística de los jóvenes de la época. Esto contrasta con la opinión de Skriabin: “*No entiendo cómo es que se puede escribir ‘simplemente música’... Eso es tan poco interesante... Porque la música obtiene su sentido y significado cuando es un eslabón dentro de un solo plano, dentro de un todo holístico*”<sup>24</sup>. La gente empezó a repudiar a los compositores de mitad de siglo de manera violenta, y el filósofo Serguéi Trubetskoy (1862-1905), argumenta que todo lo que en aquel entonces alegraba, ahora aparecía como irreversiblemente pasado de moda, y que casi la mitad de los motivos “nacionales” de esa música son motivos marchitos, que contienen en sí “una insoportable falsedad para el oído”, y que “*al parecer, reflejan en sí algunas ilusiones nacionales anteriormente vividas, que al hombre moderno le parecen totalmente ajenas*<sup>25</sup>”. Esto es muy útil para el panorama que se dibuja en el segundo capítulo en esta tesis sobre las circunstancias que produjeron al mismo Skriabin y la cohorte de nuevos personajes a principios del siglo XX, que procedieron a conformar la vanguardia social y musical del país.

***Skriabin's transpositional wills: a diachronic approach to Alexander Skriabin's late piano miniatures (1910-1915), Jeffrey Yunek*<sup>26</sup>.**

La jerga técnica de análisis armónico post-tonal de esta tesis y los continuos análisis de fragmentos de su armonía, convierten la lectura de esta obra en un viaje de conocimiento arduo pero cautivador para quien no tiene a su disposición conocimientos previos sobre estos sistemas de análisis, pero que tiene nociones musicales avanzadas. Para un lego en el tema no es una lectura recomendable, salvo por la parte en la que Yunek intenta compilar las influencias filosóficas del compositor. Si bien esta compilación es reducida (alrededor de treinta páginas), al igual que en Bowers, en ella son tratados varios puntos significativos, con brevedad, pero también con profundidad teórica.

---

<sup>24</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 139.

<sup>25</sup> А. С. Скрябин, *Op. cit.*, p. 75.

<sup>26</sup> Vid., Jeffrey S. Yunek, *Op. cit.*

La tesis está compuesta de cinco capítulos. El primero tratando la literatura y los métodos analíticos anteriores, el segundo, y más extenso, ocupándose de exponer y enlazar la faceta filosófica del compositor con la musical, el tercero, cuarto y quinto, desarrollando una teoría musical y aplicándola, como se indica en el título, a la parte usualmente más críptica de la vida compositiva del maestro: sus miniaturas para piano tardías.

La relevancia de esta obra es indudable en cuanto al rigor y al alcance con el que decide examinar los trabajos de análisis previos, evidente por un aparato crítico extenso, que no falla en señalar a referentes en el estudio contemporáneo del compositor, teniendo en cuenta a autoridades como Vánechkina, Galeev y Varvara Dernova, del lado ruso, así como Richard Taruskin, Philip Ewell y James Baker, del lado occidental.

Borís Schloezer y Sabaneev están ampliamente presentes en el segundo capítulo, que es el que es el más útil para esta tesis, así como Bowers en algunas ocasiones, pero en menor medida.

Entre las influencias que tuvo Skriabin, se cuentan habitualmente Nietzsche y Schopenhauer, pero las menciones a ellos en la literatura de los dos biógrafos cercanos a Skriabin es reducida, y Sabaneev nota que incluso el propio Skriabin se burlaba de su afinidad juvenil con Nietzsche, diciendo que su etapa “nietzscheana” tenía que ver más con un dandismo barato que con la filosofía del pensador. A pesar de eso, hay elementos que tal vez se hayan filtrado inconscientemente en el pensar de Skriabin, lo cual no era difícil de imaginar, que Yunek retoma hábilmente en este trabajo, descubriendo correlaciones que difícilmente se habían hecho antes.

Es relativamente claro que la tesis de Yunek está influenciada y basada en una investigación previa del teórico Richard Taruskin en su ensayo “Skriabin: The

superhuman”<sup>27</sup>. La contribución de Taruskin fue proponer un método de análisis que Yunek retoma y enriquece en esta investigación.

Lo revolucionario de esta tesis se evidencia no solamente en la creación de un nuevo sistema de examen de la música del compositor, sino también en una hermenéutica musical y filosófica que, en dado momento, permite relacionar geométricamente el sistema compositivo skriabiniano con el símbolo de la Sociedad Teosófica creada por Helena Blavatsky, o bien, en otra instancia, conectar los conceptos de sublimación del deseo y simbolismo musical en la construcción armónica skriabiniana.

La geometría con la que las tonalidades se relacionan entre sí en la teoría musical clásica, representada por un círculo, o ciclo de 12 tonalidades cercanas entre sí, es la base para la hermenéutica que se menciona en el párrafo anterior; mientras que el concepto de la polaridad, en filósofos como Nietzsche y Schopenhauer, relacionado con la eliminación de esa polaridad en Skriabin y otra música contemporánea a él, sirve, a su vez, de base al segundo aspecto de análisis interesante mencionado en el párrafo anterior.

Este trabajo recoge una nutrida e informada bibliografía que permitió obtener una ubicación bastante exacta de las fuentes, al mismo tiempo que presentó las contribuciones más importantes de cada estudioso en la investigación de Skriabin. Un estudio de tal actualidad, con tal afán de síntesis, de toda una investigación previa, ha sido de máxima utilidad para esta investigación.

---

<sup>27</sup> Vid., Richard Taruskin, *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*, Princeton University Press, Princeton, N.J., 1997.

## CAPÍTULO II

### LA CULTURA EN EL SIGLO DE PLATA DE LA RUSIA ZARISTA

Al momento de hablar sobre un tiempo histórico, es difícil estructurar los acontecimientos de acuerdo a su importancia apropiada; en primer lugar, por la naturaleza compleja y amorfa del mismo proceso y, por otra parte, por la cantidad inabarcable de datos relevantes que se encuentran al investigar un suceso. Para poder contextualizar a Alexander Skriabin en sus coordenadas, se necesita concebirlo como una figura enmarcada firmemente en un momento particular, con todas las características que dieron lugar al surgimiento de un individuo tan ecléctico como él, diferenciando las tendencias de pensamiento y de música que pudieron haberlo marcado en una u otra manera. Por lo tanto, la época en la que vivió, el Siglo de Plata, debe ser examinado, primeramente, con cierto detenimiento, así como con amplitud, pues las raíces de la multifacética personalidad del compositor tienen una profundidad geo-histórica que merece ser expuesta con cuidado.

#### 1. Zozobra de la identidad nacional

En la segunda mitad del siglo XIX, una Rusia atrasada cultural y tecnológicamente apenas salía de una época de despotismo absoluto zarista y de una opresión e ignorancia igualmente profundas.

Durante todo el siglo XIX el país registró intentos de insurrecciones, a las cuales habría de sumarse, a principios del mismo, las guerras Napoleónicas (1812) que casi lo destruyen. Cuatro décadas más tarde, tuvo lugar la Guerra de Crimea (1853-1856), menos devastadora en términos de pérdidas económicas y físicas,

pero más dolorosa para el orgullo nacional, que sufrió una catastrófica derrota a manos de una coalición europea, más avanzada tecnológicamente, integrada por el Imperio Otomano, Francia, el Reino Unido y Cerdeña.

Todo ello, junto con el cambiante clima político por la alternancia de zares con visiones más conservadoras o más liberales, (en particular la del extraordinariamente liberal Alejandro II [1855-1881]), hicieron que este gran país se empezara a mover a fuerza de múltiples crisis<sup>28</sup>. La citada guerra de Crimea, la subsiguiente humillación del Tratado de París (1856) y el gobierno de Alejandro II, fueron momentos decisivos que dieron inicio a la renovación del Imperio ruso

Alejandro II (1818-1881) fue, probablemente, el monarca que más cambios pudo hacer desde el tumultuoso reinado de Pedro I el Grande (1672-1725). Liberó a los siervos, se concentró en modernizar e industrializar la nación e incentivó a los inversionistas extranjeros. Durante su reinado, Rusia empezó a dejar atrás su pasado agrícola. El país entero se estaba moviendo, y no sólo la élite aristocrática, como en el pasado, sino también los campesinos. La propiedad de la tierra se diversificaba, surgiendo los pequeños propietarios, llamados después *kulaki*. Junto con esta prosperidad surgió en la gente una inquietud moral y espiritual: ¿realmente se habían alzado las masas por encima de la vida “vegetal-animal” de antes, o había alguna otra forma más elevada de existencia? Ante una inconformidad que iba más allá de lo material el campesinado se acercó a la religión para calmar su miedo existencial<sup>29</sup>. Con ello, la incertidumbre individual también se empezó a extender a la esfera social y nacional, surgiendo dudas sobre la legitimidad del orden social. Toda una generación de escritores importantes, entre los que figuran Fiódor Dostoevsky (1821-1881), Ivan Turguéniev (1818-1883) y Leon Tolstói (1828-

---

<sup>28</sup> Una tendencia curiosa en la historia de Rusia es la alternancia de las actitudes gubernamentales en el reinado de los Romanoff: una oscilación entre represión y liberalización. Catalina II primero fue liberal, pero, después de la revolución francesa, conservadora; Alexander I fue liberal; Nicolás I, conservador; Alexander II, liberal; Alexander III, conservador.

<sup>29</sup> Vid., James H. Billington, *El ícono y el hacha: Una historia interpretativa de la Cultura Rusa*, Quinta Parte. Rumbo a la otra orilla, 1. El giro hacia el pensamiento social, Siglo XXI, Madrid, 2011, s. p.

1910), fue permeada por este pensamiento, condicionado por la incertidumbre, la religión y el nihilismo existencial.

La imagen del mar, en un sentido literario con toda la multiplicidad de simbolismos que se le pueden adjudicar, era importante entre los literatos. El mar podía ser un signo de pureza y renovación, como lo simboliza John Keats hacia el final de su poema “Al mar”<sup>30</sup>; también era la representación de la nueva libertad de las ideas y de lo ilimitado de su alcance, así como la imagen de masa sin rostro del campesinado, evocando un mar agitado, con la aristocracia flotando por encima, a merced suya.

Igualmente, hubo el deseo de ahogarse en ese mar, de alcanzar la paz en sus profundidades, de autosacrificio en nombre de la liberación, pensamiento de clara influencia por parte de Arthur Schopenhauer. La reflexión de este filósofo sobre la futilidad de la existencia y la elección del suicidio como algo positivo fomentó la corriente del nihilismo entre los escritores rusos antes mencionados<sup>31</sup>.

En un sentido más ampliamente social, entre las clases marginadas se popularizó una imagen de Rusia como una “nave” o “barco”. El “barco” fungía como símbolo secular romantizado de la libertad y la esperanza, por ejemplo, para los cosacos del Terek<sup>32</sup> y, posteriormente, para los revolucionarios populistas que

---

<sup>30</sup> Vosotros, de ojos turbios y cansados, / ¡regaladlos con la amplitud del mar! / Vosotros, sordos ya por el estrépito, / o hartos de empalagosas melodías, / ¡id a meditar junto a una gruta, / y que un coro de ninfas os despierte. *Vid.*, John Keats, *Poemas póstumos*, (Trad. de Antonio Rivero Taravillo), Comares, Granada, 2005.

<sup>31</sup> James H. Billington, *Op. cit.*, Quinta Parte. Rumbo a la otra orilla. 1. El giro hacia el pensamiento social, s. p.

<sup>32</sup> Los cosacos eran originalmente grupos de siervos, aventureros y forajidos eslavos que emigraron a la frontera para escapar de la mano dura de los gobiernos, propietarios agrarios y recolectores de impuestos. *Vid.*, Lester W. Grau, “Rebirth of the Cossack Brotherhood: A Political/Military Force in a Disintegrating Russia”, *Low Intensity Conflict & Law Enforcement*, Vol. 2, No. 3, Foreign Military Studies Office, Fort Leavenworth, KS, 1993, s. p.

Históricamente, se establecieron en las áreas e islas poco pobladas en el río Don, partes bajas del Dniepr, Terek y Ural; desempeñando un papel crucial en el desarrollo histórico y cultural de Ucrania y Rusia. Se estima que el surgimiento de los cosacos ocurrió entre los siglos XIV y XV, cuando dos grupos conectados aparecieron: la Hueste de Zaporozhia, cerca del Dniepr y la Hueste de Cosacos del Don. *Vid.*, Paul Robert Magocsi, *History of Ukraine*, University of Toronto Press Inc., Toronto, Buffalo, London, 1996, pp. 179-184.

navegaban por el Volga. Pero, esto también tenía una connotación religiosa, identificando al “barco” de la nación rusa con el Arca de Noé, el cual llevaría a los rusos consigo hacia la salvación. Estas acepciones tenían el común denominador de considerar al país metafóricamente como una nación vacilante, que se agitaba de un lado a otro, y que evocaba a un barco sin rumbo fijo que va buscando una orilla (o puerto) aún desconocida(o). Sin embargo, para aquel entonces, la imagen del barco ya había perdido su lustre entre la aristocracia. Lo que realmente importaba ahora, era la mítica “otra orilla”<sup>33</sup> y hacia la cual se dirigían los navíos o a la cual habría de tenderse un puente. Esa “otra orilla” quería significar el ideal de nación a la cual aspiraban a llegar los nuevos intelectuales, *la intelligentzia*, preocupados por la dirección que habría de tomar el país a partir de ese momento.

Isaiah Berlin (1909-1997), sobresaliente politólogo, introduce en su libro *Russian Thinkers* la importancia que tiene el desarrollo de estos intelectuales de la *intelligentzia* rusa de la generación 1838-1848 en la historia de la cultura universal. Esta casta de jóvenes ilustres “*algunos todavía [estaban aún] en la universidad, algunos acabados deemerger de ella*”<sup>34</sup>, tuvo la dudosa fortuna de ser una minúscula clase social ubicada entre el estamento gobernante, mitad rusa, mitad europea (tanto en su educación como por su círculo de relaciones), y la inmensa masa de *krest'yane*, la clase campesina del modelo feudal del Imperio Ruso. Estos jóvenes perdidos, torturados por su falta de pertenencia social y nacional, se dieron cuenta de la profunda escisión que existía en Rusia, y la enorme injusticia que esto representaba. Este cisma, producido por la violenta reforma del zar Pedro I (1672-1725), que mandó a estudiar a jóvenes nobles a Europa, donde aprendieron lenguajes extranjeros y nuevos oficios, con el fin de educar a una futura clase aristocrática, hizo que la casta gobernante se distanciara cada vez más de la masa

---

<sup>33</sup> El filósofo Alexander Herzen, en su obra *Desde la Otra Orilla* (1847-1850), relató sus experiencias de la oleada de revoluciones que se sucedieron durante 1848 por toda Europa, mientras él vivía en París. Todas ellas fueron suprimidas brutalmente, pero su importancia histórica consistió en dejar en claro la imposibilidad de seguir manteniendo regímenes monárquicos anteriores a la Revolución Francesa sin cambios significativos. *Vid., Alexander Herzen.* En línea: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1821>. Consultado: 11 de agosto de 2018.

<sup>34</sup> Isaiah Berlin, *Russian Thinkers*, Penguin Books, Harmondsworth, 1979, p. 115.

del campesinado nacional. A pesar de que varios de los monarcas que sucedieron a Pedro el Grande poseyeron la inteligencia necesaria para continuar con su obra de modernización, el trabajo que se desplegaba ante ellos era inabordable, y su distancia con el hombre del pueblo, abismal.

Sin embargo, fue en este escenario que el grupo social de intelectuales marginados, la *intelligenzia*, comenzó un examen de los valores nacionales e individuales que fue lo que, en última instancia, generó el impulso revolucionario que casi setenta años más tarde terminaría en la Revolución Rusa de 1917<sup>35</sup>. Si bien este resultado no fue lo que muchos de ellos esperaban, y no estuvieron aislados de las influencias contemporáneas de, por ejemplo, Karl Marx (1818-1883) y Leon Tolstói, pensadores que no pertenecieron a esa corriente, es importante entender que estos personajes fueron la base que impulsó todo el desarrollo posterior de Rusia y que, sobre todo, tuvieron una injerencia directa en la generación del posterior Siglo de Plata ruso.

Lo anteriormente tratado nos informa de que, para entender el surgimiento del Siglo de Plata de la segunda mitad del siglo XIX, es preciso hallar sus orígenes, los cuales se remontan a la primera mitad, cuyo principio coincide con lo que se conoce como el Siglo de Oro Russo. La mayoría de los literatos de esta etapa abogaban con ingenuidad por la supremacía del arte sobre la realidad, y cuya teoría del “arte puro” o “el arte por el arte” encapsulaba esa ideología artística. El máximo representante y estandarte de ella fue Alexander Pushkin (1799-1837) con otros literatos, como Pavel Annenkov (1813-1887), Alexander Druzhinin (1824-1864) y Vasili Botkin (1812-1869).

Esta corriente purista defendía que los fines del arte no debían subordinarse a ninguna otra disciplina y que éste se regía por sus propias leyes, como si fuera un universo separado de la realidad. En este sentido, se postula que una obra artística no se evalúa por su utilidad social o política, sino por la belleza que surge de la

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 114 y 115.

aptitud del artista. El artista contempla, plasma y pinta la vida sin criterios morales y no busca transformarla o cambiarla de acuerdo a sus propios principios éticos o ideológicos. A pesar de que, al contrario de los intelectuales posteriores, los autores de esta corriente de pensamiento no tienen una preocupación social, estas y otras mentes, en cuyas imaginaciones estaban todavía frescas las imágenes brutales de la Guerra Patriótica contra Napoleón de 1812, (primer contacto prolongado masivo de Rusia con Europa después de las reformas de Pedro el Grande), colocaron los pilares del pensamiento moderno ruso, y por lo tanto, de su identidad nacional tal, y como se conoce en la actualidad.

Al momento de encontrar los orígenes de este pensamiento, conviene primero abordar su aspecto filosófico, ya que es la manera más sintética de tener en claro las ideas principales que habían penetrado en la cultura rusa, y la razón de por qué se había (o la habían) distanciado tanto del Occidente europeo.

## 2. Orígenes de la ruptura cultural de Rusia con Occidente

El pensamiento filosófico ruso independiente surge por vez primera a principios del siglo XIX, y se dirige, principalmente, al análisis de tendencias occidentales, concentrándose en lo socio-político. En su desarrollo se pueden distinguir dos etapas diferenciadas por el debate eslavófilo-occidentalista, centrado en la primera mitad de siglo, y el establecimiento de la multiplicidad de corrientes autóctonas<sup>36</sup>.

A lo largo de la historia hubo diversos factores históricos que incidieron en el desarrollo de una serie de diferencias entre Rusia y Europa occidental. El primer elemento determinante es que en el siglo IX el cristianismo penetró en la cultura rusa desde Bizancio, y no desde Roma<sup>37</sup>, lo cual supuso ya un distanciamiento con el resto de Europa, donde la “lealtad” religiosa estaba, ante todo, con el Papa

---

<sup>36</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 15.

romano. Junto con la religión, los misioneros eslavos Cirilo y Metodio introdujeron el alfabeto glagolítico, después transformado parcialmente en cirílico<sup>38</sup>, y tradujeron la Biblia al eslavo antiguo<sup>39</sup>, con lo cual, la iglesia rusa se aleja aún más no sólo de Occidente, sino también del ámbito greco-bizantino, por el hecho de haber realizado una aportación profunda para la creación de su propia literatura<sup>40</sup>, en la cual se encontraba también la liturgia.

El tercer factor de disgregación consistió en el Gran Cisma de 1054, con la separación de la Iglesia de Oriente y sus patriarcas de la Iglesia de Occidente y el papado. Posiblemente, debido a la escisión política, cultural y religiosa, fue la más importante de las causas de la separación entre el Occidente y el Oriente ruso. Con posterioridad, en el siglo XIV, la aparición de una proto-teoría de la historia propuesta por el monje Filoféi<sup>41</sup> incidirá, como cuarto factor, en este proceso de distanciamiento. Ésta se resume en que hay una sucesión de reinos donde unos pueblos demuestran su supremacía por encima de otros, de acuerdo al plan de Dios. Parte de ese plan divino determinaba que Moscú era “la tercera Roma”, al suceder a la Roma original y a Bizancio (después de la caída de Constantinopla) en la defensa de la verdadera fe cristiana. Al ser la tercera Roma sería considerada la última, en relación con el simbolismo de la Trinidad. De esta teoría procederá el título de “zar”, lo cual no es más que una abreviación de Cé-(Sar), en contraste con los anteriores “príncipes” (*kniaz*) y “rey” (*koroł*)<sup>42</sup>.

Un quinto ingrediente fue el choque de culturas y el conflicto de identidad que siguió a la ya mencionada modernización y la occidentalización bruscamente impuesta por Pedro I. Los hombres nuevos y el pueblo constituyen un modelo compuesto por dos clases sociales de desigualdad extrema que se mantendrían

---

<sup>38</sup> Vid., A. Berdnikov y Olga Lapko, *Old Slavonic and Church Slavonic in TEX and Unicode*, EuroTEX'99 Proceedings, 1999, pp. 1-31.

<sup>39</sup> George Ostrogorsky, *History of the Byzantine State*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1986, p. 229.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 230.

<sup>41</sup> Vid., *Encyclopedia Britannica*. En línea: <https://www.britannica.com/art/Russian-literature/The-Kievan-period>. Consultado: 6 de agosto de 2019.

<sup>42</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 15.

hasta entrado el siglo XX, en contraste con la exitosa consolidación de la creciente clase burguesa en Europa.

Más adelante, otra determinante causa de ruptura fue la idolatría generada en la corte de la emperatriz Catalina la Grande (1729-1796) hacia los autores franceses ilustrados, como François-Marie Arouet, mejor conocido como Voltaire (1694-1778) y Michel de Montaigne (1533-1592), de los que se facilitó la inmediata traducción y edición de sus textos, extendiéndose su lectura entre la aristocracia. La filósofa española Miriam Fernández opina que esta corriente no significó realmente un cambio cultural, sino que fue una tendencia de moda y de juego diletante entre los nobles, a pesar de que sí propiciara el pensamiento crítico y escéptico sobre la condición política y social del país<sup>43</sup>. La importancia de esta tendencia es que, en opinión de Copleston<sup>44</sup>, la base del radicalismo político e ideológico ruso se encuentra en estos autores que llamaron a un corte radical con el pasado, con la Iglesia (en caso de Rusia, con la ortodoxa), y con la religión, en favor de un materialismo ilustrado, que desembocó en un utopismo radical. Los defensores de esta mentalidad, que estaban ubicados entre la aristocracia, fueron raramente cuestionados en su momento debido a la inexistencia de una tradición filosófica formal en Rusia.

Producto de los principios anteriormente mencionados se pueden sintetizar varias características definitorias del pensamiento ruso:

-La existencia de una aspiración de fusionar el poder terrenal y el poder espiritual, ambos concentrados en la figura del zar, el cual tenía un poder ilimitado, y al cual el pueblo llamaba *Bátiushka*, una forma arcaica de Padre, comprobando su carácter semi-divino.

---

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>44</sup> Frederick Charles Copleston fue un sacerdote jesuita, filósofo e historiador de la filosofía, conocido por su monumental *Historia de la Filosofía* en 11 volúmenes, escritos desde 1946 a 1974. Copleston alcanzó cierto grado de popularidad al debatir con Bertrand Russel la existencia de Dios en una transmisión en directo de la BBC en 1948; al año siguiente debatió con su amigo A. J. Ayer sobre el significado del lenguaje religioso.

-La idealización de un modelo de gobierno teocrático, como resultado de lo anterior. El objetivo de la ideología basada en este ideal teocrático estaba encaminado a establecer una Iglesia Ortodoxa Universal en todo el mundo. Hay una misión santa para el poder terrenal, sostenía Zenkovski (1881-1962)<sup>45</sup>. Mientras que en el resto de Europa el paradigma central se basaba en el dominio de lo divino sobre lo terreno, en Rusia, los filósofos con orientación teológica, como Zenkovski, buscaban un balance entre estos dos principios, es decir, una fusión.

-La presencia de elementos teúrgico y escatológico contenidos en esta ideología religiosa dan lugar a un pensamiento mesiánico, que influye en toda la filosofía rusa posterior.

-La existencia de un radicalismo ideológico, basado en ideas de los humanistas franceses antes mencionados, producto del utopismo rampante entre la clase gobernante.

Este era el panorama ideológico habido en la Rusia de principios del siglo XIX. La evolución cultural que se desarrolla posteriormente se origina por la tensión entre las dos clases sociales, y por una multiplicación de proyectos acerca de distintos “futuros” idóneos pensados para la nación por las distintas facciones de intelectuales rusos, los cuales se dividieron en dos grandes bloques: los eslavófilos, partidarios de la reafirmación del exclusivismo nacionalista ruso, producto de la historia anterior, y los occidentales, preocupados por el atraso social y tecnológico de la nación, que abogaban por una integración de Rusia a la cultura europea.

---

<sup>45</sup> Vasily Vasilyevich Zenkovsky, filósofo ortodoxo, teólogo, psicólogo y periodista. Nombrado profesor de psicología en la Universidad de Kiev, al emigrar en 1920 se convirtió en profesor de filosofía en Belgrado; después de 1926 enseñó en el Instituto Russo Ortodoxo St. Serge en París. Su historia de la filosofía rusa sigue siendo el estudio más rico y útil de la filosofía rusa desde el siglo XVIII hasta 1950. Martin George, “Zenkovsky, Vasily Vasilyevich”, *Religion Past and Present*. En línea: [http://referenceworks.brillonline.com/entries/religion-past-and-present/zenkovsky-vasily-vasilyevich-SIM\\_026498](http://referenceworks.brillonline.com/entries/religion-past-and-present/zenkovsky-vasily-vasilyevich-SIM_026498). Consultado: 8 de agosto de 2019.

### **3. El “Problema ruso” a principios del siglo XIX: Eslavófilos y Occidentalistas, y el origen del pensamiento social**

Tras del auge del volterianismo en el siglo XVIII, la influencia del pensamiento francés da paso en el siglo XIX al pensamiento alemán, principalmente con Friedrich W. J. Schelling (1775-1854) y G. W. Hegel (1770-1831). Al igual que con la Ilustración francesa, la reflexión crítica sobre los temas que las obras de éstos planteaban era limitada en Rusia, y el discurso que poseían los intelectuales se usaba más bien para adaptar las ideas extranjeras a la situación concreta que se vivía política y socialmente que para un intento de comprensión profunda de los autores que lo originaron<sup>46</sup>.

Sólo después de esta adaptación es que se puede hablar de una filosofía original rusa, con el comienzo de una discusión bien delimitada sobre la identidad política y social derivada de las *Cartas Filosóficas* del filósofo Piotr Chadaev (1794-1856). Esta polémica tenía como origen las reformas de Pedro I y la posterior victoria de la coalición europea liderada por Rusia sobre Napoleón. En consecuencia, los pensadores rusos se adhirieron a dos corrientes opuestas: el eslavofilismo y el occidentalismo. En este sentido, Schelling fue más citado por los futuros eslavófilos y Hegel causó fascinación entre los futuros occidentalistas. Este conflicto de identidades es lo que, con el tiempo, pasó a conocerse como “el problema ruso” o bien la “búsqueda de la idea rusa”.

Esta disyuntiva del “problema ruso” la plantea Miriam Fernández muy claramente de la siguiente manera: “¿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?”<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 18.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 20.

Para explicar la posición eslavófila, hay que retroceder a la victoria de 1812 sobre Napoleón Bonaparte y su expulsión de Rusia. Estos hechos históricos provocaron dos cambios en el pensamiento ruso: la toma de conciencia sobre la unidad nacional y una sensación satisfactoria de pertenecer, finalmente, al conjunto de naciones europeas. Pero en Europa el terror dejado por la Revolución Francesa y las guerras Napoleónicas propiciaron la crisis de la Ilustración, con lo cual, el referente de gobierno y sociedad al cual aspiraban los rusos, empezó a tambalearse en el mismo instante en que la sociedad rusa cree haberlo alcanzado.

En Europa, el discurso ilustrado sobre la fe en la universalidad de la razón cambia y nace el movimiento literario del *Sturm und Drang* en Alemania, que representa un énfasis en el sentimiento y la intuición por encima de la razón. Con ello, en un sentido político, la prioridad del discurso de desarrollo nacional europeo es “*el carácter único de cada cultura nacional que se supone hace su aportación original y no reducible al proceso universal*”<sup>48</sup>. Siguiendo los pasos de Europa, la misión de los pensadores y filósofos rusos será, entonces, encontrar *la idea rusa* sobre cómo hacer la contribución al desarrollo del proceso universal, propósito inequívocamente heredado de Hegel. A partir de aquí, la tarea de Rusia es ser original, cuando, hasta ese momento había sido una cultura de imitación. Los occidentalistas, por supuesto, se limitaban a defender que el proceso de modernización e importación de la cultura europea prosiguiese como hasta entonces. Los eslavófilos, sin embargo, registraron el pasado en busca de esa *idea rusa* sobre el papel de Rusia en la historia.

Debido al fallo generalizado de la implementación de políticas y estrategias europeas de organización, Rusia era contemplada como un caso separado; un país donde el racionalismo optimista se encontró con un obstáculo infranqueable: la población misma que lo habitaba. Este es el punto inicial de la posición eslavófila: *que la gente de Rusia no es racional*. Esta creencia cultivó un escepticismo entre los rusos a todo lo que Europa representaba en ese momento: “*la existencia de una*

---

<sup>48</sup> *Idem*.

*verdad racional, universal y necesaria que se eleva por encima de las diferencias culturales y las circunstancias vitales*<sup>49</sup>. La idea de que existe un sujeto pensante poseedor de una razón pura fue considerada por los pensadores rusos como algo estrictamente occidental. Por lo tanto, lo que deciden hacer los eslavófilos es poner de nuevo a la religión como piedra angular, reemplazando esa, para ellos, “falsa racionalidad”. Chadaev se hace eco de esta vuelta a la religión, retomando la visión de Filoféi sobre “la tercera Roma” y la tarea mesiánica de Rusia. Una estratagema común de los teóricos eslavófilos era poner a los occidentales como individuos desconectados, los cuales eran demonizados por su ambición personal y su monarquía autoritaria, mientras que contrariamente, representaban la gran interconexión de la sociedad rusa a través de la “sobornost”, la “comunión”, una unidad expansiva, propia de toda la sociedad rusa, según ellos. El hecho de que también estuvieran sometidos a una monarquía autoritaria y, en su mayoría, desearan su permanencia, no parecía alterar su crítica. Los eslavófilos sostenían, igualmente, que la poderosa Iglesia Ortodoxa Oriental actuaba como un centro unificador para la sociedad rusa, opuesta al centro occidental corrupto de la Cristiandad, en Roma.

Para los occidentalistas, por otra parte, la búsqueda de la idea rusa era igualmente importante, pero ello no cambia el hecho de que la principal orientación de su pensamiento consistiera en adoptar políticas liberales europeas, y la importación de conocimientos de naciones más avanzadas tecnológicamente y socialmente para intentar aligerar la pesada carga que suponía la transformación total de la nación que perseguían. Esto, por ejemplo, avivó una curiosidad notable por las regiones no tan “rusificadas” y más desarrolladas del Imperio Russo: Polonia y Finlandia. Era notable que las dos tenían religiones distintas a la ortodoxa: Polonia era católica y Finlandia, protestante. Finlandia estaba incluso mejor posicionada que Polonia en cuanto a organización social, con pensadores como el ya mencionado escritor Ivan Turguéniev, notable occidentalista, concediéndole el mérito a la institución religiosa finlandesa como causante de esta prosperidad.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 21.

En Rusia, como se dijo, las ideas liberales habían sido vistas desde siempre con mucho escepticismo por los prejuicios de los aristócratas hacia los burgueses occidentales y la imagen de decadencia y libertinaje que para ellos representaban. Este recelo sobre el modelo europeo de sociedad se debía a la ignorancia deliberada acerca de los problemas sociales de la gente y, en gran medida, a la influencia agobiante de la Iglesia, que consideraba que no era necesaria otra forma de resolverlos más que la suya propia. También, se debió al atraso de la economía, la cual estaba basada en un modelo agrario que no propiciaba el desarrollo, y a la inexistencia del mismo interés por la conquista de las libertades civiles que hubo en Europa para los pequeños gremios e instituciones de profesionales. Sin embargo, el factor más simple y relevante es la ausencia de una clase burguesa como tal, una burguesía en el sentido europeo de la palabra, en opinión de cierta prensa, por ejemplo, el periódico *El Heraldo de Europa*, producto de este modelo agrario de producción. La casta de comerciantes, si acaso, quería una mayor participación del gobierno en la vida económica del país para promover sus negocios más que una restricción de esta participación, propia de estados liberales.

A pesar de todo ello, las ideas liberales no eran algo nuevo para los rusos. Alexander I intentó poner en práctica muchas reformas<sup>50</sup> y los futuros Decembristas ya habían propuesto un modelo de gobierno constitucional<sup>51</sup>.

Adam Smith (1723-1790), el padre del pensamiento económico moderno, fue leído en Rusia antes que en muchos otros países de Occidente. En la década de los sesenta del siglo XIX, durante la designación del conde Reutern como ministro

---

<sup>50</sup> James H. Billington, *Op. cit.*, Quinta Parte. Rumbo a la otra orilla. 3. Nuevas perspectivas de finales de siglo, s. p.

<sup>51</sup> Fueron llamados Decembristas todos los revolucionarios rusos que más adelante condujeron una revuelta infructuosa el 14 de diciembre de 1825 (según el viejo calendario ruso el 26 de diciembre del nuevo), y a través de su martirio, ya que todos resultaron ejecutados, fueron la inspiración de las generaciones siguientes de disidentes. Los Decembristas eran en primer lugar miembros de la clase alta que tenían educación militar; algunos habían participado en la ocupación de Francia después de las guerras Napoleónicas, o habían servido en otras partes de Europa Occidental. *Vid., Encyclopædia Britannica*. En línea: <https://www.britannica.com/topic/Decembrist>. Consultado: 6 de agosto de 2019.

de finanzas<sup>52</sup>, Rusia vivió una época de libertad económica sin paralelos. La introducción de los “zemstvos”<sup>53</sup>, o formas de autogobierno local con Alejandro II, también fue una muestra de intenciones liberales durante esa década. Los “zemstvos” intentaron negociar varias veces con el gobierno, para lograr un incluso mayor grado de libertad, tras lo cual fueron aplacados con restricciones y decretos.

La importancia de este conjunto de organizaciones en la estructura social fue la del cultivo de una clase hasta entonces casi inexistente: los profesionistas cultos no aristócratas, cuyo desarrollo afianzó y aceleró la implementación de reformas progresistas por parte del gobierno. Este grupo social no estaba de parte de los nobles y sus integrantes tenían el suficiente raciocinio y diversidad intelectual como para comprender la irracionalidad o anacronismo de muchos aspectos del sistema imperante. La organización de estos individuos, educados en gremios de abogados, contadores y médicos fue segunda en fuerza sólo después de los “zemstvos”, y la proliferación de ideas liberales entre ellos no tenía paralelo en ningún otro sector de la sociedad. Si bien la radicalidad del liberalismo difería entre unos y otros, dependiendo de la generación<sup>54</sup>, el peso de las discusiones y fuerza económica de esta clase sólo creció en los años anteriores a la revolución. Se puede obviar en este punto que esta es la forma en la que nació la *intelligenzia* original.

Al mismo tiempo, el pensamiento utopista que se mencionó antes en las características del pensamiento ruso encontró su salida principal en lo que se llamó

---

<sup>52</sup> Mikhail Reutern (1820-1890) ha sido identificado como un importante precursor del sistema Witte de administración del Estado y del desarrollo económico, ya que, entre otras cosas, bajo su tutela ministerial la red ferroviaria rusa incrementó su capacidad de alrededor de 2,200 millas a 14,000. La permanencia de Reutern como Ministro de Finanzas ruso fue bastante prolongada, desde 1862 a 1878. Ha sido descrito como “el ministro de finanzas más talentoso y dinámico” de Alexander II. Vincent Barnett, “M. Kh. Reutern and Tariff Reform in Russia”, *OEconomia*. En línea: <http://journals.openedition.org/oeconomia/559>. Consultado: 6 de agosto de 2019.

<sup>53</sup> El “zemstvo”, es un órgano de auto-gobierno rural en el Imperio Ruso y Ucrania, establecido en 1864 para proporcionar servicios económicos y sociales, que se convirtió en una importante influencia liberal dentro de la Rusia Imperial. *Vid.*, *Enciclopedia Britannica*. En línea: <https://www.britannica.com/topic/zemstvo>. Consultado: 5 de agosto de 2019.

<sup>54</sup> Como ejemplo, los liberales de los cuarenta (Herzen), los radicales de los sesenta (seguidores de Chernishevsky), y de nuevo los radicales de los noventa. James H. Billington, *Op. cit.*, Quinta Parte. Rumbo a la otra orilla. 1. El giro hacia el pensamiento social, s. p.

“pensamiento social”, un campo de estudio no formalizado, debido a que era abordado en gran parte sólo por literatos y poetas-filósofos de la época.

El llamado *pensamiento social*, según Billington<sup>55</sup>, fue resultado de la misma decepción que los europeos sufrieron con la Ilustración, pero aún más, por la incapacidad de la política de provocar un cambio social sin violencia. Los programas políticos, constituciones y proyectos de Francia e Inglaterra fueron vistos como poco más que herramientas para esclavizar a sus respectivos pueblos. La aparición del pensamiento social se debió, así, al deseo de provocar ese cambio específicamente social, aterrizando todas las teorías que hasta ese entonces se habían intentado implementar desde el gobierno, pero con el expreso propósito de evitar cualquier mediación política en el funcionamiento de esta nueva “sociedad”. Destacados intelectuales, como Alexander Herzen (1812-1870), Vissarión Belinsky (1811-1848) y Mikhail Bakunin (1814-1876), figuraban entre los promotores de esta visión. Los proyectos derivados de esta corriente fueron muchos y variados, con una marcada orientación hacia el *comunalismo*, siendo realizados de 1840 a 1880 aproximadamente. Esta tendencia, la de un *comunalismo* basado en convicciones nacionales, es nombrada por Billington también como populismo.

Con ello, la escena de otras expresiones culturales, la cual era en extremo compleja estaba preparada. Para comprender el posterior renacimiento moral y cultural de la sociedad rusa en el Siglo de Plata es necesario entender la agonía por la cual atravesó con anterioridad la sociedad intelectual de Rusia. Los escritores y artistas resintieron con particular sensibilidad este oscuro período.

---

<sup>55</sup> *Idem*.

#### **4. Crisis del arte antes del Siglo de Plata: Materialismo, Idealismo, Realismo, y *Póchvenniki***

La primera revolución del arte ruso, que dio inicio al poco tiempo de finalizar las guerras Napoleónicas, comenzó en la literatura, siendo la expresión artística que más se desarrolló desde el comienzo de la “Edad de Oro Rusa”, que es como se le llamó, y fue dominada por Alexander S. Pushkin. Con esta figura, la literatura rusa se erigió como un arte de extraordinario valor, llegando a ser universalmente reconocida. Pushkin fue un gigante literario que aun en vida, trágicamente corta debido a su muerte en un duelo, fue reconocido por sus increíbles logros e innovaciones formales en distintos géneros literarios. A pesar de haber sido representante del pensamiento de exclusividad y supremacía del arte puro, fue un eslabón entre éste y el Realismo ruso. De hecho, se le considera padre fundador del realismo en la literatura rusa<sup>56</sup>. Belinsky lo concibió como el primer “poeta-creador”, debido a la fuerza de su talento, la originalidad primigenia de su fantasía y al hecho de que él lo reconoce no como otro poeta del montón, sino como la culminación de un proceso paulatino de refinamiento literario, “*un mar en el cual desembocan todos los ríos*”<sup>57</sup>, posiblemente refiriéndose a lo que en su momento dijo Beethoven sobre Bach.

El realismo ruso surgió debido al gran problema anteriormente mencionado, que acaeció durante el intento de acercamiento de los aristócratas e intelectuales hacia el pueblo. Los primeros empezaron a darse cuenta de todos los problemas socio-económicos que había que resolver; uno de ellos era la encarnizada resistencia de una buena parte de la población ante el cambio; otro, la increíblemente arraigada religiosidad y superstición del pueblo, con las cuales, además, se combinaba el panteísmo antiguo de antes de la llegada de los hermanos monjes Cirilo y Metodio, creadores del alfabeto cirílico original e introductores del

---

<sup>56</sup> Л. Я. Гинзбург, *О лирике, Второе, дополненное*, Советский писатель, Ленинград, 1974, pp. 172-243.

<sup>57</sup> В. Г. Белинский, *Полное собрание сочинений*, Тms. I-XII, АН СССР, Москва, 1953-1959, p. 316.

cristianismo en Rusia. Estas realidades, junto a la férrea intención de la *intelligenzia* de enfrentar estos problemas, y al ímpetu romántico de los primeros años, hicieron que, entre los pensadores, muchos cayeran en la locura. Esta pérdida de cordura era generada porque la conclusión a la que lentamente llegaron todos los miembros de este grupo fue que no había alternativa al horror y la crueldad del mundo. La creencia populista en la transformación mediante el pensamiento social, mencionado con anterioridad, no era más que una ilusión perjudicial para estos autores. Gleb Uspenski (1843-1902), por ejemplo, lo intentó mostrar en su estudio sobre la Rusia rural *El poder de la tierra antes de perder la cordura*<sup>58</sup>. Muchos miembros del realismo literario, surgido del movimiento populista, produjeron obras increíblemente crudas, entre ellos Vsevolod Garshin (1855-1888), el antedicho Gleb Uspenski, Anton Chéjov (1860-1904) y Fiódor Dostoievsky.

Estos escritores dieron pie para que todo el arte en Rusia atravesara un período en el que se transitó del realismo hacia la agonía moral y la demencia. Esto, además, suponía un vuelco hacia el nacionalismo, al punto de prohibir en los concursos de pintura temas extranjeros. Todo este proceso, junto con la naciente ideología populista, está expresado en el cuadro *Bateleros del Volga*, de Ilya Repin (1844-1930), el cual es un desesperado llamado de atención sobre la condición desgraciada de todos los hombres desperdigados por Rusia. Otro ejemplo de ello es la obra del pintor Vasili Vereshchagin (1842-1904), el cual pintó cuadros sobre la guerra de Crimea por encargo del gobierno, pero cuyo hábil retrato de los horrores bélicos despertaría sentimientos contrarios al patriotismo, al que debería haber apuntado originalmente<sup>59</sup>.

Frente a esta actitud pesimista ante la vida, basada en el sentimiento y las emociones de la devastación nacional, hay un positivismo estético que se expresa en las posiciones de Vissarion Belinsky, un occidentalista idealista, y Nikolái Chernishevsky (1828-1889), otro occidentalista materialista. Idealismo y

---

<sup>58</sup> James H. Billington, *Op. cit.*, Quinta Parte. Hacia la otra orilla. 2. La agonía del arte populista, s. p.

<sup>59</sup> *Idem*.

materialismo son otra parte importante de la contraposición occidental al discurso eslavófilo de los autores realistas. Los temas de estas corrientes son más abstractos en su discurrir. Hay una preocupación social de base, pero los medios para alcanzar ese cambio son vistos en el arte, en vez de postular una base científica propia de los ilustrados.

Belinsky defiende la superioridad del arte frente a la ciencia, apelando a que el arte es más directo, ya que, en vez de *demonstrar*, *muestra* la realidad. “*El fin del arte es captar la vida del universo y reflejar el fenómeno de la vida con palabras, sonidos y colores*”<sup>60</sup>. Sin embargo, Belinsky no tiene intenciones metafísicas de corte kantiano de demostrar que hay un propósito en el arte o de evidenciar su esencia<sup>61</sup>, sino que es extremadamente práctico, y postula que, más que nada, el arte es una manifestación inconsciente de la realidad social y personal del individuo. El arte se capta con *intuición* estética, que comienza como una *sensación* y luego

---

<sup>60</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 41.

<sup>61</sup> Este punto acarrea una dificultad particular. Kant se ocupa del arte apenas en unos pocos párrafos de la *Critica del Juicio*. Centrada en el análisis y legitimación del juicio “gusto”, la argumentación tiene, como observa Lyotard, ciertas “torsiones lógicas” sorprendentes, pero uno no puede menos que concluir, con Kant, que los estrictos parámetros impuestos a los juicios, para ser legítimos, se ajustan exclusivamente a los concernientes a la belleza natural. Con la reducción de conceptos Kant parece estar buscando el restablecimiento de un equilibrio del juicio entre la belleza artística y la natural. Pero aun reduciéndolos al mínimo, están presentes en muchos aspectos de las obras: en las intenciones de los artistas, en el reconocimiento de las obras mismas, en nuestra necesidad de expresarnos sobre ellas y en comunicar a los demás qué encontramos significativo. El arte, sin la injerencia de los conceptos, es, con toda razón, un *oxímoron*, un imposible.

Sobre la esencia de la percepción del arte, en la Analítica de lo bello, Kant nos explica que la cualidad estética concierne a la capacidad para ser afectados de una manera no objetiva sino subjetiva ante una representación. Tal capacidad se expresa en un juicio que sostiene “x es bello” y estipula, entonces, que se trata del caso de una regla bajo la condición -supuesta y a la que apela- de que todos podamos juzgar de la misma manera, es decir, que podamos coincidir en que “x es bello”. Lo peculiar es que la regla misma no puede establecerse objetivamente, pues consiste en la misma facultad de juzgar, el *sensus communis*, atribuible a cualquier sujeto, y que sustenta por qué somos capaces de reaccionar estéticamente. En esta lógica *sui generis* está concernida la facultad de cada uno o, como sostiene Kant, la capacidad de “ponerse en el lugar de los otros”.

Las obras de arte serían los ejemplos de una regla que todos estamos en condiciones de operar. Así, aun cuando las obras de arte puedan ser tomadas como objetos entre otros en el mundo, sus cualidades estéticas no dependen de condiciones objetivamente perceptibles, cuanto de la posibilidad de que propicien una misma manera de juzgar, de que logren activar una misma capacidad subjetiva de reaccionar, basada en algo que todos, como sujetos, poseemos: el *sensus communis*. Vid., Jean-François Lyotard, *Lecciones sobre la analítica de lo sublime*. En línea: <http://www.uprh.edu/humanidades/libromania/lyotard/>. Consultado: 15 de septiembre de 2019; Immanuel Kant, *Critica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, § 23-29. Kathia Fianza, “La estética de Kant. El arte en el ámbito de lo público”, *Revista de filosofía*, Vol. 64, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2008, pp. 49-63.

es desarrollada para convertirse en *gusto*. Es algo que debe cultivarse tanto en el artista, como en el espectador. El término de *intuición estética* es tomado del filósofo alemán F. Schelling, y se verá la importancia de esto más tarde.

Aparte de las preocupaciones epistemológicas y estéticas, Belinsky, desde luego, tiene preocupaciones morales y prácticas sobresalientes, como todos los intelectuales de la época. Es importante una observación sobre las características de la moralidad en los artistas y personajes de Rusia de todo el siglo XIX de Isaiah Berlin. El politólogo contrapone lo que llama una “actitud francesa”, que postula que la calidad de una obra de arte se juzga por ella misma y sin relación con la vida personal, moral o social que pueda tener el artista<sup>62</sup>, a la “actitud rusa”, en la cual el artista crea la obra con un ideal de belleza que lo impulsa hacia lo bueno, infundiéndole toda su personalidad, que queda impresa en la obra. Belinsky, representa con integridad esta concepción. Lo curioso es que, sin importar la orientación política de los intelectuales, todos sostenían esta visión del artista. En ella, la calidad del ser humano se transforma directamente en calidad artística. La belleza de la vida es necesariamente moral, y se transforma en belleza estética cuando se plasma en la obra de arte. Con esto, Belinsky se aleja de Schelling y de la búsqueda de realismo y veracidad de la obra de arte de este filósofo. En Schelling la *intuición intelectual* significa la aprehensión inmediata de la *esencia* del absoluto. La *intuición intelectual*, totalmente subjetiva, cuando alcanza el absoluto, necesita objetivarse, bajar al mundo, para dejar de ser parte de lo subjetivo. Para Schelling la *intuición estética* es la *intuición intelectual objetivada*, es decir aterrizada y plasmada, convirtiendo a la obra de arte en un producto de una actividad inconsciente. También, el filósofo alemán concibe la filosofía como método artificial

---

<sup>62</sup> Los escritores franceses del siglo XIX en su conjunto creían que ellos eran (estrictamente) proveedores. Pensaban que un intelectual o un artista tenía un deber hacia sí mismo y hacia el público: producir el mejor objeto posible. Pero, la visión francesa era la de que la vida del artista no era de mayor importancia para el público más que la de un carpintero que hacía una mesa. Si uno encarga que le hagan una mesa, no le interesa si el carpintero tuvo un buen motivo para hacerla, o si está en buenos términos con su esposa e hijos, etc. Con lo cual, decir que la mesa es decadente o degradante debido a que la moralidad del carpintero es degradada o decadente sería considerado intolerante, y de hecho sería ridícula: una crítica grotesca de sus méritos como carpintero. Por el contrario, la actitud rusa es la de que el hombre es uno, y no puede ser dividido. El hombre es indivisible. *Vid.*, Isaiah Berlin, *Op. cit.*

para llegar al absoluto, al cual el arte puede aprehender y expresar inmediatamente<sup>63</sup>. Para Belinsky, más allá de mostrar la esencia de la realidad, la expresión artística refleja el carácter de un pueblo y la visión del mundo de ese pueblo, terminando todo en una cuestión de oposición de tradiciones.

Nikolái Chernishevsky, por otra parte, fue el primero de una serie de pensadores rusos que se adhirieron al *nihilismo ruso*, término cuyo significado se distorsiona del original, usado en Turguéniev para describir una juventud transgresora de valores tradicionales, atea y de ideales liberales. La fe se desplaza de la religión hacia la ciencia y su poder, con una negación radical de cualquier realidad espiritual.

Casi desde los inicios de su carrera Chernishevsky desató polémica cuando publicó su tesis de maestría: *La relación estética del arte con la realidad*. Coincide con Belinsky en la idea de que la belleza de la vida, tal y como se le aparece al humano, es la mayor belleza que puede existir. Pero él le da una interpretación muy diferente a la de Belinsky. Más que pensar que el humano tenga que vivir bellamente en todos los sentidos para producir una obra de arte digna, considera que aquello que sea bello para el hombre, es bello. Ya que la vida se manifiesta de manera más plena en el ser humano, él mismo es su ideal y, al mismo tiempo, juez de lo que es bello en la naturaleza<sup>64</sup>. Chernishevsky argumenta que lo que habitualmente se critica a la naturaleza, el no poseer la intencionalidad del artista, no evita que consideremos bello el instinto geométrico de la abeja o no reconoczamos la simetría que vemos en una hoja, la no-intencionalidad e inconsciencia de la naturaleza, no siendo obstáculos para la apreciación estética<sup>65</sup>.

---

<sup>63</sup> Sergio Artemio Guillermo Valentín, *La obra y el genio: La filosofía del arte de Schelling*. En línea: <https://gradoceroprensa.wordpress.com/2016/01/13/la-obra-y-el-genio-la-filosofia-del-arte-de-schelling>. Consultado: 6 de agosto de 2019.

<sup>64</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 46.

<sup>65</sup> *Idem*.

Postula que la naturaleza tiene un fin o tendencia, y que ese fin es la manifestación de la plenitud de la vida a través de la belleza. Por lo tanto, el arte debe reflejar la vida, la realidad. Esto también es verdadero para Belinsky, pero Chernshevsky introduce aquí un paréntesis: el arte debe reflejar la vida, pero no debe imitarla, porque eso no tendría sentido. La reproducción se diferencia de la imitación en que en ella el artista toma lo más importante y característico de la vida con vistas a mostrar la plenitud de la que habla. Para él, entonces, el arte también tendría un fuerte componente moral, en cuanto a que el trabajo del artista sería seleccionar los fragmentos de la realidad conforme a un ideal, y reproducirla de tal modo que inspire a los individuos a obrar con miras a ese ideal.

Acorde a esto, también se empieza a analizar la utilidad social y educativa del arte. Chernishevsky pensó que al ser el egoísmo del individuo una constante, pero el ideal de una sociedad ilustrada algo que valía la pena alcanzar, habría que cultivar el sentido moral de las personas y demostrar que el mayor bien del individuo es el bien de la sociedad<sup>66</sup>.

Hubo autores posteriores a él que radicalizaron esta función extrínseca del arte. Los dos principales fueron Nikolái Dobroliubov (1836-1861) y Dmitry Písarev (1840-1868). Para ellos el arte debe favorecer el avance social, actuando como propaganda de ideas progresistas en beneficio de las capas más marginadas de la sociedad<sup>67</sup>. Estos autores veían el desarrollo de la sociedad en términos materialistas y científicos, subordinando la utilidad del arte a la utilidad inmediata que pudiera ser extraída de él para beneficio de la gente. “*Útil, [...] es aquel arte que es capaz de producir convicciones sociales ideológicamente correctas*”<sup>68</sup>.

Considerando esto, es necesario recordar que la actitud del “arte por el arte”, del arte puro del Siglo de Oro ruso aún estaba vigente. En resumen, esta contraposición da pie a dos posturas irreconciliables ante el arte: el arte

---

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>67</sup> *Idem*.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 49.

intrínsecamente relacionado con la vida, y capaz de influir en la vida de la gente común, con Belinsky, Chernishevsky, y los alumnos de este último, y el “arte por el arte”, con Pushkin, Annenkov, Druzhinin y Botkin.

Como respuesta a estas dos posturas radicales surgió, consecuentemente, una moderada, que intentaba reconciliarlas, aunque poseyera cierta simpatía hacia la teoría del “arte puro”. Parte de ese movimiento llamado “*Póchvenichestvo*” eran el antes mencionado Fiódor Dostoievsky, aunque también Nikolái Strajov (1828-1896), y Apollon Grigoriev (1822-1864). Este último desarrolló lo que llamó una concepción organicista del arte, donde éste es visto bien como un producto orgánico de la vida o como una expresión de la misma. A partir de esta concepción es que nace la definición misma de este movimiento. Enseguida se verá el porqué.

Grigoriev, regresando a la dualidad de Vida-Arte de Belinsky y Chernishevsky, comienza por definir un *organismo* como completo, unitario y terminado en sí mismo, que se desenvuelve según sus propias normas, y que se adapta a factores extrínsecos que no consiguen alterarlo. Esta concepción está mediatisada por el Romanticismo alemán y, una vez más, por Schelling. Grigoriev construye el argumento de que, como la vida, en tanto proceso orgánico, se desarrolla en formas impredecibles y muchas veces irrationales, también el arte es un proceso similar, ya que es un producto y una representación de la vida. No hay leyes racionales que consigan englobar la complejidad que encierra. El artista es capaz de capturar por medios inconscientes el fondo vital, o suelo (“*póchva*”) que se escapa al razonamiento lógico y que está presente en todo fenómeno orgánico<sup>69</sup>. De ahí es que proviene el término de los “*Póchveniki*”, grupo del que Grigoriev es parte. Esta corriente es una compleja mezcla de eslavofilismo (principio de la irracionalidad de la gente), el realismo pesimista de los patriotas y, en menor grado, el esteticismo vitalista de algunos occidentalistas.

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 52.

Dostoievsky era el más emblemático representante de esta corriente en la literatura, mientras que en un arte que apenas estaba llegando a su madurez en Rusia, la música, Modest Mussorgsky (1839-1881) era el mayor representante del ímpetu nacionalista que también dominaba a los “*Póchvenniki*”. Examinar los puntos de vista de estos dos creadores puede ayudar a definir de mejor manera las características de esta versión del realismo ruso.

Mussorgsky estaba orgulloso de su incompleta formación musical e insistía en que no se buscara “*la belleza por la belleza, sino la verdad, donde quiera que ésta se encontrara*”, decía que “*el arte era un medio de conversación con el pueblo y no una meta*”<sup>70</sup>.

Él fue un populista radical, ya que, con su arte, pretendía eliminar el melodrama, el sentimentalismo y las formas artísticas clásicas. Pertenecía a un grupo de compositores tremadamente fértil, que se llamaba “el poderoso puñado”, cada uno de los cuales era hijo de esta época realista-materialista: Alexander Borodín (1833-1887) era un químico, César Cuí (1835-1918), un ingeniero militar, Nikolái Rimski-Kórsakov (1844-1908), un oficial de la armada, y el mismo Mussorgsky, otro joven oficial militar. El objetivo de este grupo era claro: deslindarse finalmente de la poca fértil imitación de la música de occidente y experimentar con nuevas formas de composición. Sin embargo, Mussorgsky llegó más lejos que casi todos los demás miembros de la corriente.

A pesar de su orientación realista, vista en su partitura *Cuadros de una Exposición*, donde describía tanto los cuadros como el público que los visitaba, en sus óperas tardías Mussorgsky trabaja el género de la narración histórica, inspirado por obras de Nikolái Karamzín (1766-1826) y Alexander Pushkin. La exaltación patriótica del tiempo produjo un amplio número de novelas históricas. Algunas de estas obras también fueron un intento de construcción narrativa profética, tomando

---

<sup>70</sup> James H. Billington, *Op. cit.*, Quinta Parte. Hacia la otra orilla. 2. La agonía del arte populista, s. p.

períodos de la historia rusa que eran parecidos a los actuales en cuanto al carácter de los problemas, y provocando las mismas reflexiones, patrón que siguen las últimas dos óperas de Mussorgsky: *Borís Godunov* y *Jovánschina*. El ánimo de este tipo de obras era ofrecer una crónica del *destino* ruso y encarnar los ideales populistas en boga, con lo cual promovía una identidad y mentalidad nacionalistas, que tenían por objeto influir en el presente.

Al final, y a pesar de poseer una profunda genialidad creativa, Mussorgsky, como otros, sucumbió gradualmente al alcohol y a la locura. El retrato que de él hizo el pintor Repin, unas semanas antes de su muerte, da una muestra de su deplorable estado, mental y físico. Si en *Borís Godunov*, por lo menos hay una meta clara por la cual lucha el pueblo, en *Jovánshchina*, por el contrario, los soldados en estado de ebriedad de Pedro el Grande son retratados como seres humanos monstruosos, que beben para olvidar; para contrastar, la autoinmolación de los viejos creyentes en el final es acompañada con una música de belleza significativa. Con ello, en un sentido general, se puede interpretar que lo prosaico y cotidiano forzosamente permanece en el mundo, soportando el sufrimiento, mientras que el lado espiritual ya no tiene lugar en él y es obligado a abandonarlo. La nostalgia de esta visión es patente, como si el compositor ya no pudiera vislumbrar un futuro en el cual la patria ejerciera un papel positivo.

Dostoievsky expresó en sus obras esta angustia aun con más potencia y con más madurez, ya que sus enfermedades mentales y físicas no lo debilitaban tanto como a Mussorgsky, Uspensky o Garshin. El tipo particular de realismo de este autor es el psicológico, el cual se valoró superficialmente, como si fuera un conjunto de fantasías de una mente enferma. El tiempo probó la importancia e impacto real de estas “fantasías”. La veracidad con la cual se construyen los personajes y su rica vida interior terminaron de perfeccionar el género de la novela psicológica.

El objetivo y el tema principal de Dostoievsky era alcanzar “*lo más real dentro de lo real*”<sup>71</sup>. La verdad de la que Dostoievsky habla, compartida por Mussorgsky, es una verdad que desprecia los grandes problemas políticos del momento. Al escritor poco de eso le importa. Lo que se propone definir con esta búsqueda de la verdad es de qué se trataba con exactitud el fenómeno de la *intelligenzia* rusa, encontrar lo más real dentro de esa confusa experiencia. Él, como miembro de los “*Póchvenniki*” (“los del suelo”), también intentó volver a los inicios, a la experiencia más auténtica del pueblo, lejos de la suntuosidad de las ciudades. Lo más relevante de su labor en el contexto de la época es que pretendió visualizar una respuesta positiva para la humanidad, encontrándola en los abismos de la experiencia popular rusa. Este es el punto en donde Mussorgsky no tuvo más opción que desistir de su lucha, y, al no ver más que desesperanza, extinguirse, sumergido en su vicio.

Dostoievsky también creía en una vía especial para Rusia, idea que conecta a nacionalistas y paneslavistas por igual, que redimiría los errores recientes de Occidente. En muchas ocasiones conjetura la idea de que el pueblo ruso “*lleva dentro de sí una conciencia única de las cualidades reconciliadoras del cristianismo*”<sup>72</sup>, en oposición a la “idea de Ginebra”<sup>73</sup>; que promovía una teocracia institucionalizada, o bien, una existencia basada solamente en una sed de riqueza y poder. Pero su creencia en esta idea (la de una posesión de cualidades reconciliadoras del cristianismo por parte de los rusos) era, incluso en sus

---

<sup>71</sup> *Idem*.

<sup>72</sup> *Idem*.

<sup>73</sup> *Idem*, La “Idea de Ginebra” es llamada así posiblemente porque era una mezcla del pensamiento de dos famosos ginebrinos: Italo Calvino, con su moralidad puritana y J. J. Rousseau, con sus creencias en la igualdad y capacidad de mejoramiento humanas. La imagen que tenía Dostoievsky del nuevo orden social está basada, en parte, en sus impresiones de Suiza, y en los relatos de Bakunin. El protagonista de *Demonios*, Stavrogin se dirige precisamente al Cantón de Jura, Suiza, en su último viaje al extranjero. Ahí se vuelve, en palabras de otro héroe de Dostoievsky, un “*citoyen du monde civilisé*”. Lo que quiere decir con esto Dostoievsky se termina de explicar en otro más de *Los Hermanos Karamazov*: El gran inquisidor. El inquisidor afirma haber mejorado la obra de Cristo, haber remediado los errores que Cristo cometió al no someterse a las tentaciones del desierto. Representa el principio de la “verdad sin Cristo”, la fría certeza del palacio de cristal, de la geometría de Euclides y la fisiología de Bernard, lo que Dostoievsky pensaba que debía llevarse por extensión a una sociedad que no llevaba en sí la imagen y el ideal de Cristo. El inquisidor de Dostoievsky representa toda la autoridad política que no reconoce un principio superior al de la efectividad en el ejercicio de su propio poder.

momentos más optimistas, poco más que vacilante. Sabía que no se puede regresar a ningún pasado ideal, ni tampoco se puede concebir un presente mientras se creyese en una fantasía. Esto lo demuestra el hecho de que Dostoievsky no recurrió a recursos melodramáticos para la resolución de ese conflicto, como un arrepentimiento o una conversión al cristianismo de sus personajes a última hora, después de los crímenes atroces de los cuales eran responsables, ni una creencia renovada en una *idea rusa*, sino que llegó a la conclusión de que la única manera de que el hombre no necesite salvación es elevándose a un Estado en el que ya no requiriera ni de Dios ni de la idea de Cristo.

En breve, la intención del realismo de los dos autores se representaba tanto en la angustia, en la agonía moral y física (los personajes mussorgskyanos de *Jovánschina*), como en la oscuridad perversa de la mente humana que vivía esa agonía (con Dostoievsky). Pero, al mismo tiempo, estos autores buscaban un significado más profundo en esa agonía. Ambos tenían un impulso vital que los obligaba a enfrentar los problemas de forma honesta y sacrificada en su arte; albergaban una esperanza, un futuro menos amargo para el país y para su gente, producto del afecto que les provocaba su sufrida patria.

Esta expectativa de renovación del hombre, de las artes y del significado vital, en la cual pensaban todos los personajes mencionados, fue una fuerza acumulada que, con los primeros indicios del cambio que se operaría en el país, permitió una evolución acelerada de todos los aspectos de la vida en la desgastada Rusia.

## 5. Transformación rusa en el Siglo de Plata

La Edad de Plata fue una época que inició en los años noventa del siglo XIX y terminó a mediados de la segunda década del siglo XX, coincidiendo con el inicio de la Primera Guerra Mundial. A pesar de estar centrado en la poesía, este movimiento, antes que nada, era una experimentación y competencia de modelos

del mundo. El hecho que se le llamara “de plata” habla tanto de que no era la primera explosión cultural ocurrida, (después de la Edad de Oro registrada en la primera ochocentista), como también de que la cantidad de obras producidas fue mayor, haciendo alusión a la abundancia de plata en la naturaleza.

Para ese entonces, los fallos en los experimentos sociales, la represión gubernamental al libre pensamiento, y un pesimismo nihilista se estaban apoderando del pensamiento ruso. Billington explica que en el Siglo de Plata se da un giro a la situación con nuevas filosofías surgiendo en múltiples círculos, dado el intenso intercambio de ideas con Occidente que se venía realizando con la apertura anterior de Rusia.

Pero, a pesar de todos estos cambios y avances, lo que realmente ayudó a disipar el retraso de la mentalidad económica y social en Rusia fueron las exigencias naturales de la economía en la década de los años noventa del siglo XIX<sup>74</sup>. Hitos de la modernización industrial de ese tiempo, como la construcción del ferrocarril Transiberiano, que conectaba a más pueblos de lo que ninguna otra vía había hecho hasta ese entonces, el complejo petrolero de Bakú, el más grande del mundo, y la expansión exponencial de las redes de transporte y comunicación, bajo el mando del conde Serguéi Witte, muestran la rápida transformación económica del decenio, al cual se tuvo que responder con la creación de nuevos decretos que permitieran un funcionamiento eficiente de la sociedad. Esto implicaba que las minorías étnicas y sociales que se empezaron a ocupar en ese momento de sectores muy delimitados de actividad productiva<sup>75</sup>, y, por lo tanto, con un peso importante a la hora de protestar contra reformas desventajosas, también debían ser consultadas antes de tomar cualquier decisión que afectara al Estado.

Otro hito industrial era la introducción de la electricidad en la infraestructura de las grandes ciudades. La electricidad fue el símbolo del nuevo siglo en Rusia. El

---

<sup>74</sup> *Ibidem*, Quinta Parte. Rumbo a la otra orilla. 3. Nuevas perspectivas de finales de siglo, s. p.

<sup>75</sup> Como aquellos pueblos que sólo podían ejercer ciertos tipos de trabajo en el Imperio, como judíos, alemanes bálticos y finlandeses.

aceleramiento del ritmo de vida, la prolongación de las horas de luz, y las nuevas posibilidades de una vida mediada por la electricidad hicieron que la sensación de confianza en el hombre, típica de las novelas de Julio Verne, se tornara real y tangible.

La fe en el potencial creativo del hombre, el optimismo, y la creencia en el arte como transformador del mundo eran similares a los presupuestos humanistas italianos del Renacimiento original. Mientras que, en años anteriores, durante el reinado de los zares Alejandro II y III, las miradas de los intelectuales se dirigían a Occidente, más para apreciar los logros técnicos y las teorías sociales que para importarlos, en esta etapa de Rusia hay un intercambio cultural y de modos de vida muy activo, que impacta de manera significativa en varios aspectos de la propia cultura rusa.

## 6. Renovación del pensamiento filosófico-político en la Edad de Plata

Al inicio de la Edad de Plata, el conflicto entre eslavófilos y occidentalistas ya había quedado obsoleto, y en particular la tesis el exclusivismo mesiánico ruso<sup>76</sup> de los eslavófilos, lo cual dio lugar a tres nuevas ideologías que fueron relevantes para los acontecimientos que acaecieron al principio del siglo XX: el liberalismo constitucional, el materialismo dialéctico, importado de Europa, y una versión nacional del idealismo trascendental. Pavel N. Miliukov (1859-1943), Gueorgii V. Plejánov (1856-1918) y Vladimir S. Solovióv (1853-1900) fueron, respectivamente, las figuras centrales de estos movimientos. Según el profesor Samuel Baron, autor de la primera biografía en inglés del político bolchevique: “[...] Casi por sí mismo, Plejánov lanzó el movimiento que iba a culminar en la Revolución Bolchevique”<sup>77</sup>.

---

<sup>76</sup> Cuyas bases se apoyaban en la teoría de la “Tercera Roma” del monje Filoféi.

<sup>77</sup> Los bolcheviques y los mencheviques fueron el resultado de una división del Partido Obrero Socialdemócrata de Rusia en 1903. Los mencheviques eran los partidarios moderados del socialismo, mientras que los bolcheviques eran más radicales. Abraham Ascher (Ed.), *The Mensheviks in the Russian Revolution*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1976, p. 142.

Para el movimiento liberal fueron de importancia cardinal el positivista y anglófilo Alexander Pypin (1833-1904) y el historiador Pavel Miliukov. La aportación más importante de este par de pensadores es que pudieron encaminar el amorfo movimiento liberal ruso hacia un plan concreto de “Liberación Política”, el cual era bastante más moderado que el plan de una revolución popular. Miliukov creía que, además de la constitución y soberanía popular como requisitos anteriores a cualquier cambio que se quisiera hacer, la redistribución agraria y la reforma social eran el siguiente paso necesario para la transformación de la sociedad. El intercambio cultural con los distantes Estados Unidos de América por parte de Miliukov y otros estadistas rusos<sup>78</sup> tuvo la consecuencia de que la discusión sobre el Estado, perdió por completo el sesgo ruso, y la resistencia al contacto con los librepensadores occidentales. Al fin se habían rellenado los abismos culturales entre algunos de los intelectuales y políticos rusos que antes no permitían la libre conversación con Occidente. Los antiguos occidentalistas al fin habían ganado una representación digna del gobierno.

La preparación y erudición de Miliukov también hicieron que el nivel de las discusiones se elevara entre los partidos políticos. Por un tiempo hubo un acercamiento entre liberales y populistas, porque los “Cadetes” (El partido político de Miliukov) intentaron contraer un compromiso con los partidos populistas para ganar adeptos; pero al final esto generó un problema entre los mismos liberales, que se dividieron en radicales y moderados, restándole mucha potencia al movimiento. Lo anterior alejó a todos los terratenientes, grandes propietarios y aristócratas, que hasta entonces habían estado de su lado.

A pesar del fracaso de este movimiento no hubo otro partido que los futuros bolcheviques temieran más, debido a su preparación y claridad de objetivos, con medios opuestos a los de ellos. Los bolcheviques, como fuerza social, tuvieron sus raíces en la construcción ideológica del idealismo dialéctico.

---

<sup>78</sup> Tales como Pavel Vinogradov y Maxim Kovalevsky.

El materialismo dialéctico, como término, fue inaugurado directamente por Gueorguii Plejánov. Después de estar afiliado en su juventud a los populistas de ultraderecha, partidarios del anarquismo y de la abolición del estado, usualmente representados por organizaciones de terrorismo político (*"Naródnaya Volia"*), Plejánov renegó de esta pertenencia política, huyó a Occidente en 1880 e ideó, junto a Lenin, una nueva manera de “socialismo científico”, para crear una antípoda al Romanticismo anarquista y al moralismo abstracto de Proudhon, al cual tenían por profeta los grupos terroristas. El marxismo, en el que se apoyó Plejánov, proporcionó las bases teóricas del movimiento revolucionario bolchevique en Rusia y en todos los demás países, aportando una ciencia objetiva de la sociedad y la historia. La base es una objetividad absoluta que descansa en el postulado de que sólo hay una realidad: la realidad material. A esto se le llamó monismo materialista. De ahí el énfasis en la economía, que era el enlace de los ideales morales con la dura realidad. Esta simpleza permitió que los antiguos radicales pesimistas, que ya habían abandonado la lucha después del fallo de las revueltas y estrategias populistas-anarquistas, tuvieran un segundo aire.

Una filosofía opuesta era la del Idealismo Trascendental, fundado por Vladimir Solovióv. Este filósofo, más que en lo económico, se enfocó en lo estético y lo religioso. Creía sólo en lo supranatural, al contrario de Plejánov, pero tenía la misma tendencia a creer en el poder de la praxis y la acción. Para él, la humanidad era por naturaleza tendente hacia la unidad, pero había que trabajar en un previo proceso, a fin de llegar a ella. Sobre este filósofo, y la corriente que inaugura, se hablará a detalle más adelante, pues tiene una profunda influencia en toda la historia del arte posterior a él, así como en particular en el pensamiento de Alexander Skriabin.

## 7. El Arte en el Siglo de Plata

La nostalgia por la exaltación del arte en la anterior Edad Dorada de Rusia se combinó con la preocupación humanista de los aristócratas, por lo cual la labor de culturación del pueblo, y las amplias tareas de promoción del arte, tomaron importancia social. Por ejemplo, la acumulación de arte occidental en Rusia hizo que se pudieran apreciar mejor, y juzgar con mayor agudeza, las colecciones de arte religioso ruso que se descubrían paralelamente. Esto llevó a una reafirmación del valor del arte nacional, y conducirá, aún más, a impulsar las investigaciones históricas.

Pero más allá de eso, existía un sentimiento cosmopolita entre los intelectuales de la Edad de Plata que contemplaba todo el espectro de la experiencia espiritual y artística de los occidentales, lo entendían y querían contribuir al mismo. Ya no era un arte “para Rusia” aunque llevara su huella nacional. Así pues, el arte posibilitaba unir Occidente con Rusia, y a los humanos entre ellos, lo cual podía explicar el sentimiento prometéico del cual estaba rebosante la vida artística de Rusia. *“El ‘cosmos libre y hermoso’ del arte ofrece nuevas posibilidades de armonizar las discordias de un mundo cada vez más alterado”*<sup>79</sup>. Los ballets de Serguéi Diaghilev (1872-1929) representaban el epítome de este poder armónico y la función liberadora del arte. Los mayores artistas de todas las áreas colaboraban para hacer un espectáculo inolvidable, la admiración por éste trascendía todas las fronteras. Para los artistas de esta corriente, el arte tenía por objetivo más que representar el mundo, transformarlo.

La fragmentación de las escuelas del nuevo simbolismo en la literatura, y el florecimiento de la música como expresión de pasión liberada, prepararon y acompañaron el cambio de siglo en Rusia. La música era el nuevo referente al cual imitaron todas las artes. El poeta Alexander Blok (1880-1921) habla de “tiempo

---

<sup>79</sup> James H. Billington, *Op. cit.*, Sexta Parte. El coloso inseguro. 1 Crescendo, s. p.

musical” en la poesía; el pintor Vasili Kandinsky (1866-1944) pensaba la música como el arte más completo; el novelista Andréi Bely desarrolló una forma literaria original, la “sinfonía”. El teatro de Vsévolod Meyerhold (1874-1940) consideraba el cuerpo como imitador de la naturalidad de la música.

En ese ambiente, el movimiento que cimentó el surgimiento de las otras tendencias artístico-filosóficas que siguieron fue el simbolismo ruso, que constituyó una reconsideración del simbolismo francés, con características parecidas, por ejemplo, teniendo prioridad en la poesía el sentido y el significado sobre la forma y la sonoridad.

## 8. El simbolismo ruso

Con autores como Paul Verlaine (1844-1896), Stéphane Mallarmé (1842-1898), Charles Baudelaire (1821-1867) y Artur Rimbaud (1854-1891), en sus orígenes, el simbolismo francés tenía una intención parecida a la del *Acmeísmo* ruso, otra corriente literaria del Siglo de Plata, que propugnaba liberar la poesía de la prisión de los cánones poéticos anteriores. Esta tendencia se ocupó, por regla general, de innovaciones literarias: una mayor libertad en la construcción de la poesía, un sistema de rimas extraño e inestable, una maximización del uso de metáforas. También, engendró una teoría donde se establecía una serie de equivalencias sensoriales, de corte sinestésico, que se transmitirían al lector principalmente por el uso de las antes mencionadas metáforas y comparaciones. Eso es la llamada “Teoría de la correspondencia”, explorada a fondo por Baudelaire, considerado una de las cimas del simbolismo francés, en una de sus obras más importantes, prosaicamente titulada *Correspondencias*. En ella, Baudelaire “busca penetrar el secreto del Universo por medio de la analogía”<sup>80</sup>. Y a través de esta “analogía” de función poética, el poeta, además, “[...] quiere romper el maleficio de una realidad

---

<sup>80</sup> Vid., *Ensayo sobre el poema “Correspondencias”, de Baudelaire*. En línea: <https://www.etudes-litteraires.com/baudelaire-correspondances.php>. Consultado: 2 de septiembre de 2018.

*que aprisiona al hombre en sus límites desesperantes. El Arte es la evasión necesaria por medio de la cual el hombre puede encontrar su dignidad. Debe partir a la busca del paraíso del que ha sido exiliado, intentar encontrar la vía hacia el Mundo de las Ideas del que ha salido*<sup>81</sup>. Esto hace referencia a la tendencia simbolista de considerar al mundo real como un reflejo del “más allá”, sobre el cual sólo la intuición ultraterrena del poeta nos puede representar algo, remitiendo al platonismo (o la versión ilustrada, el kantianismo) claramente en su contraposición de un mundo ideal con el real. En esta comunicación de los dos mundos veían los simbolistas la misión social del arte, a pesar de considerarlo, contradictoriamente, como un fin en sí mismo<sup>82</sup>.

En Rusia, el simbolismo fue un movimiento que estuvo fuertemente asociado con el misticismo y el ocultismo, vinculándose con la religión, el pensamiento mágico y el rol mesiánico nacional autoimpuesto. El ocultismo, además, se potenciaba con una lectura refractada en la religiosidad rusa de filósofos occidentales, como Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche y Oswald Spengler (1880-1936), entre otros, de los cuales se tomaban fragmentos y se reorganizaban sus teorías hasta quedar prácticamente irreconocibles.

La antigua actitud eslavofílica también estuvo conectada íntimamente con el movimiento de los simbolistas rusos. De hecho, hubo una renovación de esta tendencia entre la *intelligenzia*. Algo notable de la situación artística de la mayoría de estos nuevos personajes intelectuales que surgieron en la Edad de Plata rusa es el eclecticismo de sus actividades e intereses, pues querían abarcar variadas áreas de la actividad humana. Esto se dio, por ejemplo, en los poetas Decadentistas. Entre ellos se encontraban, Dmitri Merezhkovsky (1866-1941), Nikolái Minsky (1855-1937), Serguéi Bulgakov (1871-1944) y Nikolái Berdiaev (1874-1948), todos ellos literatos, filósofos, místicos y tentativamente políticos al mismo tiempo. Su conjunto

---

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>82</sup> M. M. Rosental y P. F. Iudin. *Diccionario Filosófico*, (Trad. del ruso Augusto Vidal Roget), Pueblos Unidos, Montevideo 1965, p. 423 En línea: <http://www.filosofia.org/enc/ros/si7.htm> Consultado 09/08/19. Consultado: 12 de agosto de 2019.

fue llamado el de los *Buscadores de Dios*. Ellos promocionaban activamente en sus escritos ideas místico-cristianas, las cuales se dirigían indirectamente a un fin político-religioso. Esta serie de intelectuales proponía cierta “reforma religiosa”, instando adoptar una nueva actitud respecto a los mandatos de Cristo, diciendo que el sentido de la historia consistía en dar realidad a Dios en la humanidad, en construir una humanidad divinizada o, en otras palabras, una organización social asentada sobre bases religiosas. Defendían el irracionalismo y el conocimiento místico, postulando la revelación como procedimiento más certero de alcanzar la verdad<sup>83</sup>.

Entre otros literatos principales representantes del simbolismo, aunque de una inclinación menos orientada a una agenda política activa, destacan Alexander Blok, Konstantin Balmont (1867-1942), y Andréi Bely complementariamente, los filósofos más representativos de la corriente serán Vladimir Solovióv, el pensador seminal de la misma y Viacheslav Ivanov, que abarcaría un menor radio de proyección que el anterior, pero influiría más directamente sobre Skriabin. Bajo el ascendiente de este movimiento, no sólo se produjo poesía, sino que también se registró un elevado número de ensayos, contemplando, principalmente, el papel político e identitario ruso en el esquema de desarrollo europeo.

El idealismo místico y simbolista debe a Vladimir Solovióv una renovada y firme defensa, que colocó las bases del ya mencionado renacimiento de la poesía rusa y del avance, detenido por mucho tiempo, de un pensamiento filosófico riguroso en Rusia. El concepto de idealismo místico fue acuñado por el poeta y crítico literario Nikolái Otsup (1894-1958) para referirse a todos los poetas y movimientos literarios de fines del XIX y principios del XX que se oponían al realismo extendido en el siglo decimonónico.

Como se refleja en la ideología eslavófila original, el valor de la Iglesia Ortodoxa Oriental se manifestaba en una función unificadora para la sociedad rusa,

---

<sup>83</sup> *Ibidem*, pp. 52 y 53.

debido a la pureza de su fe, contrastada con la de Iglesia Occidental, que se consideraba esencialmente corrupta hasta en sus rincones más profundos. La comunión, o “*sobornost*” que esto generaba, era uno de los pilares argumentales de estos ideólogos religioso-nacionalistas originales. La alteración principal de Solovióv a la concepción eslavófila de “*sobornost*” era la extensión de esta unidad omnianabarcadora hacia una Iglesia y un Estado globalmente unificados, los cuales obviamente contenían en sí a la Iglesia Occidental y al gobierno ruso<sup>84</sup>. A muchos eslavófilos esto no les convenció, e incluso los irritó, pues dinamitaba la orientación nacionalista del movimiento originario.

Este deseo y creencia de Solovióv de la unidad y posibilidad de unificación subyacente a todas las cosas, eran considerados por él mismo como una visión carente, ya que reconocía el estado mundial de desconexión entre lo espiritual y lo físico. Solovióv presenta esta separación como una fase negativa provocada por los deseos egoístas de uno, los cuales alejan al humano de una unión complementaria con Dios. De manera consecuente, el regreso a una unidad de Dios y el hombre era visto como un estado de felicidad artificial, que nace a través del rechazo de una voluntad individual en beneficio de la unidad infinita de Dios y la humanidad<sup>85</sup>. En resumen, la teosofía de Solovióv regresa a una religiosidad, pero está complementada con elementos de fenomenología alemana, la cual estaba en pleno auge en Rusia en los años en que Solovióv vivió. Los pensadores que continuaron y desarrollaron el proyecto filosófico de Solovióv pertenecen a lo que se conoce como renacimiento religioso-filosófico ruso, uno de los fenómenos culturales más destacados del llamado Siglo de Plata, cuyo detonante fue este filósofo.

Este acercamiento al pasado ruso, como una forma de recuperación de la idea rusa, y también la “forma de pensar rusa”, se empieza a cristalizar de manera más firme entre la *intelligenzia*, precisamente con este pensador, pues él, “[...] en

---

<sup>84</sup> Jeffrey Yunek, *Op. cit.*, pp. 56 y 57.

<sup>85</sup> *Ibidem*, pp. 59-60.

*principio, y en casa, [...] trató de ofrecer una alternativa a la ‘intelligentzia’ radical populista en todas sus dimensiones, incluida la estética*<sup>86</sup>. Para constituir esta alternativa, Solovióv propone al arte reinsertarse o diluirse en la vida, para contribuir a un proyecto más general de naturaleza religiosa, la transfiguración del hombre y del mundo, retomando el gran tema de la estética rusa del siglo XIX y comienzos del XX que es el de la relación entre arte y vida. La filosofía de Solovióv, como alternativa ideológica, funcionó para dirigir y centrar la discusión de los círculos intelectuales más adinerados, debido a un conjunto de ideas estético-religiosas-metáfisicas que ya circulaban entre ellos y que fueron un fértil terreno para el pensamiento del filósofo.

También, existe otra vertiente muy distinta del mismo pensamiento eslavofílico-simbolista-religioso: los *Constructores de Dios*. Entre ellos estaban Pavel Yushkevich (1873-1945), Nikolái Valentínov (1879-1964), Vladimir Bazarov (1874-1939), Anatolii Lunacharsky (1875-1933) y Aleksandr Bogdanov (1873-1928). Este movimiento fue conducido por el escritor y político Maxim Gorki (1868-1936).

La ideología de este movimiento en particular es más interesante que la de los *Buscadores*, opina Billington<sup>87</sup>, porque es algo que se mantuvo en la base ideológica del país mucho después de ocurrir la Revolución. La búsqueda del sentido, que todavía tenía un carácter muy religioso aun entre los intelectuales, fue redirigida hacia lo que después dio lugar a la Revolución: el pueblo. El pueblo era el que poseía en sí una potencia casi ilimitada, que no era aprovechada. La *Construcción de Dioses* consistió fundamentalmente en divinizar el concepto del “espíritu del pueblo”, ligándolo a algunas nociones de filosofía marxista, como la de que los filósofos deberían cambiar el mundo y no explicarlo, y adaptando su discurso, alegando que, por ejemplo, el cambio histórico para estos *Constructores de Dioses* había nacido de la renovada convicción religiosa del momento. Lunacharsky era un crítico viajero que se convirtió en el primer comisario de la

---

<sup>86</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 60.

<sup>87</sup> James H. Billington, *Op. cit.*, Sexta Parte. El coloso inseguro. 1 Crescendo, s. p.

educación del nuevo estado Soviético. Él, junto a Gorky, creía que su movimiento encarnaba nada más y nada menos que el postulado marxista de que los filósofos debían cambiar al mundo, en vez de limitarse a explicarlo. A pesar de que la religión tradicional siempre había estado asociada con la confusión social y el conservadurismo, diría Lunacharsky, la convicción religiosa había sido hasta ese entonces el factor principal del cambio histórico, y los marxistas debían de concebir el trabajo físico como su forma de devoción, al proletariado, como una congregación de fieles creyentes, y al espíritu del colectivo como si fuera Dios<sup>88</sup>.

Aparte del simbolismo, que fue un hito para la historia rusa de las ideas, existían otros modos de integrar la vida y el arte que se hicieron populares a finales del siglo XIX. Muchos artistas rusos proponen tentativamente una estética que desembocaría en la construcción de un sistema unificado del sentido del arte, defendido por pintores como Vasili Kandinsky y Kazimir Malevich (1879-1935), o Anna Ajmátova y Vladimir V. Mayakovsky (1893-1930), en la poesía.

## 9. Otras corrientes estéticas y literarias del Siglo de Plata

El objetivo de construir un sistema artístico unificado se exacerbaba debido a una necesidad de creación de alternativas válidas y justificadas en la tradición artística anterior.

En el terreno de la pintura se combatía por convertirla, junto con sus "leyes", en una entidad completamente autónoma<sup>89</sup>, sin dependencia de otros campos del arte en particular y del conocimiento en general. Un ejemplo de ello es que al inicio del siglo XX se escribe el manifiesto Suprematista (1924), creado en conjunto por Malevich y Mayakovsky. Esta declaración empieza negando al impresionismo y al cubismo como caminos certeros para llegar al valor específico de la obra de arte.

---

<sup>88</sup> *Idem*.

<sup>89</sup> Manuel Asensi Pérez, *Historia de la Teoría de la Literatura (el siglo XX hasta los años 60)*, Vol. II, Tirant lo Blanch, Valencia, 2003, p. 39.

Lo único que hay y que debe haber en una obra de arte suprematista es *sensibilidad*, pues ella conduce a una representación sin objeto, sin símbolos ni conceptos. Lo propio del suprematismo, razona el manifiesto, es la autoafirmación de la pintura en sí y por sí misma en ausencia de la cosa y de la intencionalidad. Se proyecta con ello la liberación de cualquier impedimento natural, social o estatal, y se encumbra la dimensión cromática y geométrica de la pintura.

Malevich y Kandinsky intentaron liberar su arte de los pesos de la tradición que se arrastraban desde antiguo. Con la ayuda de la seguridad que proporcionaban las exposiciones que organizaban los mecenas, se sintieron motivados, junto a muchos otros, a experimentar con los colores y las formas abstractas.

A pesar de ser contemporáneos, y tener predilección por lo abstracto, por lo demás, estos dos pintores eran diferentes, casi opuestos entre sí. En contraste con la abstracción suave de Kandinsky, Malevich enfatizó la geometricidad y un laconismo extremo en sus pinturas.

Mientras que Kandinsky privilegiaba el uso del color, diciendo que “*el color es en el cuadro lo que el entusiasmo es a la vida*”<sup>90</sup>, Malevich prefirió la geometría imparcial de su *Cuadrado negro sobre fondo Blanco*, para definir lo que llamó después suprematismo. En este estilo de pintura, el autor decide abandonar el mundo de los objetos. Un ejemplo de ello es lo que dice sobre el color azul: “*El color azul de las nubes queda superado, se rompe y se penetra en el blanco, como la verdadera y fiel representación del infinito y, por lo tanto, queda liberado del fondo colorido del cielo*”<sup>91</sup>.

---

<sup>90</sup> James H. Billington, *Op. cit.*, Sexta Parte. El coloso inseguro. 1 Crescendo, s. p.

<sup>91</sup> *Idem*.

Así como el deseo de la purificación de la pintura, la mayoría de corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo XIX pueden ser catalogadas como una respuesta, o bien, una derivación de un movimiento literario.

El Futurismo literario ruso, del cual se desprenden los suprematistas en la pintura, se origina por la influencia del futurismo italiano, iniciado primeramente en la poesía, en 1909, por Fillipo Tomaso Marinetti. Los futuristas admiraban la velocidad, la tecnología, la juventud y la violencia. Esto los comprometió a insertar dichos elementos en un “dinamismo universal”, el cual, si se aplicara se representaría directamente en la pintura. El futurismo era una ruptura radical con cualquier forma de tradición, tanto la realista como la simbolista imperante en el Siglo de Plata. El fin de los futuristas era priorizar la sonoridad por encima de la semántica de las palabras, como nueva expresión auténtica del arte. El primer ensayo que sirve de manifiesto, titulado “Bofetada al gusto del público” (1912), fue compuesto por Mayakovsky, Kandinsky, Lishvitz Viktor Jlébnikov (1885-1922), Alexander Kruchénij (1886-1968) y los hermanos Burliuk, David (1882-1967) y Vladimir (1886-1917).

El *Imaginismo*, era una corriente que enfatizaba la evocación de una secuencia de imágenes (literarias) altamente extravagantes, y cuyo objetivo fundamental era distanciarse del futurismo. Serguéi Yesenin (1895-1925), Anatoli Marienhof (1897-1965) y Vadim Shershenevich (1893-1942) fueron claves a la hora de fundar este movimiento. Su influencia directa fue el *Imagismo* inglés, nacido con T. E. Hulme (1883-1917), Wyndham Lewis (1882-1957) y Ezra Pound (1885-1972).

Otra corriente con una estética unificada era el *Acmeísmo*, también llamado *Clarismo* o *Neoclasicismo ruso*, cuyo nacimiento era una reacción violenta al simbolismo, al promocionar valores como la claridad y la simpleza en la composición, e introducir nuevas variaciones en la métrica poética, siendo esto una reacción contra la polisemia y la seriedad mortecina de los simbolistas

contemporáneos del momento<sup>92</sup>. Mijaíl Kuzmín había enunciado los postulados principales del movimiento en su ensayo “Acerca de la hermosa claridad”, en el que se expone el objetivo de alcanzar un equilibrio entre sentido y sonoridad. En sus filas se encontraban Anna Ajmátova (1889-1966), Ósip Mandelshtam (1891-1938), Nikolái Gumilióv (1886-1921) y Serguéi Gorodetsky (1884-1967), entre otros.

En este contexto artístico, filosófico y literario es que se enmarca la vida y obra de Alexander Nikoláevich Skriabin, caracterizadas por: la importancia de los problemas nacionales ideológicos, y la problemática de la búsqueda de la idea rusa que resultan en una confusión en la ubicación de su música; las convicciones artísticas de sus contemporáneos, así como los experimentos literarios en los que se embarcó al final de su vida, inspirado en el Futurismo y el Simbolismo; la inmensa angustia que él sentía sobre poder “salvar” a la humanidad en suma total, producto del discurso de Solovióv, y de la intención de una gran parte de Rusia de liderar una gran labor de ilustración artística mundial; los reflejos de muchos de estos procesos, que tienen su huella en cada hombre del Siglo de Plata, expresados, cada uno, de manera distinta.

Sin embargo, la personalidad multifacética de Alexander Skriabin, que fue compositor, filósofo y pianista, y se desarrolló a niveles poco comunes en cada una de estas actividades, hace que la problemática y la disparidad de todos los intereses y preocupaciones antes mencionados tengan una fusión heterogénea en su personalidad y su actuar. De imaginación rica y sensibilidad hipertrofiada, Skriabin interiorizó la esencia ecléctica de su época, con algunas tendencias más marcadas que otras, pero, aun así, con una habilidad y originalidad raramente vistas. La relación personal de Skriabin con este tiempo y sus representantes se trata a continuación, proponiéndose un examen de las tendencias aquí vistas en algunos

---

<sup>92</sup> Vid., Николай Гумилёв, “Наследие символизма и акмеизма”, *Аполлон*, No. 1, Николай Гумилёв et allí (Eds.), Санкт Петербург, 1913, pp. 42-45.

de los protagonistas de esta Edad de Plata, que condensaron en su pensar un gran número de elementos valiosos para el desarrollo mental y personal del compositor.

## CAPÍTULO III

### APUNTES BIOGRÁFICOS DE LA FILOSOFÍA MUSICAL SKRIABINIANA

Como ya se dijo, Solovióv, uno de los introductores del Idealismo trascendental en Rusia, inauguró, básicamente, el renacimiento filosófico del Siglo de Plata. Por otra parte, el ideólogo Miliukov sería una fuerza necesaria de oposición político-ideológica frente a Plejánov y los comunistas, lo cual ayudaría significativamente a refinar el ideal de nación que se tenía a principios del siglo XX. Es en esta batalla de poderes que se enmarca el quehacer y los múltiples viajes de Alexander N. Skriabin, el cual fue forzado múltiples veces a trasladarse, debido a circunstancias políticas. Apuntado esto, parece necesario contextualizar las circunstancias particulares de la vida de Skriabin, para obtener un panorama más completo de su obra.

El compositor nació el 6 de enero de 1872 (o bien, el 25 de diciembre de 1871, de acuerdo al calendario gregoriano), en Moscú, en una pequeña familia noble que pertenecía a la *intelligenzia* rusa. Su padre, Nikolái Alexandrovich Skriabin, terminó la carrera de Derecho y más tarde se especializó en diplomacia, y su madre, Lubov Petrovna Schetinina, se gradúo con honores del Conservatorio de San Petersburgo con especialización en interpretación del piano. En la educación temprana de Skriabin sus padres tuvieron un papel muy reducido: La madre murió de tuberculosis dos años después de su nacimiento, y su padre, después de cursar una carrera en lenguas extranjeras, fue enviado a Turquía como traductor, tras haber servido brevemente en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Por un lado, la familia de su padre, que es donde se integró Schetinina después de casarse, tenía una fuerte tradición de educación militar, a la cual finalmente se sometió el joven Skriabin. Por otro lado, la ausencia paterna casi permanente, alterada sólo por una

visita cada varios años, hizo que la crianza del pequeño genio recayera, desde que tuvo dos años, casi enteramente sobre otros miembros de la familia, en concreto en la hermana de su padre, Liubovj Alexandrovna Skriabina. Es sabido que precisamente por su influencia musical e interpretación del piano es que el pequeño Skriabin comenzó a interesarse en la música a la tierna edad de tres años<sup>93</sup>.

Más adelante, la carrera musical del joven Skriabin no sufrió mayores contratiempos, pues se educó con los mejores maestros de Moscú. Comenzó en el piano con Nikolái Zverev (1832-1893), brillante pedagogo infantil del cual también fue alumno Serguéi Rachmáninov (1873-1943), y estudió teoría musical con el joven Edouard Konius (1827-1902), que se convirtió en un importante compositor en los años subsiguientes. En el Conservatorio, donde estudió de manera simultánea en las cátedras de piano y composición, tuvo más problemas. Uno de ellos fue que a los veinte años se lastimó gravemente su mano derecha. Se puede juzgar el impacto real que en la mente del músico produjo esta lesión por el testimonio dejado en sus cuadernos, escritos mucho más tarde, en el año 1906<sup>94</sup>:

A los veinte años: [...] una enfermedad avanzada de la mano [...] El evento más significativo de mi vida. El destino me envía un obstáculo infranqueable, en palabras de los doctores. El primer fracaso serio en mi vida. Mi primera reflexión seria: un análisis. Hay un escepticismo sobre la imposibilidad de curarme, pero el estado de ánimo es de lo más sombrío. La primera reflexión sobre el valor de la vida, sobre la religión, y Dios... Quejas sobre el destino y en contra de Dios. Composición de la Primera Sonata, con su "marcha fúnebre"<sup>95</sup>.

Otro problema que tuvo Skriabin fue el fallo en graduarse en la clase de composición. La razón era su mala relación con Anatoli Stepanovich Arenskii (1861-1906), el maestro de esa clase. La tensión en la relación de estos dos personajes

<sup>93</sup> Игорь Бэлза, *Александр Николаевич Скрябин*, Издательство "Музыка" Москва, 1983, p. 9; Михаил Михайлов, А. Н. Скрябин: Популярная Монография, "Музыка", Ленинград, 1984, p. 8.

<sup>94</sup> A. С. Скрябин, *Op. cit.*, p. 202. Los cuadernos de Skriabin son una serie de escritos que el compositor escribió entre 1904 y 1906, que encierran sus pensamientos más privados. Parte de ellos puede consultarse en el trabajo de Faubion Bowers. *Vid.*, Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*

<sup>95</sup> Cfr., Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro II, p. 168.

probablemente venía del indomable carácter del joven aprendiz, y la poca flexibilidad del maestro, que se negó terminantemente a asesorarlo en su examen de graduación, por lo cual el orgulloso alumno abandonó su clase con presteza<sup>96</sup>. Por esta causa, terminó el conservatorio obteniendo sólo la Pequeña Medalla Dorada, en contraste con la Gran Medalla obtenida por Rachmáninov. Esta rebeldía y firmeza de carácter permanecerían en Skriabin toda la vida. Su contemporáneo, amigo de Tchaikovsky, crítico, teórico y pianista, Nikolái Kashkin (1839-1920) describe en sus memorias: “*Skriabin en ese entonces, tenía la apariencia de un niño, pero en sus ojos ya estaba la confianza serena de una persona casi madura [...]. Todo lo que decía poseía tal seriedad y claridad de criterio, que éstas de ninguna manera armonizaban con su apariencia semi-infantil*”<sup>97</sup>. Estas dos características, producto de ambas experiencias tempranas, aunadas al hecho de una reflexividad profunda, junto con una seguridad de razonamiento y orgullo sólidos, pueden servir como símbolo de las actitudes que impulsaron a Skriabin a adentrarse en unos derroteros filosóficos y artísticos por los que ningún otro compositor se había atrevido a incursionar hasta ese entonces.

Arrebatado por la búsqueda filosófica de la época, Skriabin mostró un interés serio y constante por la filosofía desde 1898, cuando se encontró con Serguéi N. Trubetskoy (1862-1905), que ejerció una influencia temprana en él, si lo examinamos desde el punto de vista del momento en que inició la transformación de su pensamiento, al asesorarle, inicialmente, en sus ejercicios filosóficos. A partir de 1900, Skriabin fue miembro de la Sociedad Filosófica de Moscú, y en 1904 participó en el Segundo Congreso Filosófico Internacional en Génova<sup>98</sup>, donde escuchó conferencias sobre Fichte y Schelling, panpsiquismo, e introducción a la filosofía<sup>99</sup>. Es en ese mismo año cuando el músico empezaría a leer a Helena Blavatsky y sus lecturas tempranas de Nietzsche se irían debilitando en él<sup>100</sup>. Por

---

<sup>96</sup> Игорь Бэлза, *Op. cit.*, pp. 15 y 16.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>98</sup> A. C. Скрябин, *Op. cit.*, pp. 26-31.

<sup>99</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>100</sup> “Después de que Nietzsche muriera demente en 1900, su influencia empezó a debilitarse. Su librería [de Skriabin] contenía ahora el “Fausto” de Goethe, el “Estudio del Logos” de Trubetskoi, La

ese tiempo, Skriabin conoció, también, el trabajo del ya mencionado filósofo simbolista Vladimir Solovióv, a través de sus frecuentes visitas a casa de Serguéi Trubetskoy, que también compartía raíces religiosas con él. Trubetskoy se consideraba a sí mismo como un “idealista concreto”, o bien “un cristiano místico.” Odiaba la llamada “racionalidad” abstracta, es decir, la razón o positivismo. El eje de sus creencias era que “Dios es Amor”. Asumía esta idea en el sentido más profundo, siendo la piedra angular de su fe su convicción en la divinidad de Cristo<sup>101</sup>. Esto tuvo una consecuencia directa en todo el pensamiento futuro del compositor, pues Leonid Sabaneev, su biógrafo y amigo más crítico, da fe de las múltiples veces que Skriabin, de manera consciente, criticaba abiertamente su enfoque positivista y racionalista.

A pesar de ello Skriabin tenía una mente matemática muy desarrollada; evidencia de ello son las palabras de Sabaneev, referidas a su proceso de composición: “*En esta original forma de crear había una extraña mezcla de esquematicidad y la más alta intuición, razonabilidad y locura, impulsos orgiásticos y cálculo meticuloso, el cual recordaba a la exactitud de un contable; cuantos compases, cuantas líneas, cuantas notas, a donde dirigirse, cómo decidir el curso de la composición*”<sup>102</sup>. El suyo era un trabajo obsesivo con las obras; incluso la estructura de las cuales le servía como método de expresividad<sup>103</sup>. Pocos compositores, más famosos por su “racionalidad”, han tenido tanto esmero en la organización compositiva como Skriabin, ni, en opinión de Sabaneev, han sido tan exitosos como él para esconderla en el producto final sin que deje huella. Debe ser enfatizado que Sabaneev era una persona con una mentalidad predominantemente

---

traducción de Solovióv de los “Diálogos” de Platón, la “Introducción a la Filosofía” de Paulson, la “Historia de la Filosofía” de Fulle, la “Lógica” de Sievegard, “Kant” de Kuno Fischer, la “Historia de la Nueva Filosofía” de Windelband. Skriabin leía y subrayaba, a veces escribía notas marginales extensas, pero en su mayor parte adaptaba las ideas para que se acomodaran a sus preconcepciones y cerraba esos libros para después pensar ya por su cuenta”. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro II, p. 316.

<sup>101</sup> *Ibidem*, Libro II, p. 319.

<sup>102</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 124.

<sup>103</sup> El crítico musical austro-inglés Hans Keller apunta al hecho de que Skriabin llegaba a poseer una expresividad única no sólo en términos básicos de la melodía o armonía, sino que manipulaba la expectativa de un oído entrenado en la música y teoría de la música, cambiando estructuras de la forma general de las obras. A. C. Скрябин, *Op. cit.*, pp. 340 y 341.

científica, al haber acabado la carrera de Matemáticas, y presentar evidencia de que dominaba con soltura temas de filosofía y ciencia contemporáneas<sup>104</sup>; por lo tanto, su testimonio constituye una base comparativamente sólida para pensar en la existencia de un intelecto poderoso que mediaba el mundo del compositor.

Hay constancia de que el compositor leía todo el tiempo. En una época en particular tenía en la mesa a Rudolf Steiner (1861-1924), William Atkinson (1862-1932), mejor conocido como “el yogi Ramacharaka”, y algunas revistas de ciencia las cuales, no obstante, revisaba pocas veces<sup>105</sup>. En una ocasión, mientras aconsejaba en cuestiones amorosas a su mecenas, la duquesa Morózova<sup>106</sup>, hace mención de la *Nueva Historia de la Filosofía*, de Friedrich Ueberweg (1826-1871) y Max Heinze (1835-1909) como fuente para conocer a los idealistas alemanes románticos, y a Kuno Fischer (1824-1907) como una referencia para entender a Kant<sup>107</sup>. En julio de 1903 Skriabin le reporta a Borís Schloezer (1881-1969), el hermano de su segunda esposa, el haber estado leyendo el mismo libro<sup>108</sup>.

La unión con su primera esposa, Vera. I. Isakovich, fue para Skriabin bastante larga y estéril, en un sentido emocional, aunque el matrimonio tuviera hijos. Su separación y el escándalo que derivó de ello, debido al manejo poco elegante de la situación por parte del compositor, fue uno de los hitos en la vida de Skriabin. Su enamoramiento de Tatiana Schloezer es lo que más probablemente apuró el colapso del anterior matrimonio. Para Skriabin, el momento en el que él y Tatiana se conocieron e iniciaron su romance fue un punto del que dice que “*su yo real – comenzó, en su entendimiento, desde el Misterio, sólo desde la época cuando esa idea se convirtió en su meta – antes fue algo distinto, introductorio y preliminar*”<sup>109</sup>. Tampoco puede ignorarse la influencia del hermano de Tatiana, Borís Schloezer,

---

<sup>104</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>105</sup> *Ibidem*, pp. 246 y 247.

<sup>106</sup> Margarita Morózova Kirillovna, esposa del coleccionista Mikhail Morózov, fue mecenas de Skriabin tras el conflicto que éste mantuvo con su productor de obra Serguéi Koussevitsky.

<sup>107</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro I, pp. 47 y 48.

<sup>108</sup> *Ibidem*, Libro II, p. 323.

<sup>109</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 299.

cuya labor en conservar e investigar a Skriabin lo convierte en uno de sus biógrafos y estudiosos más importantes. Los años en los que ocurrieron estos cambios en la vida de Skriabin fueron aquellos en los que su estilo musical dio un salto evolutivo radical, desde estar enfocado en armonías tradicionales, aunque con mucho énfasis en pasos armónicos no tradicionales, típicos de sus estudios y preludios para piano, y sus primeras obras orquestales (ejemplos notables son el *Estudio No. 8 Op. 12*, su *Sonata No. 2* para piano, o bien su *Tercera Sinfonía*, llamada *Poema Divino*) hasta la composición de una serie de obras que sus contemporáneos consideraban demasiadas veces como cúmulos cacofónicos de sonido. Entre estas últimas pueden considerarse destacadas *Vers la Flamme*, todas las Sonatas para piano a partir de la 5ta, y sus dos obras magnas, el *Poema del Éxtasis* y *Prometeo*, dos poemas sinfónicos de importancia tremenda para toda la historia de la música. A pesar de ello, casi nadie se dio cuenta de esta transformación que se operó en el compositor en Suiza e Italia entre 1903 y 1905, pues Skriabin vivía aislado de su tierra natal. Incluso los estrenos de estas obras se llevaron a cabo en el extranjero antes que en Rusia. Aparte de la necesidad personal de escapar de una sociedad que ya no veía a los Skriabin con buenos ojos, por el escándalo con tintes de adulterio que los había engullido, la familia también se mantuvo alejada de los centros urbanos rusos debido a la revolución de 1905.

Las novedosas técnicas compositivas, la ausencia de elementos rusos en su música, la separación de su tierra, y sus extrañas ideas sobre el rol del arte, provocaron que Skriabin fuera duramente criticado por sus compatriotas, y siempre tuviera una nutrida oposición en su patria. Con el mismo ánimo que tenían los ballets de Diaghilev de fusionar las artes, Skriabin, además, ideó un instrumento especial llamado “Teclado de Luz”<sup>110</sup>, el cual plasmaba su correlación de los distintos colores con las notas, a lo Kandinsky, mientras que el espíritu prometeico de sus contemporáneos, lo eleva hasta considerarse a sí mismo una especie de Cristo musical, que daría a los hombres un “nuevo evangelio”, unificando las artes y reemplazando el atrasado Nuevo Testamento.

---

<sup>110</sup> A. C. Скрябин, *Op. cit.*, p. 153.

La problemática acerca de la unificación de las artes es algo particular del carácter nacional ruso, por lo que Skriabin pasó a ser considerado la insignia de este nuevo modo de ver el arte. Cualidades personales y artísticas manifestadas por el compositor encaminan esta senda de reflexión, a pesar de que, examinado de manera superficial, parezca que éste no tuviera el lenguaje musical adecuado o las imágenes nacionalistas que otros músicos y poetas poseían en abundancia, como el compositor Rachmáninov o el poeta Seguéi Yesénin (1895-1925).

Esto puede verse apoyado por un artículo de Viacheslav Ivanov titulado “La creatividad artística nacional y universal de Skriabin”, publicado en 1916. En este texto, lo nacional se trata como parte del problema universal de la genialidad. Es decir, que las características del genio, delineadas aquí, aparte de ser adjudicadas a la genialidad universal son conectadas con la expresión de la nacionalidad rusa.

Según Ivanov, la intención de concebir lo verdadero como una dualidad (extrema, en ocasiones) siempre presente en el compositor, también es una característica nuclear del carácter ruso. Su racionalismo afiligranado al diseñar estructuras de composición o de la forma musical y, al mismo tiempo, la emotividad que transmitían las armonías compuestas, o bien sus poemas mesiánicos, siempre exaltados, era algo que constituía un enigma para quienes lo rodeaban. Uno de sus contemporáneos expresaba: “*Entre lo que parecería un caos extremo de pensamientos que se agitan en todas direcciones, en realidad hay una lógica férrea y una organización ideal superior*”<sup>111</sup>. Como muestra de esta duplicidad, Skriabin, por ejemplo, rechaza una verdad básica sobre fenómenos observables, y prefiere la adquisición dual de conocimiento sobre esta otra verdad “más real”, a través de la intuición y la razón, al igual que Soloviov<sup>112</sup>.

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>112</sup> Jeffrey S. Yunek, *Op. cit.*, p. 59.

El antinomio, o la polaridad, propios del carácter ruso se manifestaba parcialmente en la nueva manera de construir el género en el Siglo de Plata, donde lo masculino y lo femenino se complementaban entre sí. Asimismo, incluso en esa época, se realizaron experimentos con el fin de definir un ideal antropológico en el retrato de un ser humano andrógino<sup>113</sup>. Aquí Skriabin, tal vez inconscientemente, concuerda con el espíritu de la época: el erotismo del compositor, su aire un tanto sensual y sus movimientos afeminados fueron siempre motivo de sorpresa para la gente que lo conocía poco.

El otro componente del carácter ruso es lo que se puede llamar un ánimo antiburgués, por el que la categoría del trabajo físico y el dinero han perdido su valor. Para Skriabin, el proceso mismo de creación de mundos musicales era más valioso que su registro sobre la partitura, o el dinero que provenía de la entrega de estas partituras a la editorial; Mitrofón Beliaiev (1836-1904), mentor y editor de Skriabin durante mucho tiempo, siempre lo reprendía por su falta de uniformidad y planificación en la producción de sus obras musicales. El interés de Skriabin por sus propias construcciones mentales místico-idealistas, que lo hacían perder el sentido de la realidad, correspondía con el vuelco a lo religioso-místico de los simbolistas. De hecho, éste sería el estado mental perfecto para los objetivos artísticos de ellos.

El maximalismo ruso también era una de esas características en la que se manifestaba el “pathos del desenmascaramiento de lo superfluo”, el cual se concentra en revelar los adornos y falsedades que pueda tener la “desnuda” verdad. Este anhelo de autenticidad posee aún el eco del realismo ruso de mediados de siglo. En Skriabin esta tarea de buscar la verdad del mundo se expresa en la intención misma de proyectar el *Misterio*, su obra magna que nunca llegó a escribir<sup>114</sup>, con las dimensiones exorbitantes de su concepto, así como con un deseo

---

<sup>113</sup> A. C. Скрябин, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>114</sup> Debe decirse que esta obra fue posteriormente reconstruida (re-compuesta) por el compositor soviético Alexander Nemtin (1936-1999), que sacrificó toda su posible carrera compositiva y el resto de su vida para hacerlo (veintiocho años en total), de cuya reconstrucción hay una sola grabación completa realizada por el pianista, director e igualmente apasionado de Skriabin, Vladimir Ashkenazy. Otras grabaciones disponibles que contienen la primera parte, *Universe*, han sido

de autenticidad traducido en la conjunción de exquisitez extrema y magnificencia inefable en la fantasía del compositor<sup>115</sup>.

Ya que es mencionado, el proyecto del *Misterio* fue una de las grandes frustraciones del compositor, pues dedicó toda su vida a intentar desarrollar los recursos necesarios para poder ejecutarlo, tal y como lo imaginaba, sin resultado alguno. Gradualmente, la idea inicial de Skriabin de la afirmación de la fuerza y el poder del arte, los cuales podían romper cualquier cadena, basada muy probablemente en su experiencia con la lesión de su mano, se transforma en una idea de la superación del sufrimiento en el mundo de la sensibilidad.

Esta idea no es nueva en sí misma, la visión sobre el desarrollo del ser como un proceso de sufrimiento, obtuvo su expresión más extrema en el budismo, por ejemplo. El precepto fundamental de la ética budista, es decir, la intención de alcanzar la salvación (terminar el sufrimiento fundamental que provoca el ser) en el Nirvana, mediante los esfuerzos personales del hombre, renace en Skriabin precisamente como *Misterio* (el plan se formaliza hacia el año 1902-1903), que consistía en un acto de restablecimiento de la armonía mundial, aquella síntesis divina la cual “en el último momento de su existencia englobará en sí misma a todo el universo [...] le dará la oportunidad de vivir un florecer armónico (éxtasis) y de esa misma manera la regresará a un estado de tranquilidad e inexistencia”<sup>116</sup>. Por la convicción genuina del compositor, esa síntesis puede ser completada sólo por la conciencia humana, “la más alta individualidad que, a su vez será una conciencia mundial céntrica (única) liberará el espíritu de los límites del pasado y se llevará en

---

hechas por Kirill Kondrashin con la Orquesta Filarmónica de Moscú, en la première mundial, e Iván Glovchin, con la misma orquesta. No está de más recordar que, en esencia, esta reconstrucción es una composición casi propia de Nemtin, que utilizó el borrador de setenta y dos páginas que alcanzó a componer Skriabin y extrajo el material restante de sus obras pianísticas tardías, reimaginando las posibles rutas que hubiera podido tomar el compositor original. Este titánico trabajo que realizó el arreglista-compositor (la obra dura dos horas y treinta minutos) nos da una idea de lo magnético que puede llegar a ser este misterioso personaje al que se dedica esta tesis.

<sup>115</sup> A. C. Скрябин, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 30.

*su vuelo creativo divino todo lo que vive. Yo me refiero al último éxtasis el cual ya está cerca*<sup>117</sup>.

El proyecto, en pocas palabras, era una celebración que tendría la duración de una semana en la base de las montañas del Tíbet, con multitudes de espectadores que, al mismo tiempo, serían intérpretes y danzantes en una especie de excéntrico ritual no religioso, el cual, sirviéndose de cierta vibración creada por la sinestesia de los sentidos y alimentado por los recursos de la obra, ayudaría a la humanidad a transformarse y a elevarse a un estadio superior de vibración, con lo cual se alcanzaría el éxtasis y la unidad total. En este punto es importante prestar atención a dos elementos en la cosmovisión en la que encajaba el *Misterio* de Skriabin. El primero es la insistencia en un éxtasis, y el segundo, es una insistencia en la reunión, la comunión, y el regreso a la unidad del ser humano. Los conceptos de “unificación”, “comunión” y “unidad”, por otra parte, ya aludidos, tienen un origen más simple y más fácilmente explicable, aunque no es menos importante que el anhelo del éxtasis por parte del compositor.

Por lo tanto, parece necesario hacer un paréntesis para explorar la idea del éxtasis en Skriabin. El primer contacto con la misma, tal y como especula Sabaneev, tuvo inicio una vez que, en una de sus “escapadas”, Skriabin oyó el término “Poema Orgiástico” de Serguéi Trubetskoy, el cual era un especialista en filosofía antigua. El filósofo se ocupó de descifrar el significado de las orgías dionisiacas, el significado detrás de la “locura mística” de las ménadas, su necedad, e incluso del desmembramiento mismo del dios Dioniso, al cual más bien se le reemplazaba en la vida real con un macho cabrío para el sacrificio<sup>118</sup>. De igual manera, se reconoce que la inspiración para el *Poema del Éxtasis* fue extraída del mismo concepto de Trubetskoy, pues en un inicio este tema debía llamarse “Poema Orgiástico”. Skriabin, por supuesto, a partir de ese momento, adquirió un conocimiento bastante amplio sobre rituales y misterios antiguos, y eso fue algo que marcó radicalmente

---

<sup>117</sup> *Idem*.

<sup>118</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 109.

toda su creación. El éxtasis informó la mayor parte de la creatividad skriabiniana desde su transformación estilística; tenía varios componentes que se basaban simplemente en las conceptualizaciones y rasgos de personalidad del mismo Skriabin, los cuales ilustran el origen y el porqué de esta idea que conduciría toda la creación skriabiniana.

## **1. La psicología skriabiniana desde la perspectiva historiográfica del arte ruso**

Las corrientes Sensualismo, Prometeísmo y Apocalipticismo, identificadas solamente por Billington en su libro *El ícono y el hacha*, con respecto a la historia de Rusia, no tienen la pretensión de un examen detenido del contenido interno de las mentes de los hombres en esa época, ni pretenden un análisis de la psicología colectiva, sino que intuyen la dirección de los pensamientos de la sociedad a través de las expresiones artísticas de ese tiempo. La razón por la que parece conveniente aludirlas aquí es que las tres tendencias describen, de manera exacta, las diferentes partes en las que estaba compuesta la psicología de Alexander Skriabin, lo cual nos permite comprenderlo.

### **1.1 Sensualismo**

El Sensualismo en la sociedad rusa supone la reacción más temprana contra el moralismo dominante de la época y el puritanismo ascético tan exaltado por L. Tolstói. En parte, fue posible por una generación que desarrolló una cultura urbana, debido al registro de una mayor cantidad de población concentrada en las ciudades a principios del siglo XX, por las ventajas tecnológicas que aportaba vivir en el medio urbano. La soledad y la atomización del individuo en las ciudades hicieron que éste recurriera a uno de los pocos vínculos que le quedaban con el mundo natural de su infancia campesina. Las novelas comenzaron a rebosar de sórdida sexualidad que nunca antes se había visto explorar en Rusia de manera tan extendida.

Esta tendencia también es reflejo y cristalización de la obsesión de los románticos por el deseo. Sin embargo, este deseo, dentro de esta nueva expresión cultural, tiene una connotación peculiar. El sensualismo del que habla Billington, aparte de significar un culto a los sentidos y al placer, también apunta hacia un término ruso, que puede transcribirse al español como “*poshlost*” y que básicamente se refiere a cualquier cosa que tenga la característica de ser de “mal gusto”.

Los autores que Billington menciona como parte de este movimiento examinan la oscuridad de las sexualidades de sus personajes, así como los temas del suicidio, el sufrimiento de la existencia, y la conciliación supra-racional de estas realidades que proviene del sexo. Vyacheslav Ivanov es uno de los autores que exploran esta corriente. Skriabin, que toda su vida había demostrado cierto erotismo hipertrofiado en su expresión corporal mientras tocaba, es otro de los autores que tiene un interés especial por esta fusión entre arte y erotismo. Sus variados apuntes, así como el poema que fue escrito por inspiración antes de componer su *Poema del Éxtasis Op. 59*, son prueba fehaciente del imaginario sexual del compositor, enfocándose justamente en la conciliación supra-racional con el sufrimiento que menciona Billington.

Los futuristas también toman parte en esta tendencia, pero de una forma muy específica. El Futurismo ruso, inaugurado con el panfleto “Bofetada al gusto público”, representó una alteración de las normas de “buen gusto”, rayando en el “*poshlost*”. Los integrantes de este movimiento, por lo general, se vestían de maneras impropias o extravagantes, así como también tenían la costumbre de pintarse signos abstractos en la cara. Sus trabajos involucraban, asimismo, la creación de imágenes pornográficas, complementando la ideología del movimiento. Según Billington, esta tendencia dio paso, gradualmente, a un posterior Prometeísmo.

## 1.2 Prometeísmo

El Prometeísmo, inspirado en el mito de Prometeo, esboza, tentativamente, que el hombre, cuando es consciente de sus verdaderas capacidades, es capaz de transformar absolutamente a voluntad el mundo en el que vive. En parte, esto fue generado por la recuperación y lectura de autores de la Antigüedad. El escritor Dmitri Merezhkovsky traduce el *Prometeo Encadenado* de Esquilo, unos leyeron *La scommessa di Prometeo* de Leopardi, otros examinaron *Prometeo y Epimeteo* de Carl Spitteler<sup>119</sup>, y, mientras tanto, Solovióv, junto con Trubetskoy, se dedicó a traducir mitos y leyendas, además de los *Diálogos* de Platón, entre ellos, el Protágoras<sup>120</sup>. Por otro lado, en este tipo de pensamiento se puede detectar el eco de la afirmación del superhombre de Nietzsche, en su afán de crearse a sí mismo y traspasar los límites de lo que se consideraba humano.

Importantes escritores, como Goethe, Byron y Shelley, habían elaborado sus versiones de esta leyenda. Marx también había idealizado a este personaje. Viacheslav Ivanov escribió una obra que llamó, igualmente, *Prometeo*, aunque era una variación más que una adaptación de la leyenda al teatro ruso. Asimismo, la última sinfonía de Alexander Skriabin recibió ese nombre. El interés por el mítico personaje emanaba de su potencial espíritu subversivo y revolucionario; el ánimo de los rusos, paralelo al del titán, era el de llevar el fuego de la iluminación y las artes al resto de la humanidad.

Una definición que se aceptará en este trabajo sobre el personaje mesiánico es que su modelo de comportamiento, el papel que desempeña, es el de un heraldo de verdades, no sólo para los miembros de un grupo determinado, sino ante toda la humanidad; el sujeto que exhibe tal comportamiento es visto como un enviado de Dios, además de tener también la habilidad de valorar el pasado y predecir el futuro.

---

<sup>119</sup> Vid., James Billington, *Op. cit.*, Sexta Parte. El coloso inseguro. 1 Crescendo.

<sup>120</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro II, p. 319.

Skriabin, en una versión extrema de esta tendencia, y en posesión de la ilusión de ser un médium, transmisor de un nuevo tipo de conocimiento, niega el valor de un proceso histórico anterior a él<sup>121</sup> (lo cual explica, por ejemplo, el sentido despectivo con el que juzga a los compositores anteriores), e intenta transmitir una información sobre una nueva realidad: una humanidad unida y en comunión (“*sobornost*”)<sup>122</sup>.

Para Skriabin, Prometeo era el mártir y el rebelde en su última expresión. Aparte de Prometeo, Satán también estaba presente en su imaginario. Prometeo era un titán; Satán era un ángel. Los dos cayeron del cielo. Los dos dejaron un falso paraíso de dioses, o de un Dios para ayudar a la Tierra. Los dos hicieron al hombre más sabio que los dioses mismos, ya que ilustraron a los hombres sobre su libertad e independencia de los primeros. Ellos levantaron el velo de la avaricia y la envidia que los dioses habían hecho caer sobre la humanidad<sup>123</sup>.

### 1.3 Apocalipticismo

Como contraposición al optimismo del Prometeísmo se hallaba el pesimismo apocalipticista, el cual, según Billington, era una resolución a la tensión entre las otras dos corrientes. La tendencia de mirar hacia el espacio y el brillante futuro de los prometeístas, junto con la terrible cualidad prosaica, y el énfasis del carácter terrenal, carnal y cotidiano de la vida en las ciudades, hacían que la conciencia de la gente, jalada hacia los dos extremos ideológicos, se conformara con su realidad como si esperara una transformación de tipo prometéico. Esa transformación la iba a proporcionar una renovación violenta del mundo. La esencia cristiana de este pensamiento es asimismo evidente, pero se daba en contextos seculares de manera extendida. La evocación del final del mundo se encuentra tanto en referencias mesiánicas de Mayakovsky y escritos de Merezhkovsky como en los “Jinetes del

<sup>121</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit*, p. 190.

<sup>122</sup> А. С. Скрябин *Op. cit.*, p. 84.

<sup>123</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro III, p. 207.

Apocalipsis” y el “Juicio Final” representados en lienzos de Kandinsky. A la tecnología se le atribuyó el adjetivo de demoniaca, principalmente asociada a la ciudad, y a los males urbanos; es decir que en sí misma llevaba la destrucción de la humanidad. La arquitectura citadina se opuso asimismo a la de las Iglesias. El literato Andréi Bely, junto con Solovióv, asocia este Apocalipsis futuro con la fusión de Oriente y Occidente, con la invasión de los Orientales a Rusia. La guerra Russo-Japonesa, y la Revolución dio aún más pie para estos pensamientos en Bely, así como el comienzo de la Primera Guerra Mundial. En resumen, dice Billington:

Las tres actitudes de la época fueron la ampliación de una idea que ya había estado presente entre los angustiados filósofos aristocráticos del siglo XIX. El prometeísmo manifestó de manera explícita la transferencia que Dios hizo al hombre del título de dominio sobre el mundo externo; el sensualismo sacó a la superficie su secreta fascinación por el mundo de la satisfacción fisiológica inmediata, y su diabólico patrón, y el apocalipticismo representó, para aquellos incapaces de creer en la salvación, un agonizante y a veces masoquista aferramiento a la idea judeocristiana del justo castigo<sup>124</sup>.

#### **1.4 Mesianismo**

A esta clasificación anterior, parece justo agregar una categoría más, por ser Skriabin el centro de este trabajo. A pesar de que el Mesianismo es un subderivado de la actitud prometéica, es también una tendencia lo suficientemente extendida como para no ser una simple sub-corriente.

Para un lector contemporáneo puede parecer extraña la popularidad de un hombre que se autoproclamaba Mesías sin siquiera tener la apariencia de alguien experimentado en temas de religión. Contemplándolo en su elegancia y observando su incapacidad para soportar las menores dificultades, se preguntaba Sabaneev:

---

<sup>124</sup> Vid., James Billington, *Op. cit.*, Sexta Parte. El coloso inseguro. 1 Crescendo.

“¿es esa una persona con experiencia espiritual?”<sup>125</sup>. Sin embargo, hay que recordar la rapidez con la que el público europeo y estadounidense olvidó al compositor, y la prolongada indiferencia posterior durante buena parte del siglo XX. Como dice Borís Schloezer, al protestar contra esta aparente superficialidad: “*La intranquilidad de Skriabin, su deseo omniabarcador, y su extatismo son percibidos [en Occidente] como una agitación vana, [como] una debilidad y falta de disciplina. Su trabajo es un explosivo poderoso, sin efecto donde las condiciones para su recepción son poco favorables*”<sup>126</sup>.

Haciendo eco de la indignación y el lamento incrédulo de Schloezer, el filósofo, crítico musical y compositor Vladimir Ilyin (1891-1974) dice:

Es curioso que cuando en 1935 se cumplió el vigésimo aniversario de la muerte del creador del *Poema del Éxtasis*, y después cuando se cumplió el aniversario vigésimo quinto de la muerte de este mismo compositor nadie festejó esta fecha importante ni en Francia ni en otros países occidentales. Es difícil no sorprenderse ante tal indiferencia en nuestro tiempo al increíblemente rico legado del autor de *Prometeo*<sup>127</sup>.

Alejo Carpentier (1904-1980), notabilísimo intelectual y musicólogo cubano, llama, igualmente, la atención sobre la importancia de las contribuciones musicales del ruso y, por otro lado, confirma el diagnóstico del mismo Schloezer sobre las razones probables del abandono de su legado: “*No debe olvidarse tampoco -y demasiado se olvida hoy- que los conceptos artísticos de Skriabin llegaron a tener, en los primeros años de este siglo, una importancia considerable. De no haber estallado la revolución en 1917, con sus consiguientes cambios ideológico-estéticos, la música rusa hubiese estado dominada, durante treinta años, por la sombra de Skriabin*”<sup>128</sup>.

---

<sup>125</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 94.

<sup>126</sup> Cfr., Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro I, p. 83.

<sup>127</sup> A. С. Скрябин, *Op. cit.*, p. 99.

<sup>128</sup> Alejo Carpentier, *Letra y Solfa. Música (1956-1959)*, Letras cubanas, La Habana, 2008, p. 347.

En esto se evidencia que la garantía del éxito de un mito individual integrado en la sociedad consiste en que encarne las creencias sociales más extendidas del momento. El interés unido de todos los intelectuales y la clase media en las enseñanzas místicas y la creencia en un rol sobresaliente de Rusia creaban un contexto necesario para la popularidad de la imagen de una personalidad teúrgica, la cual encarnaba Skriabin. Además de eso, a un círculo de estereotipos parecidos se pueden relacionar también las creencias sobre cualidades especiales del carácter nacional ruso, que formaban parte de la percepción del mismo compositor<sup>129</sup>. Todo esto acabó, en gran medida, cuando el Imperio Russo terminó de existir como construcción ideológica, a pesar de que el nombre de Skriabin se siguió teniendo muy en alto en el país.

Agregando el Mesianismo a las otras tres corrientes anteriores se dibuja el retrato perfecto de Skriabin, corroborado por los apuntes biográficos que existen sobre él. Era un hedonista y un individualista convencido, centrado en el erotismo<sup>130</sup> al servicio del arte, y del arte como un evangelio, una misión que tiene la intención de convertir en creyente a su auditorio<sup>131</sup>. El fin último de ese arte es brindar la salvación a sus creyentes, y una salvación apocalíptica, que consiste, al modo skriabiniano, en la muerte y desintegración del mundo en medio de un placer indescriptible<sup>132</sup>, seguidas de una reunificación posterior. Y por supuesto, todo esto, es posible gracias a la naturaleza semidivina del artista que crea ese arte, siendo posible la salvación sólo por su mediación<sup>133</sup>.

Este análisis apoya la existencia de los dos conceptos antes mencionados, el del éxtasis, en este caso como mediador de la transformación mundial, y el de la *Reunificación* posterior; pero también introduce otros elementos,

---

<sup>129</sup> А. С. Скрябин, *Op. cit.*, pp. 84 y 86.

<sup>130</sup> Леонид Сабанеев, *Scriabin, A Biography...*, p. 124.

<sup>131</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro I, p. 50.

<sup>132</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 126.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 140.

que no son propiamente skriabinianos, y que se entenderán si se contemplan desde un examen de los filósofos en los cuales se inspiró concretamente Skriabin.

## 2. Lecturas filosóficas que influyen en el pensamiento de Skriabin

Considero influencias indirectas aquellas en las cuales el compositor tuvo contacto con la literatura del autor, o bien, análisis posteriores de la literatura de primera mano de un autor. Por ejemplo, aunque Skriabin haya leído libros originales sobre Schopenhauer y Nietzsche, estos muchas veces estaban mediados por interpretaciones tanto de Soloviov o Ivanov.

### 2.1 Influencias menores

Un conjunto de influencias menores en Skriabin son esbozadas a continuación. Por ejemplo, el personaje favorito de la ficción rusa del compositor era Kirillov, de la novela *Los poseídos* de Dostoievsky. Skriabin, muy probablemente inspirado por este personaje, hacía un salto de razonamiento hacia el solipsismo de forma parecida: “*Si no hay Dios, entonces Yo soy Dios*”<sup>134</sup>.

Novalis (1772-1801), místico alemán y pionero del movimiento romántico, era conocido y leído a lo largo y ancho de toda la Rusia intelectual. En *Heinrich von Ofterdingen*, su novela sobre la búsqueda de su famosa “Flor Azul”, hace una pregunta que Skriabin definitivamente conoció, apropiándose de ella: “*¿Acaso la enfermedad no puede convertirse en un medio para una síntesis más elevada?*”<sup>135</sup>. Desde aquí nace en Skriabin aquella actitud convenientemente desarrollada de optimismo vago y nebuloso después de la terrible lesión en su mano derecha en 1891.

---

<sup>134</sup> Jesús Vallejo Mejía, “Al compás de la mentira”, *La linterna Azul*. En línea: [https://ens9004-mza.infd.edu.ar/sitio/literaturalatinoamericana/upload/0014\\_\\_DOSTOYEVSKI\\_F.\\_Los\\_demonios.pdf](https://ens9004-mza.infd.edu.ar/sitio/literaturalatinoamericana/upload/0014__DOSTOYEVSKI_F._Los_demonios.pdf). Consultado: 20 de agosto de 2019.

<sup>135</sup> Cfr., Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro II, p. 317.

También, Georg W. F. Hegel (1770-1831), que cambió la historia intelectual de Rusia más que cualquier otro pensador en el siglo XIX, influyó, por extensión, en el pensamiento de Skriabin. Su teoría propone la mente humana como algo que se mueve desde la conciencia, pasa a la autoconsciencia, razón, espíritu, y religión, hasta alcanzar el conocimiento absoluto. Dios, en pocas palabras, es el pensamiento pensándose: el mundo externo es una concepción intelectual, así como es producto de los sentidos<sup>136</sup>. Esto coincide, y es, en gran parte, el posible origen de la intuición de Skriabin para subjetivar su experiencia.

Friedrich Schelling (1775-1854), el filósofo favorito de los existencialistas, igualaba la filosofía a la poesía. Inventó el “empirismo metafísico”, haciendo de Dios tanto una experiencia como un misterio. Creía que Rusia redimiría las equivocaciones de Europa y sanaría sus heridas. Schelling estaba de acuerdo con el poeta Friedrich Schiller (1759-1805) en que la vida era “un eterno festival de creación”, y reconciliaba la naturaleza y la mente como un “acto creativo de un genio”<sup>137</sup>, surgiendo aquí una coincidencia impresionante con los ideales posteriores de Skriabin.

## 2.2 Schopenhauer y Nietzsche

Después de mencionar a Solovióv, como gran influencia general para todo intelectual del Siglo de Plata ruso, las otras grandes influencias de Skriabin son las de Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche, cuya obra se introducía en los ambientes intelectuales en los que se movía el compositor por el auge de la música de Wagner, con lo cual surgió un interés por los alemanes en los círculos de la *intelligenzia*. Al primero de estos filósofos lo estudió a los veintiún años (1892); también, leyó a Nietzsche, y afirmó haber estado maravillado con la obra *E*/

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, Libro II, p. 316.

<sup>137</sup> *Idem*.

*nacimiento de la tragedia* por las opiniones vertidas en ella sobre el arte, especialmente cuando se habla de Dionisio. Es curioso reconocer que Nietzsche fue básicamente dado a conocer en Rusia por el mismo Solovióv, aunque malinterpretado y de forma grotesca. De manera irónica, toda la crítica y preocupación de Solovióv sobre el “culto pagano a la belleza” y al supuesto “demonismo” del superhombre que vio en la obra de Nietzsche, al ser leídas en clave religiosa, que él mismo propició, acabaron siendo sintetizadas en un todo lógicamente coherente. La intención de fundir filosofía y religión fue una característica prominente de los representantes del renacimiento religioso-filosófico del Siglo de Plata ruso (intelectuales con tendencias eslavofílicas), tanto en el ámbito de la filosofía como en el arte<sup>138</sup>.

Para Nietzsche, en la música dramática (es decir, en la ópera), al estilo de la tragedia griega<sup>139</sup>, texto y música se complementan, y la voluntad universal unifica los perfiles de Apolo y Dionisio. Jeffrey Yunek, musicólogo, especialista contemporáneo en Skriabin, reflexiona sobre estas influencias en los dos importantes proyectos del compositor, *Prometeo* y *Misterio*. En el primero, el uso de voces no perturba la música, toda vez que utiliza una serie de sonidos vocálicos abiertos; también hay cambios de luces y tonos. Pero, para el segundo Skriabin realizó un libreto que estaba destinado a ser cantado en el escenario, al que agregó numerosas sensaciones, como olores, sabores, etc., con el fin de transformar todo el cuerpo humano en un único instrumento sonoro<sup>140</sup>.

La mayoría de los investigadores coincide en que Skriabin, después de cierto tiempo, dejó de lado la filosofía cristiana de Solovióv, y empezó a leer a Schopenhauer y a Nietzsche. Esta transición no es inesperada, pues refleja una gran tendencia en la Rusia de ese tiempo<sup>141</sup>.

---

<sup>138</sup> Jeffrey S. Yunek, *Op. cit.*, pp. 60 y 61.

<sup>139</sup> Diferente al tratamiento operístico que critica en Wagner cuando la música se supedita al resto de los elementos representativos.

<sup>140</sup> Jeffrey S. Yunek, *Op. cit.*, p. 64.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 60.

Las ideas de Schopenhauer que fueron relevantes para Skriabin son las que se expresan en *El mundo como voluntad y representación*, donde el filósofo supone que todos los fenómenos observables no podrían manifestarse a menos que fuera a través de nuestra conciencia y son, por consiguiente, sólo considerados como *representaciones* efímeras de nuestra mente. Schopenhauer alude a nuestra conciencia, o intuición, como Voluntad, porque está basada en nuestros necesarios e individuales deseos de comer y respirar. A la voluntad de vivir contrapone una voluntad cósmica o universal, la cual gobierna la naturaleza y el espacio, y de la cual nuestras voluntades individuales no son más que meras proyecciones. En línea con los posteriores místicos rusos, Schopenhauer concluye que la negación de la voluntad individual conducirá a una reunificación con la voluntad de vivir, resultando en un estado indescriptible de felicidad y satisfacción<sup>142</sup>. Esta es otra de las ideas que Skriabin tomará selectivamente de este filósofo, en la que, en parte, basará el gran proyecto del final de su vida: *Misterio*.

Otros puntos en los que la influencia de Schopenhauer y Nietzsche confluye para definir puntos de apoyo de la cosmovisión de Skriabin son: La consideración de la jerarquía de las artes, en la que ambos coinciden al decir que la música era privilegiada por su correlación con la voluntad de vivir universal/Dionisio. Consideran la voluntad como un concepto más elevado que la *Representación*, debido a que todos los fenómenos se originan en la conciencia (que se corresponde con la voluntad). De esa manera, los dos filósofos califican la obra de arte por medio de asociarla con el nivel inferior de la *Representación* (como la escultura, por ejemplo) o el nivel superior de la *Voluntad* (la música). La música absoluta no encarna en sí el mundo de la *Representación*, porque sin la ayuda de palabras, la música simplemente no puede transmitir fenómenos de manera literal. Ya que la música no transmite el mundo de la representación, Schopenhauer y Nietzsche concluyen que la música entonces, debe representar directamente el mundo de la

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, pp. 66 y 67.

voluntad<sup>143</sup>. La segunda idea, derivada de la anterior, es el problema de la primacía de la música dramática (con texto) sobre la absoluta (instrumental) o viceversa. Schopenhauer defendía el colocar la música instrumental por encima de la dramática debido a razones comprensibles: El texto acercaba la música al dominio de la representación, lo cual era indeseable en su modelo de las artes. Estas dos posiciones son opuestas y defendidas respectivamente por Nietzsche y por Schopenhauer, oscilando entre ellas el mismo Skriabin, a medida que se constituía su propia visión artística<sup>144</sup>.

Aunque debe decirse que para Skriabin el concepto de voluntad debió significar algo muy distinto, más bien asociado con la oposición del uno contra lo múltiple y en su tentativa de este *Uno* individual de una victoria sobre lo múltiple, impulsada por esta voluntad. Esto está presente en la predominancia de los temas de la voluntad en múltiples obras skriabinianas, como *Prometeo*, el *Poema del Éxtasis*, la *Séptima sonata*, y otras obras con proto-temas de la voluntad, como *Vers la flamme*, etc.

Nietzsche, por su parte, procede a elaborar el concepto de representación de Schopenhauer (*principium individuationis*) y *Voluntad* a través de relacionarlos con los dioses griegos Apolo y Dionisio. El dios Apolo es identificado con la individualidad, inmovilidad y orden. Por lo tanto, Apolo es asociado con el mundo de la representación, en el cual los objetos estáticos son ordenados en el tiempo y el espacio por nuestra conciencia. Por el contrario, Dionisio está asociado con el mundo de la voluntad, cuyos deseos lo motivan a uno a buscar unión y cambio<sup>145</sup>. La música es considerada el arte más “Dionisiaco” porque es efímera, implica constante cambio y nunca personifica el mundo de la representación<sup>146</sup>. Ciertas actitudes “dionisiacas” son lo que realmente puede asociarse a Skriabin con

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>144</sup> *Ibidem*, pp. 63 y 64.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>146</sup> *Idem*.

respecto a esta teoría: el tremendo erotismo de su personalidad, su convicción de que la música evocaba el cambio constante, así como un llamado a la unión.

El segundo aspecto notable de estos dos pensadores con relación a Skriabin es que, así como con Solovióv, las filosofías de Schopenhauer y Nietzsche postulan la polaridad como un proceso unificador. La creencia en la síntesis de los opuestos había existido antes en la filosofía alemana a través de la dialéctica hegeliana, que influyó en otros teóricos musicales, como Moritz Hauptmann (1792-1868), Hugo Riemann (1849-1919), etc. Para Schopenhauer y Nietzsche, la polaridad se refiere a la unificación de complementos a través de una interdependencia mutua, la cual está ejemplificada en la polaridad de la luz y la oscuridad, toda vez que estos conceptos son palpablemente opuestos (la luz no puede existir sin la oscuridad y la oscuridad no puede existir sin la luz)<sup>147</sup>. Siguiendo esta dirección de pensamiento, Skriabin compuso su *Séptima Sonata* sobre la polaridad de los planos corporal y espiritual, que incluye motivos explícitos para simbolizar la transición de lo espiritual a lo material<sup>148</sup>.

Una característica estructural importante de la polaridad es que los complementos contienen elementos mutuamente inclusivos dentro de una unidad mayor. Esto significa, que cada elemento en la polaridad contiene elementos de su complemento y, por lo tanto, no es completamente puro<sup>149</sup>.

La creencia de Schopenhauer y Nietzsche sobre que todos los aspectos polares de la vida están contenidos dentro de una unidad básica corresponde con el concepto de “*sobornost*” (comunión) de Solovióv. En cada autor, la manera de llegar a una unión global es a través de la negación de la voluntad de uno. La distinción principal es que la música tiene un papel importante en la generación del cambio desde la polaridad hacia la unidad en los trabajos de Schopenhauer y

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>148</sup> *Idem*.

<sup>149</sup> *Idem*.

Nietzsche, mientras que el papel de la música en la filosofía de Soloviov es subestimado<sup>150</sup>.

El último rasgo importante de la filosofía espiritual germana es la pregunta sobre qué es lo que ocurre después de que la unión con la voluntad universal es alcanzada. La respuesta de Nietzsche es el concepto del eterno retorno, en el cual el proceso de separación y retorno a la voluntad universal es cíclico e infinito. Esta teoría está basada en el siguiente argumento:

- 1- El tiempo es infinito porque no hay un Dios que haya iniciado la creación.
- 2- Todos los fenómenos son finitos porque son creados por una voluntad universal singular.
- 3- Por lo tanto, todos los aspectos de la vida se repiten a través de la eternidad, porque los contenidos de la voluntad eterna universal son finitos.

Esta filosofía está emparentada con el mito griego de Dioniso, que estaba considerado, entre otras cosas, como el dios del renacer eterno. Skriabin, en sintonía con ello, transmite la idea de que él, a través del poder de la voluntad universal, creó el mundo una y otra vez, diciendo: “*Te he creado muchas veces ya, mundo (cuantas esencias vivas) inconscientemente... Te creo, conscientemente, así que ahora te estudio*”<sup>151</sup>.

### **2.3 Helena Blavatsky**

Todas las anteriores influencias se refractaban en Skriabin a través del prisma de la *Doctrina Secreta* de Helena P. Blavatsky<sup>152</sup>, un trabajo que el compositor estudiaba desde 1905. Blavatsky fue una de las figuras clave en el desarrollo del ocultismo del

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>152</sup> Blavatsky explicaba su trabajo como un intento de síntesis de ciencia, filosofía y distintas religiones, para “enseñarle al hombre su verdadero lugar en el universo”.

siglo XIX. Junto al estadounidense Henry S. Olcott (1832-1907) y el irlandés William Q. Judge (1851-1896), fundó la Sociedad Teosófica, que perseguía presentar y explicar la tradición esotérica del budismo, formar una hermandad universal del hombre, a través de investigar y dar a conocer las religiones, filosofías y ciencias antiguas, así como investigar los poderes divinos latentes en el hombre, y las leyes de la naturaleza<sup>153</sup>. Era famosa por su carácter intenso y extravagante, además de por haber viajado por todo el mundo en busca de convertirse en “iluminada”. Su actividad era en extremo multidisciplinaria, y sus escritos requieren conocimientos casi de naturaleza enciclopédica para ser leídos con propiedad. Skriabin, sin embargo, no podía ignorar el hecho de que la enseñanza teosófica contemporánea pasaba de largo el problema del arte y, en concreto, de la música. La pregunta eterna sobre el sentido de la existencia obtiene en Skriabin, -bajo la influencia de la teosofía y enseñanzas hindúes antiguas-, una percepción (iluminación) totalmente diferente a la que se poseía en la cultura europea<sup>154</sup>. Es por ello que él intenta resolver esa aparente falta.

A pesar de la prosa difícil de penetrar de Blavatsky, sus estudiosos han reducido su teosofía a tres proposiciones básicas, derivadas de sus tres postulados del principio de su *Doctrina Secreta*:

1. Que hay una realidad omnipresente, eterna, ilimitada e inmutable de la cual el espíritu y la materia son aspectos complementarios.
2. Que hay una regla universal de periodicidad de la evolución a través de cambios cíclicos.
3. Que todas las almas son idénticas con el alma universal, la cual es un aspecto de la realidad desconocida.

---

<sup>153</sup> J. Gordon Melton (Ed.), "Theosophical Society", *Encyclopedia of Occultism & Parapsychology*, Gale Research Company, Detroit, 2001, p. 194.

<sup>154</sup> A. С. Скрябин, *Op. cit.*, p. 27.

Esta lista revela muchas correlaciones con las filosofías de Soloviov, Schopenhauer, Nietzsche e Ivanov sobre la polaridad, el eterno retorno y la unidad omniabarcadora<sup>155</sup>.

La primera proposición de Blavatsky sobre que el espíritu y la materia son elementos complementarios se correlaciona con la separación de los principios masculino (espiritual) y lo femenino (material), así como con las polaridades de Schopenhauer y Nietzsche sobre la *Voluntad* y la *Representación*, y Apolo/Dioniso.

La segunda proposición de Blavatsky, la de que el universo se somete a una evolución cíclica, por la cual el mundo repite constantemente un ciclo de muerte y renacimiento se corresponde con el eterno retorno de Nietzsche.

Finalmente, la tercera proposición de Blavatsky, sobre que todas las almasemanan de una sola alma universal, se correlaciona con la creencia antes mencionada de que todos los elementos del *fenómeno* y del *noumeno* proceden de una única voluntad, como se afirma en los trabajos de Soloviov, Schopenhauer y Nietzsche<sup>156</sup>.

Uno de los componentes más distintivos de la teoría de Helena Blavatsky es la expansión del concepto del eterno retorno de Nietzsche. En Nietzsche, el proceso cíclico de la muerte y el renacimiento comprende dos etapas: la de la separación de la unidad y la de la vuelta a la unidad. En Blavatsky, la separación y el retorno a la unidad es un proceso compuesto de siete niveles, en el cual el cuerpo es gradualmente transformado desde un estado puramente espiritual y unificado a un estado puramente corporal y separado<sup>157</sup>. Sus principios se dividen en:

#### Principios espirituales:

1. *Atma*. Espíritu Universal y Puro. Una emanación del Absoluto.

---

<sup>155</sup> Jeffrey S. Yunek, *Op. cit.*, pp. 72 y 73.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>157</sup> *Idem*.

2. *Buddhi*. Alma espiritual. El vehículo del espíritu universal.
3. *Manas Superiores*. Mente. Inteligencia. Alma Humana o de la Consciencia.

Principios Físicos:

4. *Kama Rupa*. (*Manas Inferiores*), o Alma Animal, el asiento de los deseos y pasiones animales. Línea de demarcación entre elementos mortales e inmortales.

El agente del Alma durante la vida:

5. *Linga Sharira*. Cuerpo Astral (vehículo de la vida). Alma consciente.
6. *Prana*. El doble Etéreo. La Esencia de la vida, poder vital. Materia como fuerza.
7. *Rupa*. El cuerpo denso. Materia física, densa.

Blavatsky usa términos budistas para referirse a cada período y transición entre los siete estados. Cada estado transitorio es llamado un *manvantara*, mientras que cada período de descanso dentro de un estado es llamado un *pralaya*<sup>158</sup>. Hay múltiples referencias de Skriabin a este par de conceptos en los trabajos de Sabaneev y Faubión Bowers<sup>159</sup>.

La segunda extensión significativa por parte de Blavatsky de filósofos anteriores es el concepto de que todos los elementos dispares de la vida están interrelacionados. A través de toda su *Doctrina Secreta*, Blavatsky enlista distintos descubrimientos científicos, religiones y filosofías, y muestra sus relaciones a través de trazar paralelismos. Por ejemplo, Blavatsky sugiere que la relación filosófica de espíritu y materia es la misma que existe entre los átomos y la fuerza. En la ciencia, los átomos están conectados por fuerzas invisibles. Sin esas fuerzas, no hay nada que conecte a los átomos, mientras que, sin átomos no hay nada que las fuerzas puedan conectar. De manera consecuente, en la filosofía de Schopenhauer, el mundo de la representación y el mundo de la voluntad son dos caras de la misma moneda, en la cual las representaciones son conectadas entre sí a través de la

---

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>159</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro I, p. 59; Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 190.

voluntad. Sin voluntad no hay nada para colocar a las representaciones en tiempo y lugar, mientras que sin las representaciones no hay nada para la voluntad a lo cual organizar en tiempo y espacio. Esta creencia en la interrelación fundamental entre todos los aspectos de la vida es especialmente importante en la filosofía tardía de Skriabin, en la cual él buscó mantener su “principio de unidad” por medio de correlaciones de todos los sentidos y las artes de manera conjunta en su inacabado *Misterio*<sup>160</sup>.

## 2.4 Política y filosofía skribinianas: Gueorgii V. Plejánov

Las actitudes políticas de Skriabin son también un tema complejo. Sabaneev entendió con el tiempo que Skriabin simpatizaba con las posiciones socialistas, aunque su visión de ellas seguía siendo un tanto fantástica. En un principio, su idea del final del mundo era, simplemente, el de una “fiesta de la humanidad”. Para él, el arte en ese momento era sólo un vehículo para la elevación de la humanidad a un estado de conciencia que fuera el de un “paraíso en la tierra”, como una nueva religión que reemplazara a los viejos dioses y mitos. Pero eso no se iba a alcanzar de inmediato, y el socialismo, a sus ojos, era precisamente el estado intermedio de “máxima materialización”, una especie de “mal necesario”, para poder alcanzar ese estado último. Como siempre, todo tenía una razón de ser sólo cuando se integraba a su plan<sup>161</sup>.

Otro personaje significativo en la vida de Skriabin fue G. Plejánov, a quien conoció en Génova durante su breve estancia entre 1904-1905. Era uno de los hombres más cultos de su tiempo, el último de los talentosos individuos de la *intelligentsia* rusa. Fue el primero en traducir a Marx al ruso, y el primero también en acuñar el término de “materialismo dialéctico”, donde una interpretación histórica, más que metafísica, se une con la ciencia moderna. Pese a sus ideologías dispares ambos fueron grandes amigos.

---

<sup>160</sup> Jeffrey S. Yunek, *Op. cit.*, pp. 74 y 75.

<sup>161</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 143.

Debido a esta relativamente extendida amistad con Plejánov Skriabin se consideraba a sí mismo un experto en socialismo: “*Después de todo, yo he investigado esas cuestiones detalladamente -me decía-, hasta leí completo el Capital de Marx*”<sup>162</sup> – relata Sabaneev. La opinión de Skriabin que deriva de esta lectura es poco convencional, y muy característica de él y su filosofía mística: “*Alguna vez hasta yo creía en una organización social hecha de esa manera. Y ahora también creo en ella, pero ahora, yo sé que eso no puede ser un objetivo final, sólo una transición. Pero para el pensamiento socialista es característico esta impermeabilidad de los objetivos finales, de ahí parte todo el materialismo, el cual es bastante razonable y lógico en este caso*”<sup>163</sup>.

A pesar de esta opinión relativamente moderada, Skriabin no era partidario del socialismo en la práctica, pensado como una eliminación de la jerarquía: La versión del orden social ideal de Skriabin se resume en que “*En el orden social de hoy los artistas deben gobernar a los pueblos, pintores y sabios, porque ellos son lo mejor y la vanguardia de la humanidad. Eso es una jerarquía natural y necesaria*”<sup>164</sup>.

Mientras tanto, su poca tolerancia a los ideales socialistas también se hace presente inmediatamente después: “*La igualdad -es un absurdo y una cosa horrible. Porque si todos son iguales no hay contrastes, ni diferencias, y todo es de un mismo tipo, de un mismo color. De todos modos, eso es el ideal de un socialismo primitivo, cuando todo se materializa y todas las diferencias cualitativas se vuelven solamente cuantitativas*”<sup>165</sup>. Esta orientación de su discurso revela una vez más la necesidad imperiosa de la existencia de contrarios polares dentro de su visión del mundo, y su rechazo a lo prosaico y lo común: “*¡Qué pavoroso! -repetía él, al parecer imaginando con vivacidad este gobierno de “personas equivalentemente iguales”*”<sup>166</sup>.

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 192.

<sup>163</sup> *Idem*.

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 207.

<sup>166</sup> *Ibidem*, pp. 207 y 208.

También, en una carta a su mecenas y amiga Margarita Morózova, con visible desagrado se mofa de las formas de lenguaje utilizado por los oradores marxistas y reafirma el carácter transitorio que para él tiene esa corriente política:

¿Cómo es posible que fallas en ver que no debo [regresar a Rusia], especialmente ahora? La revolución POLÍTICA en Rusia en su estado actual y el *cambio* que yo quiero inaugurar son distintos. Por supuesto, esta revolución, como cualquier otra agitación política nos lleva a que mi momento deseado esté más cerca. Me equivoco al usar la palabra cambio. No deseo la ACTUALIZACIÓN, o ESTABLECIMIENTO de NADA. Sólo quiero el impulso vital eterno de actividad que se hace posible con mi arte<sup>167</sup>.

De aquí se derivan un par de hipótesis interesantes: La primera consiste en que a Skriabin le daba igual el carácter del cambio social, su mente simple se exaltó del mismo modo con la Guerra Mundial que con los intentos de revolución anteriores (1905). La segunda es que en este fragmento se rechaza no sólo el socialismo, sino también la revolución social como objetivo final. Su deseo es de transfiguración o de transformación pura, una que coadyuve a su imagen de la inauguración del éxtasis.

De lo que se ha explorado hasta ahora, se puede observar que si bien Skriabin siempre adopta las creencias de los autores tiende a transfigurarlas para que se adapten a su propia visión, y destaca elementos que considera relevantes a su agenda. El criterio de esta transformación y acomodo de creencias ajenas no es un proceso nuevo o extraño. En la historia de la filosofía, cada filósofo posterior hace un reacomodo de las creencias de un filósofo anterior al que admira o al cual quiere refutar. Por esto, parece necesario intentar llegar al corazón de esta visión para poder ver la aportación filosófica más original de Skriabin, y así poder comprender su ideario de una manera más detallada.

---

<sup>167</sup> Faubion Bowers, *Scriabin, A Biography...*, Libro I, p. 49.

## **CAPÍTULO IV**

### **EXPLORACIÓN CRÍTICA DE LA FILOSOFÍA SKRIABINIANA Y SUS CONTRADICCIONES**

Descubrir los problemas e incoherencias del estilo aforístico con el que se expresa Skriabin es una dificultad con la que cada estudioso del compositor se encuentra tarde o temprano al intentar penetrar en su credo, lo cual ha originado múltiples intentos de clasificar su pensamiento filosófico de acuerdo a sus influencias externas recibidas de los filósofos coetáneos que le rodeaban. Si bien esto es algo bastante complejo por sí mismo, y no carente de mérito, sentimos que esta simple recopilación y destilación de influencias es insuficiente y un tanto conjetal.

#### **1. Borís Schloezer y Leonid Sabaneev en el sistema creativo skriabiniano**

La síntesis más acertada sobre la personalidad, proceso creativo y estética de Skriabin se extrae de la suma de opiniones de las dos personas que mejor lo conocían y que intentaban seguir comprendiéndolo a pesar de sus rarezas: Borís de Schloezer y Leonid Sabaneev. La relación de Skriabin con Borís Schloezer, el hermano de su segunda esposa, se trata aquí desde la opinión de Sabaneev, con una visión crítica y rigurosa.

Desde un principio, Borís Schloezer había dado su apoyo a Skriabin, y sus ideas fueron, en parte, lo que cambió, de manera profunda, el pensamiento de éste. En el momento de conocer a Skriabin, Schloezer no era un intelectual que tuviera una buena formación en filosofía, pero sin duda era una persona que profesó una genuina amistad al compositor, manifestando gran interés en penetrar la mente

skriabiniana hasta sus sitios más oscuros. Skriabin, a su vez, valoraba a Schloezer por su lealtad y su continuo deseo de “explicarle” al gran público la figura que era: él lo consideraba como su heraldo, o se puede decir, su “profeta”.

Schloezer fue una de las primeras personas que supo del interés de Skriabin por la filosofía, antes de que su círculo se expandiera con Sabaneev y los poetas y filósofos simbolistas. Conoció a Skriabin mucho antes que Sabaneev (desde la lesión de la mano del compositor), lo cual se pone de relieve en la biografía que escribió sobre él, de una importancia comparable a la escrita por el último.

A la hora de entender su pensamiento, Sabaneev no intenta concentrarse en los pormenores de la manera de filosofar de Schloezer, pero destaca dos comentarios principales, el primero refiere que: “*Sus visiones [...] eran una extraña mezcla de cierta psicología y racionalismo, con afirmaciones místicas, y con una cierta biomecánica, diluidas en terminología de la filosofía idealista*”<sup>168</sup>. El segundo, es parte de una anécdota que involucra a uno de los antiguos tutores de Skriabin: Serguéi Taneev (1853-1915). Schloezer, de vez en cuando, escribía reseñas, fundamentalmente musicales en el periódico *Nouvelle Revue Française*, aunque también realizaba semblanzas sobre diversos compositores. El estilo general poco concreto de los artículos de Schloezer en el periódico era algo que enojaba sobremodo al riguroso y erudito Taneev, por lo que se dio a la tarea de buscar las fuentes de su pensamiento y “*encontró en las cartas de Friedrich Schiller los prototipos de las afirmaciones filosóficas de Schloezer que fueron la base de la teoría de Skriabin sobre que el arte es ‘un juego sin objetivo y sin un fin’*”<sup>169</sup>, algo que Skriabin mismo dice en el *Poema del Éxtasis*; después de lo cual Taneev procedió a acusar públicamente a Schloezer de plagio y, además, de una tergiversación de los pensamientos de Schiller.

---

<sup>168</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 196.

<sup>169</sup> *Idem*.

Sin embargo, el entendible escepticismo de Sabaneev sobre las teorías filosóficas de Schloezer no evitaba que los dos estuvieran de acuerdo en una cosa: defender de manera estructurada el cambio de estilo de Skriabin. Como atestiguan las críticas de los contemporáneos, el estilo del compositor no encontraba apoyo, debido a variaciones de los principios tradicionales y básicos de la composición: la forma, la dramaturgia, la estructura temática y armónica. Esos cambios encontraban su justificación artística en la filosofía del mesianismo personal skriabiniano. Las acusaciones de los músicos profesionales sobre el hecho de que en los *opus skriabinianos* esté ausente una lógica musical colisionan con las opiniones de Sabaneev y Schloezer sobre el proceso artístico-creativo del compositor.

Los dos, aun tomando en cuenta sus diferencias de la percepción de la identidad de Skriabin, comparaban su proceso creativo con otros modelos relativos a la construcción y al cálculo matemático. Como partidario de la filosofía skriabiniana, Borís Schloezer explicaba el tipo de proceso mental del compositor como un método de intuición y analogía. El músico, intentando reflejar relaciones directas entre el mundo, la identidad, Dios, y entre la realidad, el arte, la religión y la ciencia, en un principio, interiorizaba todos estos tópicos y los experimentaba en su mente. El entusiasta Schloezer escribe: “*Las analogías conducían su intuición inspirándola en una dirección más que conocida. La lógica le servía a Skriabin sólo como un método de demostración y explicación de su pensamiento*”<sup>170</sup>. Para Skriabin, las sensaciones emocionales se caracterizaban por ser un estímulo de innovaciones musicales que tenían una interpretación al final del proceso. Su lógica, decía Schloezer – suscitaba sorpresa:

Por una parte, podía parecer que las analogías que él buscaba entre hechos tenían un carácter totalmente forzado. Eso causaba un rechazo intelectual instantáneo y alentaba a protestar contra esa lógica. Pero, observándolo, y viendo como él usa los recursos de la similitud y la diferencia, tuve que

---

<sup>170</sup> Cfr., A. С. Скрябин, *Op. cit.*, pp. 80 y 81.

reconocer el valor de este método tan primitivo, el cual el compositor defendía con tanta convicción contra cualquier crítica<sup>171</sup>.

Schloezer tiene una valoración específica de lo que representaba en esencia el proyecto del *Misterio* skriabiniano. “Para Skriabin,” – dice, – “el principio del contrapunto de las artes y de su fusión e íntima compenetración, es en esencia la negación de artes particulares como tales, es decir, de la música, la poesía, la pintura; y es la afirmación de la unidad de sus naturalezas y el reconocimiento de un significado fragmentado detrás de ellas, pero sólo como elementos de la obra de arte total”<sup>172</sup>. No sólo eso, sino que, uniéndose con el ritual litúrgico, y también como una síntesis litúrgica, el *Misterio* perseguía un objetivo externo al arte. De la misma manera, fuera del arte se ubicaban los medios de realización de tal acto: hay que recordar que Skriabin pensaba incluir en su proyecto la participación de elementos de la naturaleza y de una expansión casi infinita del complejo sinestésico (una sinfonía con todos los olores, y de todas las sensaciones táctiles posibles). En el *Misterio*, en palabras de Schloezer, se planificaba “una expansión de los límites del arte con materiales de los sentidos más bajos: En la “obra de arte total” skriabiniana deben revitalizarse todos los elementos que no pueden vivir por sí mismos”<sup>173</sup>.

Para entender la radicalidad de esta propuesta, sirve contraponerlo con el proyecto de los Ballets de Diaghilev, el que, en cambio, se realizaba dentro de los límites del arte y en nombre del arte. El estetismo siempre fue la razón y tendencia general de las “Estaciones Rusas”<sup>174</sup>. Eso fue lo que definió el género principal de la compañía, sobre el cual, en un tono categórico, se pronunció el compositor Ígor Stravinsky (1882-1971): “La única forma de arte escénico que se pone en el centro de la tarea de la belleza y de nada más, es el ballet”<sup>175</sup>.

---

<sup>171</sup> *Idem*.

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>173</sup> *Idem*.

<sup>174</sup> Las “Estaciones Rusas” fue el proyecto ideado por el empresario Serguéi Diághilev del que después derivaron los Ballets Rusos.

<sup>175</sup> Cfr., A. С. Скрябин, *Op. cit.*, p. 68.

Sin embargo, la construcción teórica que expresa Stravinsky tiene su completa antítesis en Ivanov, el cual, al especializarse en teatro, tenía una visión que rivalizaba con la de los Ballets, y que encontraba cierta resonancia profunda con el proyecto original del *Misterio*; a lo largo de la amistad de Ivanov con Skriabin, dicha perspectiva llegaría a influir significativamente en las ideas del compositor.

## 2. La cercanía ideológica de Skriabin con Ivanov

Alexander Skriabin conoció a Viacheslav Ivanov en 1909, en la editorial de la revista *Apollón*, donde a Skriabin lo recibieron como a “una estrella de primer orden” en la cima del círculo de compositores rusos de ese tiempo. Comenta Ivanov:

Hasta ese momento yo no lo conocía ni como personalidad, ni como pensador, por lo que una conversación casual con él, donde tocó temas que me interesaban sobre la “sobornost” en el arte, y sobre un acto coral, me pareció poco más que una simple manera de agradar educadamente por parte de una persona inteligente y buen compañero de charla; me parecía que las bases de nuestro interés mutuo para él no fueron más que un detalle psicológico por su parte, mientras que su posición verdadera era la de un esteta refinado e individualista demoniaco [es decir, de una convicción considerable]<sup>176</sup>.

Contrario a esta impresión, los dos poseían vastas similitudes en su pensamiento y su forma de ver el mundo. Una de las cosas en las que coincidían era la existencia del eterno femenino. Todo el camino intelectual del filósofo está marcado por el credo en un cosmos divino que se identifica con el principio de lo eterno femenino, heredado de Solovióv, Schelling y la tradición neoplatónica<sup>177</sup>.

---

<sup>176</sup> *Ibidem*, pp. 232-238.

<sup>177</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 296.

Skriabin, en su poema programático del *Misterio*, tiene personajes que representan este eterno femenino, al cual ya había aludido en sus borradores de una ópera inconclusa, de la que sólo escribió el libreto, iniciada entre 1901-1903, ocho años antes de conocer a Ivanov<sup>178</sup>. En Ivanov esta idea se convierte en la comprensión del “*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*”<sup>179</sup>. Es decir, un principio intuitivo que necesita de un orden racional para ser pleno. Aun así, el interés teórico principal de Ivanov no es esta existencia del eterno femenino (y su complementariedad con lo masculino), el aislamiento y alienación del individuo respecto al todo cósmico, la disagregación y la atomización de la humanidad y la búsqueda de un modo de restablecer esa unidad perdida con el todo, a través de una experiencia catártica fabricada en un ritual religioso renovado. Esto fue inspirado por Nietzsche y llevó a Ivanov incluso a construir una teoría de teatro ideada en torno a, precisamente, la idea de convertirlo en un reemplazo de la liturgia<sup>180</sup>.

Entre las fuentes de Ivanov se debe citar, junto a Solovióv, a Platón, Esquilo, Dante, Miguel Ángel, Schiller, Byron, Goethe, Novalis, Wagner, Schopenhauer, Nietzsche y Baudelaire; y entre las rusas a, Jomiakov y Dostoievsky.

Para Ivanov, como se dijo, el problema principal es la atomización y la división entre los hombres. Ello tiene una posición originaria en la argumentación que trata de construir. Es decir, es un axioma dentro de su pensamiento. El filósofo sostiene

---

<sup>178</sup> Faubion Bowers, *Op. cit.*, Libro II, p. 304.

<sup>179</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 296.

<sup>180</sup> En esto Ivanov se parece en gran medida a Wagner, ya que este último menciona que cuando todas las otras artes hubiesen agotado sus ciclos vitales, sustentadas por valores y condiciones antinaturales, surgiría una nueva forma de arte, la cual por sí misma impondría nuevas condiciones que no serían sólo artísticas, sino también vitales, con las cuales tendría que estar “en armonía”: “Sólo cuando la religión gobernante del egoísmo, que ha dividido el dominio completo del arte en tendencias artísticas egoístas y mutiladas, se haya destruido sin piedad y desalojado de cada momento de la vida del hombre, podrá la nueva religión salir por sí misma a la vida: La religión que incluye dentro de sí misma las condiciones de la Obra del Futuro”. Richard Wagner, *The Art-Work of the Future*, Noel Douglas, London, 1925, p. 57.

que esa división se ha producido debido a una individualización progresiva desde la era Moderna, en oposición al orden social estricto y forzosamente comunitario existente en el cristianismo en la Edad Media. La solución y respuesta a ese problema, para este pensador, están orientadas hacia el imperativo de regresar a un misticismo en el pensamiento. Si aún no queda claro el porqué de ese regreso al misticismo es por el hecho de que todavía no se enlaza esta teoría con el arte.

Dada, en esta época, la popularidad de temas helénicos en Rusia, propiciada por las traducciones de los mitos griegos de Solovióv y Trubetskoy<sup>181</sup>, en el culto a Dioniso de la antigua Grecia Ivanov ve un segundo Antiguo Testamento; un medio de romper las barreras de lo individual: la sustitución de la religión por el mito. La razón de esta vuelta a lo mitológico se apoya en que, Prometeo y Dioniso eran las figuras intermedias en la teúrgia o comunión con los dioses; eran existencias extrañas que, al igual que Cristo para la cultura cristiana, comunicaban el mundo de los dioses con el de los hombres. Para Ivanov, el retorno al todo cósmico es posible gracias a la pasión y el sufrimiento (personificados por los personajes ya mencionados), capaces de romper las barreras individuales y propicios para el logro del éxtasis producido por ciertos actos místicos, tipificados en el culto a Dioniso y la tragedia en general. A fin de exemplificar esto, Skriabin en uno de sus momentos más explicativamente lúcidos, detalló la esencia del *Misterio* a Sabaneev con estas palabras:

Pero si el Misterio es recuerdo. Cada participante deberá recordar lo que vivió desde el momento de la creación del mundo. Está en todos nosotros, sólo hay que convocar ese sentimiento-sufrimiento, o lo que es lo mismo, el recuerdo. Yo lo he probado. Vivir la unidad primordial, y luego este sentido de la resistencia, esta inercia: Ella misma es la materia, es decir, el principio femenino. De él se construye todo lo demás, en él se acuña e imprime el espíritu creativo. Después [es necesario] revivir esta impresión del espíritu sobre la materia, y revivir toda la historia de las razas [...]<sup>182</sup>.

---

<sup>181</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro II, p. 319.

<sup>182</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 96.

En sus artículos Ivanov describió al poeta como “un resucitado”: El poeta debe alejarse de la muchedumbre y, enfrentándose a una fuerza superior, reconocer un antiguo mito, rehacerlo en su producción artística y este nuevo conocimiento, a través de la creatividad, y llevarlo de vuelta al pueblo. La forma ideal de esta “resurrección del mito” es el teatro, el cual Ivanov veía a través del prisma del culto griego antiguo de Dionisio<sup>183</sup>. De esta manera el regreso a lo místico debe ser a través de un arte teúrgico, que propicie reunir de nuevo a la humanidad.

A partir de aquí, Ivanov formula su teoría del arte. Siguiendo a Aristóteles, postula que el arte es mimético y que contiene dos formas: la mimesis como tal, anamorfosis, imitación; y la mimesis que tiene como fin ulterior la transmutación en algo más: la metamorfosis. La anamorfosis se relaciona con una actitud pasiva sobre el arte, y la metamorfosis con una activa. Ivanov se inclina a pensar que la verdadera obra de arte se iniciaría con una actitud pasiva. En base a eso, hace coincidir en el arte dos grandes tendencias: correlaciona la tendencia realista, de representar el mundo en su entereza esencial, como una realidad trascendente, con la anamorfosis; y a la tendencia idealista, que ve al mundo real como estímulo para las creaciones puras de la conciencia, con la metamorfosis. Éstas no deben ser confundidas con sus corrientes homónimas de la filosofía. En pocas palabras, el realismo tiende a la imitación y el idealismo a la transformación.

En esta teoría del arte se introduce una nueva cláusula: el símbolo, que, según Ivanov, es un medio que conecta los dos mundos, el superior (de las ideas) y el inferior (real), traspasa todos los planos de la existencia y descubre sus vínculos, como una proyección de luz que atraviesa varias capas de vidrio. Irónicamente, mantiene la postura de que la representación y apreciación del símbolo que une todos los planos, debe ser un acto pasivo, propio del arte realista, por esa cualidad “pasiva del verdadero arte” antes mencionada. Esta objetividad combinada con el símbolo, para Ivanov, hace que la realidad, en su conjunto, se

---

<sup>183</sup> A. С. Скрябин, *Op. cit.*, p. 109.

revele como símbolo de un mundo superior. 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. Por lo tanto, el arte teúrgico tiene que ser realista, pues debe revelar la naturaleza verdadera oculta detrás de la realidad, mientras que el arte idealista es demasiado violento para tal empresa. Nietzsche es mencionado como partidario de los idealistas artísticos, al sugerir una transformación de los valores estéticos (junto con muchos otros como, por ejemplo, morales o cristianos) en sí, destruyendo las nociones mismas sobre las cuales Ivanov quería que descansara su teoría<sup>184</sup>.

Como representación de esta idea, Ivanov define a Solovióv como un simbolista realista. Postula a Charles Baudelaire, y sus *Correspondencias*, como originador de dos simbolismos: idealista y realista. El simbolismo idealista sólo utiliza el enfoque simbolista para transmitir vivencias subjetivas, representación de la conciencia, juegos psicológicos. El simbolismo realista presenta al símbolo como signo de una realidad profunda, una realidad más real que lo real (todo lo real es un signo de algo más). Además, sitúa al arte medieval y al romántico como orígenes de este simbolismo realista.

Al destacar este origen, Ivanov lo toma como punto de partida y también habla del proceso que se sufrió en primer lugar para perder la comunión humana-religiosa de la Edad Media. Mientras los griegos no poseían aún la individualización secular que el filósofo rechaza, ya habían creado cánones estéticos puros sin influencia religiosa; tenían la “libertad de juego”, es decir, ya tenían el idealismo presente. Los modernos ya habían originado la individualización en el Renacimiento, debido a que el idealismo artístico tomado de los griegos, combinado con la subjetividad (secularización), causa que el arte represente a la realidad como un reflejo, no como algo real y unitario determinado por Dios. Por lo tanto, la subjetivación nace de la realidad, siendo un modo particular de verla cada quien. El aporte del Romanticismo a la transformación de esta “manera equivocada” de ver

---

<sup>184</sup> Miriam Fernández Calzada, *Op. cit.*, p. 301.

la realidad es la creación del símbolo. El símbolo tiene un protagonismo notable en Goethe, y esto se reflejó en todos los escritos posteriores a él.

Es notable la decepción que el mismo Ivanov se llevó unos años más tarde, cuando su construcción teórica no dio frutos en ninguno de los experimentos que intentó llevar a cabo. Compuso dos tragedias en las que trató de plasmar esta concepción de teatro litúrgico, *Tántalo* (1905) y *Prometeo* (terminada en 1907 y publicada en 1919). Ninguna de ellas llegó a ponerse en escena. Otros simbolistas, como el poeta Konstantin Balmont, también compusieron obras similares<sup>185</sup>.

De la misma manera, 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 dionisiaco. Los juicios y esperanzas de Skriabin sobre la “*sobornost*” (la comunión), y su *Misterio*, tenían un diálogo sorprendentemente cercano con las tragedias de Ivanov<sup>186</sup>.

Esto consistía en que tanto Skriaban como Ivanov soñaban con una futura transformación, o bien recreación, colectiva del mundo, una obra colectiva, es decir, “comunal”. No eran los únicos apagados a esta idea, la cual era una de las concepciones artísticas base de principios del siglo XX, pero eran de los más consecuentes en su realización: aparte del teatro antes mencionado, el teatro de Dionisio, sólo se pueden mencionar los experimentos solitarios del *Misterio* del teórico teatral Vsévolod Meyerhold, y los montajes del director Alexander Tairov (1885-1950)<sup>187</sup>.

El trabajo más famoso de Ivanov, *Por las estrellas*, es una crítica y una extensión de las filosofías de Schopenhauer y Nietzsche. Skriabin mismo reconoce

---

<sup>185</sup> En 1905 se inauguró el llamado “Teatro de Dionisio” destinado a realizar las ideas de Ivanov. En 1906 se puso en escena una obra de Konstantin Balmont, *Tres amaneceres*, que la crítica recibió con ironía. La anunciada elevación del espectador por la fusión de música, poesía y color no despertó sino una sensación de artificiosidad.

<sup>186</sup> A. C. Скрябин, *Op. cit.*, p. 236.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 235.

que esta obra coadyuvó a su comprensión de Nietzsche. Adicionalmente, Ivanov intentó asimilar la filosofía de nietzscheana con la cristiandad mística de Solovióv. Ivanov, incluso, dice que el objetivo último de Skriabin en el *Misterio* era recrear la “comunión” de Solovióv<sup>188</sup>.

Con respecto a la influencia de la visión de Ivanov sobre la música de Skriabin, es oportuno volver a mencionar uno de los estudios más significativos que existen sobre el compositor que, en opinión del investigador J. S. Yunek, combina música y filosofía: “Skriabin: The superhuman”, de Richard Taruskin. En este ensayo, Taruskin correlaciona el concepto filosófico de extinguir el deseo, de Ivanov con la simetría de las “colecciones post-tonales” y la *invariancia* entre esas “colecciones”. Defiende que la simetría de las colecciones octatónicas (o sucesiones de sonidos, es decir, escalas) y de tonos completos representa la negación de funciones armónicas y su igualdad, mientras que la *invariancia* armónica de estas “colecciones” representaba el deseo negado a través de una *stasis* armónica<sup>189</sup>. Es decir, en términos no especializados, en la música, el sistema que se había utilizado para comunicar emociones desde el período Barroco hasta el Romanticismo con Skriabin se modifica, y la expresión, comprendida como una sucesión de tensión y relajación (o como “deseo” en el caso de Skriabin), se anula en un sentido tradicional. Esto, podría considerarse la aportación más radical y significativa del filósofo y dramaturgo al compositor, contemplando lo estrictamente musical.

En resumen, Taruskin expresa que Vyacheslav Ivanov, amigo de Skriabin, es el mejor representante de las posiciones filosóficas (y estéticas) de Skriabin, porque conoció personalmente al compositor y compartió muchas de sus otras influencias filosóficas, como fueron Vladimir Solovióv, Arthur Schopenhauer y Friedrich Nietzsche<sup>190</sup>.

---

<sup>188</sup> Jeffrey S. Yunek, *Op. cit.*, p. 69.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 54.

### **3. Skriabin e Ivanov: similitudes y diferencias**

A pesar de que las creencias de Skriabin estuvieron enmarcadas fundamentalmente en la teosofía, la presencia de personas cercanas que supieran de filosofía tenía una influencia más directa en él. Sin embargo, es complejo el trabajo de desenmascarar los intentos de atribuirle tal o cual filosofía al compositor, de catalogarlo. Esto ocurre, por ejemplo, al querer comparar sus visiones con las de Ivanov. Cuando se pretende que su filosofía derive de este último, los respectivos límites de ambos modos de concebir la realidad se desdibujan. En nuestra opinión, Skriabin tiene un modelo original un poco más estable, aunque elusivo, de entender el mundo, al que adecúa todo lo demás. Esto es cierto para Ivanov, para el cual Skriabin era uno de sus experimentos artísticos, y sobre el que tuvo grandes expectativas, a la par de un gran aprecio personal.

Un aspecto fundamental de la conexión de ambos personajes fue el concepto de “éxtasis”, que Ivanov acomodó a su propio sistema para ser equivalente con la supresión y la renuncia del Yo. Según Ivanov, el éxtasis es el momento de la teúrgia dionisiaca, ese instante del abandono del Yo, cuando los participantes de la orgía todavía se alimentan de las fuerzas cósmicas antes del ‘asesinato’ ritual de Dionisio, al cual se simbolizaba con el sacrificio de una cabra. Aunque esa religión haya desaparecido en el pasado, dice Ivanov, el estado psicológico en el que se encontraban los participantes en el arcaico culto no se ha perdido aún. Es a través de un “dionisismo” que cada artista y cada creador pasa cuando crea: cierta emoción, que se convierte en la habilidad de “ver”, cierta esencia o propiedad del mundo, que lo lleva a una epifanía, son acompañadas de un fenómeno parecido a salir de los límites del Yo, es decir, al éxtasis. En el skriabiniano *Poema del Éxtasis* se puede sentir, por momentos, este origen dionisiaco del acto creativo. Este lugar central del concepto de “éxtasis” es de las pocas ideas que, en realidad, Ivanov y

Skriabin tienen en común, y aun así es notorio que el lenguaje que emplea Sabaneev para relatar las posiciones de Ivanov no coincide apenas con el empleado para citar a Skriabin.

En uno de sus libros, *Pamyatniki Kulturi*, Ivanov hizo una declaración sobre la filosofía musical de Skriabin, la cual es interesante analizar. En su opinión, el contenido del trabajo de Skriabin puede ser definido como una idea triádica, una emoción triádica, una visión triádica, la de:

1. Superar los límites de lo personal, lo individual, del insignificante Yo: un transcendentalismo musical;
2. Lograr síntesis comunal y universal de toda la humanidad en un solo Yo, es decir, el macrocósmico universalismo de la conciencia musical;
3. Dar un salto violento hacia un nuevo y libre plano del ser, una transformación universal<sup>191</sup>.

Yunek dice que los principios de la filosofía de Skriabin aquí descritos por Ivanov muestran una clara relación con las teorías de Solovióv, Schopenhauer y Nietzsche. La primera de las formulaciones refleja la negación de la voluntad individual. La segunda formulación muestra cómo el rechazo de la voluntad individual resulta en la comunidad global de toda la humanidad dentro de la Voluntad Universal. La formulación final evidencia la alegría y la libertad que viene de la trascendencia de las necesidades insatisfechas y deseos de la voluntad individual<sup>192</sup>.

Esta reducción de la filosofía skriabiniana no toma en cuenta la variabilidad de puntos de vista del compositor y es poco representativa de las ideas más fundamentales del pensamiento de Skriabin; siendo más, como ya se había dicho,

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>192</sup> *Idem*.

un reflejo de la concepción de Ivanov que un retrato fiel sobre lo que Skriabin realmente pensaba.

Sobre el apartado 1), *El trascendentalismo skriabiniano*, se puede decir con seguridad que éste fue un principio bastante tardío del pensamiento de Skriabin, incluso en comparación con la evolución de su música; a diferencia de su estilo musical tardío que ya estaba formado hacia los tres últimos años de su vida, el trascendentalismo se vio consolidado durante su último año.

Ivanov, seguramente teniendo en mente sus ambiciones de creación del drama teúrgico, desde que conoció a Skriabin, ayudó a que un cambio significativo comenzara en la mente de éste. En ese momento, algo empezó a cambiar rápidamente en el músico respecto de su concepción del *Misterio*. Con la influencia de sus nuevos amigos, el increíblemente grandioso y, desde su concepción, demente plan, se empezó a cristalizar en uno un poco más reducido, pero realizable, intermedio, por así decirlo. Esa es la idea del *Acto Prefectorio*, que debía llenar el espacio de la evolución de Skriabin entre *Prometeo* y el *Misterio*. Esto ya era una desviación de la norma, pues Skriabin nunca se rendía con una composición hasta haberla realizado de acuerdo al plan que él, y sólo él, tenía en mente. A partir de 1913 se cristaliza, finalmente, para Skriabin esta idea de la necesidad del “Acto Introductorio”.

Al mismo tiempo, probablemente igual bajo la influencia de Ivanov, la comprensión de Skriabin respecto de su propia identidad empezó a ser menos naturalista. Una idea recurrente en él era la existencia de un “espíritu mundial creativo”. Antes, para todos era claro que ese “espíritu” era él mismo, y el *Misterio* era una creación suya, de Alexander Skriabin personalmente; sin embargo, desde ese momento, su idea sobre su propia identidad comenzó a traspasar los límites de una existencia humana, expandiéndose al mundo exterior, haciéndose más nebulosa, al abarcar incluso a otra gente. Sabaneev nota: “*En eso sí hay un paso hacia una mística ‘tradicional’ y un alejamiento de su naturalismo ingenuo al cual*

*antes le daba tanto peso. No me sorprendería ahora si me enterara de que, si no es él, una ‘reencarnación’ realizaría ese Misterio”*<sup>193</sup>, dice mitad en broma, mitad considerando esa posibilidad.

Cuando le quedaba alrededor de un año de vida, en diciembre de 1914, Skriabin se desahoga con Sabaneev:

Yo antes pensaba, cuando era *algo así como un nitzscheano*, que yo, así como el superhombre, haría todo por mí mismo, que yo como personalidad completaría todo. Pero es que mi identidad está reflejada en millones de otras, como el sol en las gotas de una salpicadura... Es necesario reunirlas, esas salpicaduras, hay que reunir la identidad de nuevo consigo misma, en eso consiste la tarea, el sentido del arte. Resultará una única identidad partícipe de la sobornost. Cuánto tiempo llevará, es difícil decirlo<sup>194</sup>.

El biógrafo también dice que, por esa época, es como si la naturaleza misma de Skriabin hubiese cambiado: “*Yo como que no lo reconocía en estos discursos. Es como si el anterior Skriabin, ese individualista confiado hasta el tuétano, un ‘déspota’ [...] hubiera sido reemplazado por otro, uno más profundo, más razonable y menos individualista*”<sup>195</sup>.

Toda esta evolución en el pensamiento de Skriabin se explicaba en línea con la conjeta que Sabaneev había arrojado anteriormente: Skriabin había empezado a creer en la reencarnación. Seguía pensando que su *Misterio* era inevitable, y que se realizaría de una u otra forma. Simplemente, la responsabilidad de su realización ya no recaía en él, teniendo en cuenta una definición del Yo transformada: “*Era claro que sucedió precisamente lo que yo pensaba, que Skriabin había concedido la rendición de las posiciones del Misterio parcialmente, se rindió sin conceder nada*

---

<sup>193</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 251.

<sup>194</sup> *Ibidem*, pp. 334 y 335.

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 335.

*formalmente, sino expandiendo la interpretación de su identidad como tal. Ahora podía de alguna manera ajustar cuentas con su mesianismo y la humanidad en una existencia distinta, futura, tal vez*<sup>196</sup>.

Pero lo interesante de la metamorfosis de su pensamiento era el porqué, y Sabaneev estaba seguro de haberlo descubierto: “*Él muchas veces me decía que lo consumía algo, la conciencia de cierta responsabilidad*”<sup>197</sup>, la responsabilidad de no perder su tiempo haciendo arte, y dedicándose a lo que de verdad importaba: sólo el *Misterio*, mientras que todo lo demás era como una especie de juego, una desviación de la meta, y en esos momentos su conciencia lo consumía, mientras se “*apartaba de su deber*”. “*Eso era, al parecer, no sólo algo difícil o pesado, sino que era algo que se había vuelto insoportable*”<sup>198</sup>. Sabaneev teoriza que “[...] se había hipnotizado a sí mismo hasta el punto de que él mismo sufría por su fantasía, y le era necesario dispersar un poco la fuerza de su autohipnosis, para poder trabajar tranquilamente con tareas realmente artísticas”<sup>199</sup>.

Es probable que a esto lo impulsara la conciencia oculta de lo lento que, en realidad, iba el avance sobre el trabajo del *Misterio*, el cual, en un principio, había imaginado más accesible<sup>200</sup>. Pero también es muy posible que la teoría filosófica de Ivanov fuera lo que colocó esa vía de escape en su perspectiva.

Por esta razón surge la duda de si realmente es válida esta afirmación de Skriabin como evidencia de un deseo de trascendencia artística de los límites de lo personal. Por un lado, lo repentino de la trasformación no aporta confianza en la permanencia de esta actitud en la cambiante mente del compositor, pero, por otro, la profundidad del cambio que reporta Sabaneev es un factor importante. De todas maneras, habrá que considerar el impacto de esta nueva visión en la del *Misterio*.

---

<sup>196</sup> *Idem*.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 336.

<sup>198</sup> *Idem*.

<sup>199</sup> *Idem*.

<sup>200</sup> *Idem*.

La trascendencia y la transfiguración están implícitas ya desde la propuesta inicial de esta obra imaginada tempranamente: La muerte y el renacer de la humanidad conllevan ese propósito específico. Pero estas características no tienen la lejanía de una vida eterna con Dios tras una muerte de ascendencia cristiana pensada por Ivanov y Solovióv, ni la nebulosidad del realismo simbolista de Solovióv, el cual debe revelar la verdadera realidad de las cosas, para, de esa manera reestablecer una vaga “comunicación con lo divino”, y de ahí estéticamente lograr un cambio en la moralidad humana. La idea es, en sí misma, tan antigua como las concepciones derivadas de los filósofos griegos a partir de la escuela órfica y Platón.

Si bien la necesidad de traer un cambio al mundo real era normal para la época y las dos clases de misticismo (tanto la de Skriabin como la de Solovióv/Ivanov) no tenían ninguna posibilidad objetiva de hacerlo realidad, sin embargo, sí hay una diferencia en la forma. La obra del *Misterio* tiene un propósito activo fiel a la espiritualidad “materialista” del compositor; más que ser algo que lleve a una existencia ultraterrena, o a una comunicación con ella, se aboca a provocar un cambio físico-subjetivo en el aquí y el ahora, para que toda la humanidad experimente el placer supremo del éxtasis de la co-creación consciente del mundo y participe del “espíritu creativo del mundo”<sup>201</sup>. La diferencia entre estos dos modos de ver la transición hacia una nueva humanidad podría sintetizarse en esto: mientras que los dos filósofos cristianizados tienen una expectativa del arte como un catalizador psicológico, de corte platónico, por medio de un enlace de los espectadores con la “realidad última”, Skriabin espera directamente una transformación mundial sobre bases pseudo-físicas, que tiene que ver con la síntesis de ciencia y mitología de Helena Blavatsky.

En resumen, el cambio documentado por Sabaneev lleva a la transformación de la autopercepción de Skriabin, que sólo tiene como propósito subconsciente el

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p.125.

de aliviar la ansiedad ante la muerte del maestro, mientras que la idea misma de la realización del proyecto no ha variado. Por lo tanto, se puede descartar el primer inciso de la síntesis de Ivanov, el cual participa más de una agenda propia del dramaturgo-místico que de una intención verdadera de comprender al compositor.

El segundo inciso 2), *La visión de una síntesis comunal y universal de toda la humanidad en un solo Yo o el macrocósmico universalismo de la conciencia musical*, si bien es una afirmación extensamente repetida por Skriabin a través de todos sus escritos, no es, definitivamente, una idea original suya. Es otro reflejo de los ideales de Ivanov y Solovióv. Para demostrarlo sólo hay que remitirse a la preocupación metafísica de Ivanov sobre la separación y atomización de la humanidad. Así pues, el supuesto de unificación solovióviana de la humanidad en una sola cristiandad servía para apaciguar esta necesidad de Ivanov. Para Skriabin, la unidad que se persigue tiene un sentido más metafísico que social o humano, al contrario que en los dos filósofos anteriores. Para el compositor, lo Uno y la unificación tienen una importancia abstracta. Una importancia como principio fundacional universal, que comprende dentro de sí todo lo que existe, toda la polaridad de la existencia, tanto el bien como el mal, y, por lo tanto, no era algo hacia lo cual apuntar, pues no tiene una forma concreta<sup>202</sup>. Para Solovióv e Ivanov, el origen de todo mal es la auto-afirmación de la Voluntad, la individualidad, la singularidad, la separación, en la misma manera en la que Buda había afirmado que el Deseo era la raíz de todo sufrimiento. Skriabin, por el contrario, diviniza y afirma tanto la Voluntad como el Deseo, es decir, no niega la individualidad. La única manera en que el ser humano podría conocer sus limitaciones y superarlas sería a través de experimentarlas y sufrirlas en carne propia. Sólo a través del dolor es que se iba a alcanzar la unión climática, la unidad apocalíptica<sup>203</sup>. La unidad, para Skriabin, no es un medio para alcanzar la felicidad, sino una consecuencia natural

---

<sup>202</sup> “Algo empezó a fulgurar y a pulsar, y ese algo era Uno. Temblaba y resplandecía, pero era Uno. Yo no diferencio la multiplicidad. Este Uno era uno con la nada en oposición a él. Era todo. Yo soy todo. Tenía la posibilidad de lo que fuera, y aún no era Caos (el límite de la conciencia). Toda la historia y todo futuro están eternamente dentro de él. Todos los elementos están mezclados, pero todo lo que puede ser, está ahí”. Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro III, p. 60.

<sup>203</sup> *Ibidem*, Libro III, p. 53.

después de haberla alcanzado, y tampoco es definitiva, ni necesaria, más que en función de que proporcione el éxtasis.

El tercer inciso 3), *La visión de un salto violento hacia un nuevo y libre plano del ser; una transformación universal*, se puede conectar de manera muy directa con el anhelo skribiniano de transformación física que se mencionaba en el comentario del primer inciso, por lo tanto, se podría considerar el único de los tres postulados que representaría, auténticamente, los verdaderos pensamientos del compositor. Sin embargo, este ascenso violento, del que Skriabin habla habitualmente, y que se da en medio de un éxtasis provocado por el *Misterio*, casi siempre va asociado a un insalvable proceso de muerte. En Skriabin, la muerte está irremediablemente conectada a lo sexual y a lo creativo<sup>204</sup>. Por consiguiente, el universo muerto exige una recreación para poder seguir existiendo, ya que la noción de la resurrección individual es algo que Skriabin abomina. No es la gente la que resucita, sino que el universo es recreado<sup>205</sup>. Esta recreación del universo hace referencia tanto al eterno retorno de Nietzsche como a la naturaleza cíclica del universo de Blavatsky.

De cualquier manera, se verifica que estas posiciones no representan una postura personal del compositor, y reflejan más bien las tendencias que él absorbe con el tiempo. En este sentido Yunek intenta resumir, a su manera, los principios que a él le parecen los más básicos y representativos de Skriabin.

#### **4. Postulados de Jeffrey Yunek: propuesta de una interpretación purista de Skriabin**

Cuando se quiere penetrar en la obra compositiva de Skriabin en su conexión con la filosofía, habitualmente se subestiman las dificultades anteriores y se citan

---

<sup>204</sup> *Ibidem*, Libro II, p. 59.

<sup>205</sup> *Ibidem*, Libro II, p. 53.

filósofos específicos como gérmenes de las ideas filosóficas del autor, pretendiendo que alguno de ellos represente fielmente la mayor parte de la visión skriabiniana. Pero, al momento de analizar el pensamiento filosófico de Alexander Skriabin es necesario entender que éste nunca “adoptó” la filosofía de ninguno de los pensadores que leía. Como justificación de esto sólo hay que recordar la intensidad del complejo mesiánico que tenía el maestro. Por eso, más que preguntarnos ¿qué pensadores leía Skriabin? debería cuestionarse ¿cómo pensaba Skriabin?

Jeffrey Yunek, tras considerar los mismos problemas, llega a la conclusión de que se puede observar en la creación musical de Skriabin una persistencia de ciertos principios básicos, lo cual obliga a una revisión de la literatura filosófica que estudiaba el compositor. Estos principios que imita, después de los de Ivanov, son los que el compositor conservaría de entre todas sus búsquedas filosóficas. Estos, consisten en:

1. La verdad de que toda la vida comenzó con una unidad inicial que se separó en varios elementos, que desean volver a su unidad primigenia;
2. El concepto de polaridad, en el que las entidades polares son finalmente unificadas por su mutua necesidad entre ellas para la existencia;
3. El hecho de que existe una correspondencia penetrante entre todos los elementos de la vida por provenir de una misma fuente singular<sup>206</sup>.

De aquí, Yunek procede a hacer un ensayo sobre los enunciados, realizando una conexión brillante entre cada principio respectivo y un desglose directamente musical de las partituras skriabinianas con medios de análisis contemporáneos, lo cual es el objetivo final de su trabajo.

Si bien esta guía es útil, es evidente que presenta dos problemas. El primero de ellos es que Yunek descarta a Skriabin como un pensador original, y prefiere sintetizar principios generales de las influencias que recibe para no detenerse en

---

<sup>206</sup> Jeffrey S. Yunek, *Op. cit.*, pp. 55 y 56.

las contradicciones que surgen cuando se intenta elaborar un sistema coherente únicamente a partir de frases y citas aisladas del compositor: Los dos primeros enunciados encarnan el concepto de la polaridad complementaria ya mencionada de Schopenhauer, que es tomada probablemente del Taoísmo y del símbolo del Ying y el Yang, mientras que el tercero no es más que una pequeña variación del tercer postulado de Blavatsky, sintetizado anteriormente por el mismo Yunek.

El segundo problema consiste en que, a pesar de que el objetivo, en el cual todos estos tres enunciados confluyen, es la reafirmación de la unidad universal, y, por lo tanto, reduce toda la actividad filosófica del compositor a únicamente este concepto, es difícil evadir las contradicciones que surgen con el otro concepto importante en Skriabin que se había delineado desde un principio: el éxtasis. El éxtasis es todo lo contrario de la unidad que esboza Yunek, ya que es el momento de máxima tensión, la actividad creativa suprema. Esta tensión no se intuye sino hasta el segundo enunciado, en el cual existe la polaridad y, por lo tanto, la atracción y posibilidad de reunión de los polos. Sin embargo, aun aquí, la importancia concedida al éxtasis es secundaria, como un medio para alcanzar la unidad. Al respecto, cabría preguntarnos: ¿acaso el éxtasis no es un paso antes de la Unidad?

El problema de esta pregunta es que contradice todo el *ethos* y el carácter creativo de Skriabin, el cual se encuentra justificado partiendo de su teoría del conocimiento, contenida en sus referidos cuadernos, que ni Yunek, ni Ivanov mencionan, y a la cual incluso Sabaneev hace referencias esporádicas.

## **5. Propiedades de la irracionalidad lógica de Skriabin y su construcción epistemológica del mundo**

A pesar de la seguridad de su juicio sobre Skriabin, Leonid Sabaneev lo contrapone a la inestabilidad de los intereses del compositor. Consta la poca disposición del compositor para leer de manera seria y dice que la teosofía, la estructura que se

acerca más a lo que pensaba, era algo que el compositor entendía de manera aproximada<sup>207</sup>. Habla, asimismo, sobre cómo éste carecía de pensamiento crítico a la hora de emitir juicios sobre los textos, ya que su intuición le llevaba a apropiarse de las lecturas para reafirmar como propias las ideas en ellas contenidas, a pesar de pertenecer a diferentes épocas históricas<sup>208</sup>. Esto influía directamente en la forma en que Skriabin podía cambiar la opinión sobre algo, y, en este sentido, se convertía en un ser fácilmente influenciable, por lo que algunos amigos de su círculo más cercano, como Ivanov, expresaban comentarios intencionados sobre diferentes temas tratados en las charlas artísticas, filosóficas y poéticas, para redirigir sus opiniones. La clave era no oponérsele directamente, y esto era algo que Ivanov y otros amigos poetas aplicaban con éxito: “*Ellos le decían a Alexander Nikoláevich que todo estaba bien, hasta genial, increíble, pero imprimían a sus pensamientos una trayectoria dirigida a los defectos de su obra, para que él mismo los notara*”<sup>209</sup>. Esto se tradujo en que los pensamientos, y su forma de generarlos se adaptaba casi siempre al carácter de un compañero de charla. Por ejemplo, con Sabaneev, Skriabin se convertía en una versión más racionalista de sí mismo; con Schloezer, incorporaba más las ideas de los idealistas alemanes románticos, y con Vyacheslav Ivanov se hacía místico, con todo el vocabulario que ello conllevaba: La mente de Skriabin lograba adaptar con inmediata facilidad su discurso a alguien que él considerara más desarrollado filosófica y conceptualmente. Por lo tanto, sus escritos biográficos, entre los cuales también se cuenta el suyo propio, son reflejos incompletos de la mente de Skriabin, que decidió mostrarle a cada autor lo que esperaba de él<sup>210</sup>.

Por lo anterior, y como ya se había dicho, hablar de la postura filosófica de Skriabin es difícil por su naturaleza eternamente cambiante, que incorporaba, paulatinamente, nuevas ideas y modificaba viejas construcciones si ya no encajaban en su visión. Esto se explica por la tercera intención de Skriabin, que se

---

<sup>207</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, pp. 246 y 247.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 339.

<sup>210</sup> *Ibidem*, pp. 245 y 246.

centraba en construir un sistema artístico-místico cuya culminación fuera su *Misterio*. El *Misterio* skriabiniano es un proyecto que,

uniéndose con el ritual litúrgico y también una síntesis litúrgica, [...] perseguía un objetivo que estaba fuera del arte. También fuera del arte se ubicaban los medios de realización de tal acto: [...] Skriabin pensaba incluir en su proyecto la participación de elementos de la naturaleza y de una expansión casi infinita del complejo de sinestesia (una sinfonía de olores, y de sensaciones táctiles). En el *Misterio*, [en palabras de Schloeher], se planificaba “una expansión de los límites del arte con materia prima de los sentidos inferiores: En la obra de arte total deben revitalizarse todos los elementos que no pueden vivir por sí mismos”<sup>211</sup>.

La intención unificadora del *Misterio* también se extendía a las ciencias, con lo cual los descubrimientos de la radioactividad y los experimentos científicos con la hipnosis también los interpretaba Skriabin bajo la creencia de que reafirmaban todo lo que creía. Incluso a la hora de que se publicara la primera versión de la teoría especial de la relatividad de Einstein, lo único que le quedó claro era el “desmoronamiento de la ciencia materialista”, la llegada de los científicos a algo que el materialismo imperante no podía explicar<sup>212</sup>. Por lo mismo, a pesar de que fuera paradójico, “*cualquier contacto con la misma ciencia materialista, positivista lo alegraba, porque involuntariamente su mente sólidamente lógica en un inicio, se regocijaba al encontrar bases para su actividad*”<sup>213</sup>.

Por esta razón, debido a su inevitable deseo de fundamentar sus creencias en la realidad, en sus conversaciones siempre se filtraba la convicción en lo “sobrenatural material”. Le eran queridas las ideas de la materialización de los espíritus, “visiones ocultistas”, formas astrales, y auras humanas<sup>214</sup>. Todo esto lo intentaba entretejer, mediante su ingenuo sentido lógico-sofístico, con formas

---

<sup>211</sup> А. С. Скрябин, *Op. cit.*, p. 68.

<sup>212</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 133.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>214</sup> *Idem*.

populares de psicología y fisiología<sup>215</sup>. Es decir, que la noción misma de materialismo en Skriabin estaba bastante distorsionada<sup>216</sup>. Sabaneev nota que esta extraña y amateur concepción se acompañaba con una no menos extraña noción de lo opuesto, es decir, la mística y el idealismo. Por más original que pueda parecer en un primer acercamiento, Skriabin en su mística es, irónicamente un materialista empedernido<sup>217</sup>.

A pesar de la prodigiosa labor autodidacta a la que se sometió, junto con todas las desventajas que ello conllevó, el compositor era consciente, en cierto modo, de las limitaciones de su pensamiento y siempre se lamentaba de no haber tenido una educación rigurosa en ciencias exactas, sobre las que, en el mejor de los casos, tenía una idea nebulosa; por lo cual, cualquier intento de vincular su mística y su música con estas ciencias era más notoriamente diletante que cuando se entregaba a su habitual gimnasia mental con la filosofía<sup>218</sup>. Con la filosofía también tenía conciencia suficiente como para lamentarse amargamente por la carencia de una educación formal, que le dificultaba la comprensión de los textos: “*Qué inculto soy...y qué ridículo es que haya recibido sólo cuatro años de educación en la unidad (militar). ¡Qué vergüenza fue eso! Tuve que aprender tanto por mi propia cuenta sobre filosofía, ideas [...] No había nadie ni en casa ni en la unidad con quien pudiera discutir tales asuntos [...]*<sup>219</sup>.

Otras veces, echando mano de su confiable pensamiento sofista, se complacía por su falta de educación, consolándose a sí mismo: “*Yo no debo de echar abajo para construir. Esa carga en otros los previene de actuar. Empiezo directo desde el comienzo: Ser lógico y tener la verdad al mismo tiempo es imposible. Aquí uno tiene que ser ilógico para llegar a la verdad. En la existencia del*

---

<sup>215</sup> *Idem.*

<sup>216</sup> *Idem.*

<sup>217</sup> *Idem.*

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>219</sup> Faubion Bowers, *Scriabin: A Biography...*, Libro II, p. 317.

*alma siempre habrá contradicciones. Al final, sólo puedo apoyarme en una percepción inmediata [...]*<sup>220</sup>.

Ya que se habla de los rasgos del pensamiento del autor, es interesante conocer lo que él mismo expresaba sobre sus creencias filosóficas. Como se constatará, son una muestra de su solidez lógica e ilustran su teoría del conocimiento.

Para Skriabin, la manera de pensar de la gente era demasiado “positivista” a la hora de cavilar sobre el funcionamiento de la mente y del mundo. Hablaba del problema irracional: “*No queremos reconocer lo íntegra que es la irracionalidad a nuestro quehacer: En cada acto, en cada juicio, está presente. Nosotros no derivamos las conclusiones, las creamos. Primero nuestro entendimiento/intuición las concibe, y luego las concatenamos lógicamente*”<sup>221</sup>. Esta idea, increíblemente lúcida, se correspondía perfectamente con cómo funcionaba el mismo Skriabin: En él se combinaba una estricta lógica deductiva con el sofisma y subterfugios lógicos. De esta manera, usualmente, las ideas más incompatibles podían ser conectadas. Esto, unido a su falta de opinión crítica, desembocaba en una creencia ingenua en distintas experiencias y hechos de segunda mano bastante fantásticos, relatados en fuentes y libros en los cuales depositaba una confianza ciega.

Sin embargo, había en él cierta lucidez a la hora de construir cadenas lógicas de argumentos que no respondía tanto a una erudición, sino a una inteligencia poderosa, aunque siempre enfocada en ideas preconcebidas. De este modo, su visión epistemológica del mundo apuntaba irremediablemente a una reconciliación entre lo científico y lo místico: El positivismo, dice Skriabin, se basa en lo empírico, en la experiencia, y la experiencia, antes que nada, es un acto subjetivo.

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, Libro II, p. 318.

<sup>221</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 176.

Esta perspectiva es muy probable que haya derivado de la psicología experimental de Wilhelm Wundt (1832-1920), fundador de esa rama psicológica, con un giro subjetivista propio de Skriabin. La forma completa de este razonamiento, detallada en uno de los cuadernos de apuntes del propio compositor, es, posiblemente el único argumento, (basado en Wundt), completamente original, esencial en la cosmovisión skriabiniana<sup>222</sup>.

Skriabin cita escritos a Wundt, con la finalidad de establecer un punto de partida para el desarrollo de su extraña visión. En el argumento que construye se pueden ver de primera mano las “acrobacias mentales” mencionadas por Sabaneev que Skriabin desplegaba para probar sus argumentos<sup>223</sup>. La pregunta que tomaba como punto de partida Wundt era la siguiente: “*¿Cómo, en pocas palabras, se podían convertir creencias y sentimientos en ciencia observable y demostrable?*”<sup>224</sup>. Wundt establece una serie de reglas para responder a esta pregunta. En principio, establece que la experiencia interior, o psicológica, no está dentro de la misma realidad que otros tipos de experiencia. Es una experiencia instantánea, o bien, inmediata. En segunda instancia, dice que incluso la *experiencia interior* no se nos presenta como contenido muerto, sino como un conjunto o una serie de *procesos*. Es decir, los objetos surgen en la conciencia a través del prisma de los *procesos*. La *experiencia interior* no está compuesta de *objetos mentales*, pues estos no son de fiar, sino de *procesos estables*, de los cuales los primeros son producto. Por último, cada *proceso*, desde cierta perspectiva, tiene un *contenido objetivo*, pero desde otra, es un suceso *subjetivo*.

Al respecto, dice Skriabin: “*Esto es el punto de partida de la psicología moderna. Estas tres tesis son aceptadas como axiomáticas y en ellas descansa toda la estructura de la psicología*”<sup>225</sup>. Cabe mencionar, que esta psicología

---

<sup>222</sup> Faubion Bowers, *Skriabin: A Biography....*, Libro III, p. 55.

<sup>223</sup> *Idem*.

<sup>224</sup> *Idem*.

<sup>225</sup> *Ibidem*, Libro III, p. 56.

experimental se creó antes que Freud irrumpiera en el campo con sus teorías revolucionarias.

Skriabin, en este punto, interrumpe a Wundt y desarrolla su propia batería de preguntas y respuestas. Sobre las reglas o directrices del psicólogo, comenta que en sí mismas no son tan obvias como parecieran. Reorganiza los elementos de las cláusulas y comienza su razonamiento diciendo que, según Wundt, cada experiencia está compuesta tanto por un “*contenido*” (objetivo), que nos es dado, como por una “*percepción*” inmediata de ese contenido. Dentro de la *percepción* es que está encerrada la definición de la experiencia psicológica wundtiana, es decir, nos está dado un conjunto de “*procesos*” o, en otras palabras, nos son dados “*objetos*”, que nosotros percibimos como sucesos subjetivos. En este punto, cuestiona, como alguna vez se preguntó Descartes: “*¿Pero de qué modo nos están dadas estas ocurrencias? ¿En qué manera, basando nuestra experiencia en estos sucesos subjetivos, que son todo lo que podemos afirmar, podemos llegar a estos otros procesos que están afuera nuestro? ¿Dónde está la base para tal conclusión? ¿Dónde está el puente?*”<sup>226</sup>. De ahí, Skriabin salta a una conclusión un tanto apresurada, pero no del todo antinatural. Dice que el sujeto y el objeto de una experiencia psicológica son una sola cosa, es decir, se confunden, porque afirma que la experiencia psicológica existe enteramente como producto de nuestra mente y de nada más. De esta manera, la experiencia deja de ser propiamente “*experiencia*” y se convierte en una empresa de la imaginación, es decir, una extensión de nuestra creatividad: “*Si nosotros afirmamos que nada es más que una experiencia subjetiva, entonces todo puede existir sólo como un resultado de nuestra actividad, de nuestra única y por lo tanto libre y absoluta actividad*”<sup>227</sup>.

Llegado a esta conclusión no se detiene, e impulsado por su espíritu inquisitivo se plantea a sí mismo una dificultad: Si, en efecto, el mundo es creado por la conciencia de uno mismo, ¿por qué el mundo no es creado y dispuesto de

---

<sup>226</sup> *Idem*.

<sup>227</sup> *Idem*.

acuerdo a los deseos personales de cada quién?, o bien, ¿por qué los individuos se encuentran en situaciones desagradables si el mundo es producto de su propia voluntad y no debiera imponer este tipo de trabas al bienestar de quienes lo crean? Para explicar esto, postula el supuesto de que todo el sufrimiento que lo aqueja a uno, debe de existir de improviso. El individuo, en ese caso, se encuentra en una situación, en apariencia, de lo más conveniente. El estado resultante de paz perpetua, le parece a Skriabin de lo más abominable que pueda existir: “*¿Acaso es posible imaginar algo más espantoso que el adormecimiento de la satisfacción?*”<sup>228</sup>. Skriabin considera este adormecimiento como el mal supremo del que hay que huir, pues nuestra creatividad se soporta, como ya se dijo, por la actividad *libre y absoluta* de nuestro ser, con lo cual la stasis en la que se cae al alcanzar la satisfacción es en extremo indeseable, al interrumpir esta actividad. Por lo tanto, dicha actividad debe ser perpetuada por cualquier medio posible. De esto deviene que la desventaja que pueda tener el individuo en un mundo que no siempre se acomoda a sus deseos, es necesaria, y en absoluto contradice el hecho de que el individuo pueda ser el creador de tal mundo. Más allá, incluso si lo considera malo, habrá elegido el menor de dos males<sup>229</sup>.

Enseguida, Skriabin entra en la última etapa de su argumento, y se pregunta: ¿cuál es, entonces, el objetivo último del ser humano ahora que su única y absoluta actividad libre consiste simplemente en crear el mundo? ¿Qué sentido tiene la vida? “*[...] qué hay de esta Verdad que no siento dentro de mí, pero por la cual he sufrido, la cual he buscado y deseado?*”<sup>230</sup>. Con esto, el compositor reafirma la duda de que a pesar de tener la única y absoluta actividad libre como algo que reside en el centro de su construcción de la realidad, algo falta para que esto realmente tenga sentido. En este momento coloca cuidadosamente el supuesto de que, si esta Verdad que él intuye resulta ser falsa, lo único que quedaría, es el producto de su esfuerzo, aquello que ha creado por medio de su actividad. Skriabin prosigue, insatisfecho ¿Qué valor se puede encontrar entonces en la vida? Y responde: ya que el valor de

---

<sup>228</sup> *Idem*.

<sup>229</sup> *Ibidem*, Libro III, p. 57.

<sup>230</sup> *Idem*.

esa única y absoluta actividad libre que se autoperpetúa reside en crear el mundo (y esto le parece incompleto), el sentido y el interés que podría encontrársele es penetrar la naturaleza misma de esa creatividad libre; investigar, cómo es que se crea, y cuáles son los procesos de la creatividad individual, es decir, cual es la mecánica que anima la actividad creativa.

Falta un componente, pues, para que esta teoría adquiera más elegancia. Para desentrañar el misterio de la naturaleza de la creatividad planteado, Skriabin recurre a regresar a la base de su construcción solipsista: “*Algo está pensando dentro de mí aparte de mi voluntad*”<sup>231</sup>. Skriabin procede, pues, a clarificar la dualidad de roles que están asignados al Yo que esboza en esta primera oración. Afirma, como primera condición, que él está consciente de algo que unifica toda su experiencia de sensación y pensamiento. Esa entidad es el Yo. El Yo es el que experimenta y conoce todo. Pero para que esto último sea posible, como segunda condición, o postulado, uno tiene que hacer un esfuerzo, debe actuar y producir una mayor o menor cantidad de *atención*. En resumen, el Yo, tiene una parte pasiva, que es un nudo que unifica la sensación y el pensamiento humano, que consiste en conciencia pura sin alterar; y tiene una parte activa, la cual es la que ejerce la única y absoluta actividad creativa que supone el crear el mundo, a través de la atención y el esfuerzo que se le destine a esa actividad, es decir, la voluntad. En principio, el Yo pasivo (conciencia), por lo tanto, sostiene al Yo activo (voluntad, atención). Sin embargo, la última condición, o cláusula, dicta que, si uno deja de estar consciente de su experiencia de sensación y pensamiento, es decir, si su actividad cesara, incluida la de enfocar su atención, todo desaparecería para el individuo. Es por esta razón que la stasis y el adormecimiento, provocados por una supuesta concesión de todos los deseos humanos propuesta por Skriabin, serían básicamente igual al fin del mundo. Podría ejemplificarse en casos de una persona entrando en un coma. Prueba, por lo tanto, que el Yo de Skriabin, debe ser el autor de *toda experiencia*<sup>232</sup>.

---

<sup>231</sup> *Idem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*, Libro III, p. 58.

Las consecuencias de este argumento son significativas. En primer lugar, El adormecimiento de la satisfacción teórico del que habla aquí, no es más que esa unidad o bien “*sobornost*” con la que soñaban Solovióv e Ivanov. Aunque Skriabin habla del concepto de “*sobornost*” o comunión, hay que observar que lo utiliza sólo en el contexto de la realización del acto del *Misterio*; no dice nada sobre lo que pase después de que el acto haya finalizado.

En segundo lugar, la *única y absoluta actividad libre* a la que alude Skriabin, no es sino lo que se debe completar al final del *Misterio*: la creación del mundo. Esto se une a la visión resumida anteriormente, que proviene de Sabaneev: “*Desde esta subjetividad, el mundo está siendo creado, en cada momento, en millones de ejemplares, más allá de nuestra conciencia crítica. Está siendo creado por cierta inercia, que cuando es interrumpida por el deseo del sujeto de crear, este singular multiverso deja de crearse de manera inconsciente, y es cuando este sujeto toma la decisión ya consciente de crear esos millones de mundos, esas posibilidades de la existencia*”<sup>233</sup>.

De lo anterior resulta que el hombre que realiza conscientemente la creación, desde ese momento está en constante actividad, la cual nunca termina. A esto hay que agregarle que, si a algo hace referencia Skriabin cuando habla de creatividad, es al acto sexual, y el acto sexual en él siempre está asociado al éxtasis. Por lo tanto, el acto mismo de la creación, es el éxtasis, y no puede detenerse, pues, como dice la última parte del argumento, el mundo dependerá de ello.

Aun así, es necesario recordar que incluso una vez que se hace evidente la necesidad de este razonamiento, el “éxtasis,” en palabras de Bowers, “*comienza a ser una palabra desdichada, incapaz de expresar la emoción última que evoca. Es difícil hacer un recuento de todas las veces que él escribe en sus cuadernos sobre la felicidad, la dicha, la beatitud y otras cosas hasta el cansancio y la hipérbole. Skriabin expresaba estas olas de emoción de manera insegura e irracional en sus*

---

<sup>233</sup> Леонид Сабанеев, Op. cit., p. 176.

*diarios, pero pudo realizarlas en su arte. Arte, y no ciencia, o infinitas rationalizaciones, fue la alquimia de su salvación*<sup>234</sup>.

A pesar de sus planteamientos teóricos, Skriabin sigue siendo, ante todo, un músico, y su proyecto *Misterio* era, principalmente, una construcción musical. De este modo, con apoyo de Ivanov, Skriabin, cristalizaría, hacia 1913, la composición de un “Acto Preliminar” que serviría de introducción al *Misterio*<sup>235</sup>.

## 6. Experimentos literarios skriabinianos

Al mismo tiempo que la composición del “Acto Preliminar”, Skriabin tenía otro proyecto estético en marcha: A pesar de tener cierto velo de secretismo sobre la composición del *Misterio*, lo que realmente le interesaba era la síntesis de sonidos con poesía y sus experimentos métricos que se habían inspirado en la obra de los poetas futuristas. Sabaneev tiene constancia del asesoramiento que Skriabin recibió de Ivanov, y de las dificultades que experimentaba para representar sus visiones místicas en poesía: la dificultad de tener que ser exacto y sintético, pero tener la intención artística presente.

Otra importante influencia en el compositor fue la del poeta simbolista Jurgis Kazimirovitj Baltrusaitis (1873-1944), junto a Ivanov y Konstantín Balmont. Sobre los tres Skriabin decía: “Yo siento -Leonid Leonidovich- que esos son los que serán mis amigos más cercanos!”<sup>236</sup>. Es claro el porqué de esa amistad: “Me es necesario aprender de ellos: yo debo dominar la poesía al mismo grado que domino la música. Los necesito... Incluso ahora ya comparo sus estilos, y veo dónde cada quien tiene sus puntos débiles, para evitarlos”<sup>237</sup>.

---

<sup>234</sup> Faubion Bowers, *Skriabin: A Biography...*, Libro III, p. 53.

<sup>235</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 251.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 190.

Hay un episodio que se recordaba en la casa de Skriabin con hilaridad respecto a la lectura del panfleto futurista, anteriormente citado, la “Bofetada al gusto público”. El evento tuvo un enorme éxito, aunque, dice Sabaneev, un éxito humorístico. Sin embargo, en un sentido serio, a Skriabin le llamó la atención la posibilidad de crear nuevas palabras. Le parecía muy acertada esta tendencia de hacer que el lenguaje fuera más fluido, en contraste con el estancamiento que padecía. Asimismo, le gustaba pensar en hacer equivalente una palabra a una armonía. En este sentido, mencionaba la cercanía de la poesía de Balmont con su propia música, refiriéndose a cierta *intoxicación* del ambiente creado por el poeta<sup>238</sup>.

Parece relevante decir que la persona que necesite hacer un diagnóstico sobre las ideas filosóficas del compositor, precisa tomar en cuenta la lamentable experiencia de Skriabin de intentar fijar sobre el papel sus ideas acerca del *Misterio*, o la igualmente triste impresión que el pianista Emilii Rozenov (1861-1935), contemporáneo suyo, tuvo sobre el fallido libreto de la ópera skriabiniana, ya mencionada, de la cual dijo ser: “*Una ópera filosófica [...] muy pretenciosa, con pathos terrible y completamente falta de acción dramática [...] Sus personajes eran abstracciones filosóficas más que gente viva*”<sup>239</sup>.

Un resumen de la trama de esta obra es necesario, pues encarna, en pocas palabras, la mayoría de los ideales que el *Misterio* iba a realizar. En oposición al personaje central y su objetivo de cubrir el mundo entero de felicidad y unidad, Skriabin contrapone a la hija del rey, Tsaritsa, que más bien es una Reina-Hija, que una “princesa” en el sentido usual del vocablo. El héroe la seduce, el sexo sucede y se hace posible mediante la digresión filosófica. También, hay una escena de Insurrección o de Inquisición, donde una muchedumbre “emocionalmente esclavizada” resiste al don de la iluminación del héroe, convirtiéndose en villanos. Después de que lo encierran en una mazmorra, lo torturan y le preguntan: “¿quién eres? ¿Por qué has venido hacia la gente? El héroe responde en tono de voz

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 290.

<sup>239</sup> Faubion Bowers, *Skriabin: A Biography...*, Libro II, p. 305.

radiante: ¡Yo soy Libertad!, y usa sus poderes mágicos y transmite “las vibraciones de su voluntad” por encima de la mazmorra. Mentalmente convoca a gente que ahora lo obedece, asedia y toma la prisión, y deja en libertad a su salvador<sup>240</sup>. Para Sabaneev el resultado de la lectura del libreto fue “algo muy “seco, *blando* y *esquemático*, casi totalmente sin vida. Como un gran lugar sin nada...”<sup>241</sup>.

La experiencia de Sabaneev al escribir esta ópera sirve para mostrar el hecho de que su mismo pensamiento, que era tan seductor cuando se plasmaba en su música mientras tocaba y tan seco en forma escrita, era un eterno juego de contrarios, que al ser formulado perdía todo su valor. Este juego de contrarios, también significaba una pléthora de contradicciones simultáneas. Las preguntas que surgen entonces son ¿qué sentido, entonces, tiene intentar analizar sistemáticamente al compositor? ¿Qué es lo que quiere expresar Savaneev realmente? Como respuesta, y sobre la poesía que el músico compuso como letra del coro para el *Misterio*, opina Sabaneev: “*De ninguna manera se puede negar cierto sentido artístico evasivo de estos pensamientos. No teniendo valor ni como conocimiento, ni como un ‘filosofema’ elegantemente construido; tenían la significación de un material que en manos de una persona más capaz que A. N. para la poesía, podría haberse convertido en una imagen de belleza increíble*”<sup>242</sup>. Lo realmente valioso de ellos era la inspiración resultante que desemboca en música”<sup>243</sup>.

Al tratar a Skriabin conviene recordar su costumbre de inspirarse en sus propios mitos y filosofía para componer música, en la misma manera que es necesario tomar en cuenta que su pensamiento es un juego de contrarios,

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, Libro II, pp. 306 y 307.

<sup>241</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 247.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 248.

<sup>243</sup> Es algo parecido a lo que la actual musicóloga rusa Svetlana Savenko intuye en la relación de Wagner y Schopenhauer. Sin entrar en “las libres y fantásticas reflexiones de Schopenhauer sobre el ser de la música, la armonía, la consonancia, la disonancia y otras”, el autor del artículo justificadamente concluye que el quid del asunto no está en ellas: Wagner “evidentemente escuchó algo distinto en la filosofía de Schopenhauer, algo inasible y que no se somete a una definición concreta con términos bien definidos. A. C. Скрябин, *Op. cit.*, p. 101.

contradictorio y moldeado por el mismo compositor, incluso de acuerdo a la persona con la que hablaba. La contradicción está en el corazón mismo del atractivo de su personalidad tanto para sus contemporáneos como para sus investigadores actuales. Este sentimiento de lo inacabado de su obra, de su pensamiento, también podría ser un símbolo de su misma estética musical. Como dice el actual pianista inglés Stephen Hough, “*Si el anhelo de Wagner busca infinitamente la resolución, Skriabin está en busca del anhelo como tal: ¿Quién necesita una resolución cuando el deseo mismo proporciona tal éxtasis?*”<sup>244</sup>, o como dijera el mismo Skriabin, “*La creación es vida, y la creación está constituida por el juego de contrarios y la lucha, en contrastes, en despegues y caídas*”<sup>245</sup>.

---

<sup>244</sup> Cfr., Lincoln Ballard, *et alii*, *The Alexander Skriabin Companion: History, Performance and Lore*, Prólogo, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland, 2017.

<sup>245</sup> Леонид Сабанеев, *Op. cit.*, p. 208.

## **CONCLUSIONES**

Skriabin es un personaje fascinante de la historia rusa, tanto si se le observa superficialmente, como si se intenta profundizar en su personalidad, ideas y obra. Para el curioso ocasional es llamativo, porque la pretensión de transformar el mundo a través de la música, y su intento de fusión de ésta con la mística pueden parecer desde poco ortodoxas a simplemente disparatadas; y para el que se adentra con mayor seriedad en su vida, Skriabin siempre sigue siendo un enigma, debido a la multiplicidad de disciplinas a las que su creatividad se expande, y también a causa de la aparente incoherencia que domina toda su producción intelectual. Por lo mismo, en algunos momentos su carácter y pensamiento llegan a irritar o a desconcertar al estudioso, haciendo que se pregunte si, en realidad, es un personaje digno de estudio. Ello, sin embargo, nos recuerda su humanidad, y que, ante todo, llevó una vida como la mayoría de la gente, con momentos de preocupaciones, errores, triunfos, defectos, felicidad, y tristeza vividos tanto de modo sucesivo como simultáneamente. Además, de manera usual, un defecto personal se complementa con una virtud, o un despliegue de carisma, inteligencia, o bondad, lo cual hace imposible capturar su esencia. Eso hace que el misterio que rodea la individualidad de Skriabin no desaparezca realmente en ningún momento, mucho menos si, además, el estudioso de su trabajo tiene una mente lo suficientemente abierta como para no catalogarlo prematuramente como un hombre trastornado, o bien, como una persona de pocas luces.

Con la intención de despejar un tanto ese misterio, así como para mostrar la novedad que constituyó para el mundo musical sus aportaciones, se creyó pertinente abordar a Skriabin desde un planteamiento diferente al estrictamente

musical: el filosófico, que, por supuesto, condiciona la idea compositiva musical. No obstante, durante el proceso de esta investigación se descubrió la dificultad de determinar en el compositor una filosofía propia, por el sincretismo y la dispersión de ideas que encierra, imposibilitando, por ello, inscribirlo en una única tendencia estilística o en un exclusivo y consolidado sistema de pensamiento. Esta certeza dio como consecuencia que, en vez de trazar una conexión que buscara encontrar la innovación en, por ejemplo, la relación sistemática de las ideas filosóficas skriabinianas con las musicales, se pensara en hallar un eje que permitiera elucidar, de modo mínimamente coherente, el funcionamiento de la mente de Skriabin, determinando que este soporte es, sin duda, su diversidad de criterios y su misma inclasificación.

Lo anterior quiere decir que la innovación y la vanguardia, que *a priori* se le atribuyen sean desestimadas en él. Aunque la armonía que maneja ha sido determinada por autores rusos, después de medio siglo de estudio, como perteneciente a un sistema armónico tradicional, usado de manera extremadamente libre, la intención performativa y teatral del compositor, así como el uso de luces y olores para transmitir estados emocionales a los espectadores, se ha considerado una práctica demasiado adelantada a su tiempo, al punto de no poderse ejecutar satisfactoriamente en ese entonces desde una perspectiva técnica. Incluso hoy en día, un siglo después, sería difícil lograr la sutileza de efectos lumínicos, escénicos, y sensoriales que el visionario autor tenía en mente.

Aun cuando sus contemporáneos así lo cataloguen, su “extrema libertad” en el uso de las armonías tradicionales representa históricamente la frágil línea de “frontera” del Romanticismo con la vanguardia, y de los ideales estéticos totalmente opuestos a esas armonías y progresiones; por tanto, es el antecedente directo de las innovaciones estético-musicales europeas registradas en toda la primera mitad del siglo XX. No por gusto, el musicólogo y esteta Enrico Fubini, en su libro *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, se pregunta si, en realidad, hubo una

ruptura o una continuidad con la tradición estético-musical anterior<sup>246</sup>. Pero, incluso desde el punto de vista de la melodía, también la trasgresión de los límites de unidad infinita con la armonía que se aprecia en las creaciones skriabinianas finales para piano, o de las sinfonías, como *El Poema del Éxtasis* y *Prometeo*, habla de esa “avalancha” contemporánea que se avecinaba, donde el concepto de la melodía como tal se distiende en un leguaje idéntico al que el mismo Skriabin y sus contemporáneos “querían llegar al crear palabras nuevas en la poesía”. Es decir, la melodía, es lo que ha caracterizado, a través de los siglos, la idea del *cantábile*, de lo “estéticamente bello”, que se rompe en la vanguardia, y que en el maestro ruso ya se difumina, pudiendo apreciarse en toda su dimensión en las ideas del impresionismo musical, del expresionismo y, en particular, en las propuestas atonales de Arnold Schoenberg (1874-1951).

En este sentido, me atrevería a decir que Skriabin, con un lenguaje semiótico tradicional, pudo transfigurar la música hacia una “idea mística”, expresando, casi de manera “programática”, una composición que pasa de esa idea musical a una sugerente sensación o estado mental apocalíptica de provocación, en la cual, si se analiza musicalmente, puede dársele seguimiento puntual a las notas, la melodía y la armonía; pero si nos dejamos llevar por la reflexión filosófica subjetiva, por el “estado mental”, logra concretar en su obra la idea de unicidad, de un todo listo para la llamada transformación pretendida en el *Misterio*. Esos principios intelectuales ya estaban presentes en las partituras skriabinianas para piano, sin hablar de sus peregrinas propuestas de relacionar su creación con todo tipo de estímulos sensoriales.

Es sabido que la posterior influencia de Skriabin en el mundo artístico fue enorme, por ejemplo, en los compositores soviéticos de inicios del siglo XX, sobre todo, al ser redescubierto por creadores occidentales en la década de los sesenta del siglo pasado, en relación con el auge de la psicodelia y la expansión radical de

---

<sup>246</sup> Enrico Fubini, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994, pp. 131 y 132.

los horizontes artísticos de la sociedad occidental en esos años. Importantes artistas citan a Skriabin como una inspiración real y patente en su trabajo, entre ellos el músico John Cage y el escritor Henry Miller. Con esto se quiere apuntar que, sin ser ésta propiamente vanguardista, su intención transgresora y expansiva quedó impresa en el mundo del arte, y en un público que, hasta el día de hoy, escucha su música en busca de nuevas sensaciones.

La razón por la cual me pareció pertinente intentar encontrar un centro que enlazara toda la compleja red de creencias de Skriabin, es porque siento que el hecho de que fuera tan estricto y preciso en sus obras, según su amigo y biógrafo Leonid Sabaneev, no encaja en la imagen del sofista taimado y plagiador incansable que el mismo Sabaneev quiere proyectar. Éste conocía al compositor mejor que nadie, pero no estaba al corriente de sus cavilaciones más privadas, apuntadas en una serie de cuadernos, a los cuales nadie más que su propietario podía acceder. En ellos, lejos de prejuicios y falacias preconcebidas, se revela a un Skriabin auténtico, que se sitúa por encima de un cúmulo de creencias disparejas. Sin embargo, defender esta autenticidad no tiene la intención de limitar ni contradecir los estudios paralelos que mencionan las influencias fenomenológicas, psicológicas, nietzscheanas, budistas, u ocultistas en el autor, ya que, más allá de centrarse en lo extravagante de sus propuestas, responden a un intento de definir y conocer más profundamente sus intenciones estéticas.

Por otra parte, paradójicamente, cualquier intento de encasillar a Skriabin en la teoría del conocimiento con intenciones estéticas es lo que hace fracasar en sus investigaciones tanto a los musicólogos como a los filósofos y estetas, pues el compositor se representa a sí mismo a través del lenguaje musical, pero en una síntesis abarcadora de la que el hombre por sí mismo no puede escapar, y no como “tragedia griega”, sino como “hijo” de un nuevo mundo que está más allá de la realidad en la que está sumergida su contemporaneidad.

Lo interesante de Skriabin, es que las investigaciones que se pueden realizar sobre él son susceptibles de diversos enfoques debido a las distintas áreas en las que incursionó (teatro, poesía, escenografía, música, la entonces inexistente performance...), de manera que el valor que esta tesis pudiera tener sólo estará en función de haber inscrito el objeto de estudios en un marco interdisciplinario más amplio y abarcador. Obviamente, muchos de los temas tratados, y otros simplemente sugeridos, como es el caso de un estudio estrictamente musical de la obra skriabiniana, merecen un tratamiento individualizado como, por ejemplo, la evolución del pensamiento del autor desde el argumento de la ópera hasta el libreto del *Misterio*; su relación con Schloezer y la influencia directa de éste sobre él, que debió ser mucho mayor de lo que Sabaneev estima en su biografía; cómo se concilia la teoría del subjetivismo y la eterna actividad con el Uno, sobre lo cual discurre constantemente, etc. Como se aprecia, el campo de estudio sobre Skriabin, incluso si es estrictamente filosófico es de gran amplitud.

Skriabin, reitero, es una figura fascinante para el estudiante, y por ello impulsa a sus investigadores a cultivarse en áreas del conocimiento dispares, en aras de lograr una síntesis entre conocimientos que permita, finalmente, reconocer la magnitud real de su impacto en el arte. Es por ello que la presente tesis espera coadyuvar al redescubrimiento actual de este artista, así como a servir de punto de arranque para la realización de trabajos futuros que puedan complementar y expandir lo aquí tratado.

En resumen, lo que en la época de Skriabin asustaba por su abstracción y semejanza con la locura se unifica hoy en un principio sin fin, o en un fin del principio, en la idea filosófica de un nuevo ordenamiento en todas las esferas de la vida a partir de una cosmovisión totalizadora, ya prevista tanto en la ciencia y en el arte como en la filosofía, pero sin un camino definido.

Incluso en la música, que, repito, no ha sido el principal objeto de esta tesis, lo que el compositor ruso aportó desde lo técnico-compositivo está presente en los

procesos vanguardistas y post-vanguardistas de la contemporaneidad. En las coordenadas artísticas skriabinianas, la idea de trascender los límites del arte era ya, en sí misma, una idea de vanguardia. Baste pensar en que todo el siglo XX y en particular lo que va del XXI se basa en grandes espectáculos totalizadores, que superan con creces lo que en su día supusieron los ambiciosos proyectos wagnerianos.

El arte musical en sí mismo rebasa hoy la idea del tiempo, el sentido de la escucha y las sensaciones; es suficiente con recordar para ello, el polémico experimento de obra infinita del compositor alemán Karlheinz Stockhausen, en el que se proponía un sorpresivo concierto “itinerante”, consistente en transitar a través de varias salas donde el público tenía que atravesar puertas y muros para disfrutar de la música<sup>247</sup>; toda una experiencia inusual, pero factible a partir del desarrollo tecnológico.

También en lo filosófico, con el auge científico-tecnológico, la visión del universo es diferente, y es penetrable como lo ha sido el arte hasta el punto de cambiar sus propios conceptos, sus técnicas y su lenguaje. El mundo filosófico se vuelve igualmente penetrable y multifacético, multidisciplinar y los conceptos globalizadores y totalizadores revelan a su vez la propuesta vanguardista de un mundo revolucionario en su esencia con una acelerada evolución.

Estas ideas necesitaron apoyarse en planteamientos skriabinianos, en sus filosofías mixtas, de complementación del arte, de lo racional y lo irracional, para llegar a las teorías artísticas que surgieron y se desarrollaron durante todo el siglo

---

<sup>247</sup> “En una representación que di en Darmstadt, como una obra titulada *Musik für ein Haus* (*Música para una casa*), invadimos de música toda una casa, como ya se ha dicho. Durante el concierto, grabábamos en cintas magnéticas lo que tocamos y lo transmitíamos enseguida por los altavoces; al final nos fuimos unos después de otros. Durante toda la sesión, los músicos cambiaban de habitación, se reunían siempre de manera distinta en piezas distintas, y habíamos convenido que, alrededor de medianoche, no cambiaríamos ya de habitación, sino que saldríamos poco a poco de la casa, unos después de otros. El público se quedó todavía mucho tiempo, ignorante de que ya no había músicos. Las grabaciones pasaban continuamente por los altavoces y, por decirlo así, no había fin”. Montserrat Albet, *La música contemporánea*, Salvat, Barcelona 1963, pp. 23 y 24.

XX. Todo ello estuvo representado, al menos, en la mente de Skriabin cuando concebía su *Misterio*, esa obra que finalmente, el mismo reconoció, trascendía a un solo hombre, a un artista, porque reflejaba el destino y las aspiraciones futuras de la humanidad.

La fusión consciente música colores, olores, sensaciones, canto, naturaleza y vida para la transformación espiritual y la salvación del mundo a través del arte es un concepto todavía vigente entre aquellos partidarios de que sólo la creación artística puede salvar de sí mismas a las sociedades actuales; y aunque, en su época este proyecto no llegara a materializarse al menos quedó consumado para la posteridad en el pensamiento estético de Skriabin.

## BIBLIOGRAFÍA

-Albet, Montserrat, *La música contemporánea*, Salvat, Barcelona 1963.

-Alexander Herzen. En línea: <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1821>. Consultado: 11 de agosto de 2018.

-Ascher, Abraham (Ed.), *The Mensheviks in the Russian Revolution*, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1976.

-Asensi Pérez, Manuel, *Historia de la Teoría de la Literatura (el siglo XX hasta los años 60)*, Vol. II, Tirant lo Blanch, Valencia, 2003.

-Ballard, Lincoln, et alii, *The Alexander Scriabin Companion: History, Performance and Lore*, Rowman & Littlefield Publishers, Maryland, 2017.

-Baker, James M., *The Music of Alexander Scriabin*, Yale University Press, New Haven and London, 1986.

-Barnett, Vincent, "M. Kh. Reutern and Tariff Reform in Russia", *Œconomia*. En línea: <http://journals.openedition.org/oeconomia/559>. Consultado: 6 de agosto de 2019.

-Белинский, В. Г., *Полное собрание сочинений*, Тms. I-XII, АН ССР, Москва, 1953-1959.

-Бэлза, Игорь, *Александр Николаевич Скрябин*, "Музыка", Москва, 1983.

-Berdiaev, Nikolái Alexandrovich, *La Idea Rusa*, (Trads. Marcelo López, Olga Tabatadze y Artur Mrowczynski-Van Allen), Nuevo Inicio, Granada, 2009.

-Berdnikov, A., y Olga Lapko, *Old Slavonic and Church Slavonic in TEX and Unicode*, EuroTEX'99 Proceedings, 1999.

-Berlin, Isaiah, *Russian Thinkers*, Penguin Books, Harmondsworth, 1979.

-Billington, James H., *El ícono y el hacha: Una historia interpretativa de la Cultura Rusa*, Siglo XXI, Madrid, 2011.

-Bowers, Faubion, *The New Scriabin: Enigma and Answers*. St. Martin's Press, New York, 1996.

\_\_\_\_\_, *Scriabin, A Biography*, Dover Publications, Mineola, N.Y, 1996.

-Carpentier, Alejo, *Letra y Solfa. Música (1956-1959)*, Letras cubanas, La Habana, 2008.

-*Classical CD Review*. En línea: <http://classicalcdreview.com/mysterium.htm>. Consultado: 15 de noviembre de 2017.

-Clément, Jean-Yves, *Alexandre Scriabine*, Actes Sud, Arles, 2015.

-Dosse, François, *La historia en migajas. De Annales a la “nueva historia”*, Universidad Iberoamericana, México, 2006.

-*Enciclopedia Britannica*. En línea: <https://www.britannica.com>. Consultado: 6 de agosto de 2019.

-Ensayo sobre el poema “Correspondencias”, de Baudelaire. En línea: <https://www.etudes-litteraires.com/baudelaire-correspondances.php>. Consultado: 2 de septiembre de 2018.

-Ewell, Philip, *Analytical Approaches to Large-Scale Structure in the Music of Alexander Scriabin*, (Ph. D. dissertation), Yale University, New Haven, Connecticut, 2001.

-Fernández, Eduardo, “Entrevista realizada por Eva Sandoval”, en *Revista de música*, Año XXXII-número 325-abril 2017. En línea: <http://www.scherzo.es/content/eduardo-fern%C3%A1ndez>. Consultado: 30 de julio de 2017.

-Fernández Calzada, Miriam, *Vladímir Soloviev y la Filosofía del Siglo de Plata. Lo estético como factor religioso-transfigurativo*, (Tesis Doctoral), Universidad de Valladolid, Valladolid. En línea: <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/3589/6/TESIS366-130927.pdf>. Consultado: 2 de agosto de 2017.

-Fianza, Katia, “La estética de Kant. El arte en el ámbito de lo público”, *Revista de filosofía*, Vol. 64, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2008, pp. 49-63.

-Fubini, Enrico, *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, Alianza Editorial, Madrid, 1994.

-García, Emanuel E., *Scriabin's Mysterium and the Birth of Genius*, 2007. En línea: Consultado: 8 de noviembre de 2017.

-Gawboy, Anna, *Alexander Scriabin's Theurgy in Blue: Esotericism and the Analysis of Prometheus: Poem of Fire Op. 60*, Yale University, New Haven, Connecticut, 2010.

-George, Martin, "Zenkovsky, Vasily Vasilyevich", *Religion Past and Present*. En línea: [http://referenceworks.brillonline.com/entries/religion-pastandpresent/zenkovsky-vasily-vasilyevich-SIM\\_026498](http://referenceworks.brillonline.com/entries/religion-pastandpresent/zenkovsky-vasily-vasilyevich-SIM_026498). Consultado: 8 de agosto de 2019.

-Гинзбург, Л. Я., *О лирике, Второе, дополненное*, Советский писатель, Ленинград, 1974.

-Grau, Lester W., "Rebirth of the Cossack Brotherhood: A Political/Military Force in a Disintegrating Russia", *Low Intensity Conflict & Law Enforcement*, Vol. 2, No. 3, Foreing Military Studies Office, Fort Leavenworth, KS, 1993, s. p.

-Grillaert, Nell, *What the God-Seekers found in Nietzsche: The Receptions of the Übermensch by the Philosophers of the Russian Religious Renaissance*. En línea: <https://books.google.com.mx/books?id=7YFFSa5YE5wC&pg=PA215&lpg=PA215&dq=Berdiaev+y+Nietzsche&source=bl&ots=BHvIlbC8wY&sig=X2hS4pxtkvsoRyYZEG4ZrC7YBac&hl=es419&sa=X&ved=0ahUKEwix2ddz9jXAhWEz4MKHckABDkQ6AEIMjAB#v=onepage&q=Berdiaev%20y%20Nietzsche&f=false>. Consultado: 24 de noviembre de 2017.

-Guillermo Valentín, Sergio Artemio, *La obra y el genio: La filosofía del arte de Schelling*. En línea: <https://gradoceroprensa.wordpress.com/2016/01/13/la-obra-y-el-genio-lafilosofiadelartedeschelling>. Consultado: 6 de agosto de 2019.

-Гумилёв, Николай, "Наследие символизма и акмеизм", *Аполлон*, No. 1, Николай Гумилёв *et allí* (Eds.), Санкт Петербург, 1913, pp. 42-45.

-Kant, Immanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1991.

-Keats, John, *Poemas póstumos*, (Trad. de Antonio Rivero Taravillo), Comares, Granada, 2005.

-Lane, A. M., "Nietzsche comes to Russia: Popularization and Protest in the 1890s", *Nietzsche in Russia* (Ed. B. G. Rosenthal), Princeton U. P., Princeton, 1986, pp. 51-68.

-Lyotard, Jean-François, *Lecciones sobre la analítica de lo sublime*. En línea: <http://www.uprh.edu/humanidades/libromanía/lyotard/>. Consultado: 15 de septiembre de 2019.

-Machlis, Joseph, *Introducción a la música contemporánea*, Marymar, Buenos Aires, 1975.

-Magocsi, Paul Robert, *History of Ukraine*, University of Toronto Press Inc., Toronto, Buffalo, London, 1996.

-Melton, J. Gordon (Ed.), "Theosophical Society", *Encyclopedia of Occultism & Parapsychology*, Gale Research Company, Detroit, 2001.

-Михилов, Михаил, А. Н. Скрябин: Популярная Монография, "Музыка", Ленинград, 1984.

-Morrison, Simon, *Russian Opera and the Symbolist Movement*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 2002.

-Ostrogorsky, George, *History of the Byzantine State*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1986.

-Passos, Raul, "Místicos del Arte, Artistas del Misticismo", *Revista Rosa-Cruz*, No. 87, Vol. XXII, primavera 2015, pp. 40-47. En línea:

<https://issuu.com/amorcgle/docs/revista-rosacruz-primavera-2015-87>. Consultado: 4 de mayo de 2017.

-Plaza Stüve, Eduardo Francisco, *Debussy, Scriabin y Bartók, tres modelos transgresivos de la tonalidad desde una perspectiva postestructuralista*, (Tesis Doctoral), Universidad Simón Bolívar, Valle de Sartenejas, Baruta, 2015. En línea: <http://www. http://159.90.80.55/tesis/000171065.pdf>. Consultado: 15 de mayo de 2017.

-Ponomarenko, L. S, *Filosofar musical en las obras de Scriabin*. En línea: <http://portugas.website/index.php?newsid=228015>. Consultado: 30 de abril de 2017.

-Ramos, Francisco, *La música del siglo XX: Una guía completa*, Turner, Madrid, 2013.

-Rehn Wolfman, Ursula, *Scriabin's Color Symbolism in Music*, February 6th, 2016. En línea: <http://www.interlude.hk/front/scriabins-color-symbolism-music>. Consultado: 15 de julio de 2017.

-Reviews *Gramophone*. En línea: <https://www.gramophone.co.uk/review/scriabinnemtin-mysterium>. Consultado: 18 de noviembre de 2017.

-Rosaye, Jean-Paul, *L'histoire des idées: approche théorique et pratique*. Conferencia pronunciada en el Seminario “Transferts des savoirs et histoire des idées”, Centre de Recherches Interdisciplinaires et Transculturelles (CRIT), UBFC, Besançon, 2014.

-Rosenthal, M. M., y P. F. Iudin. *Diccionario Filosófico*, (Trad. del ruso Augusto Vidal Roget), Pueblos Unidos, Montevideo 1965. En línea:

<http://www.filosofia.org/enc/ros/si7.htm>. Consultado 09/08/19. Consultado: 12 de agosto de 2019.

-Sabbaneff, Leonid, "N.A.-Scriabin A Memoir", *Russian Review*, Vol. 25, No. 3, Blackwell Publishing, Kansas University, Lawrence, KS, 1966, pp. 257-267.

\_\_\_\_\_, *Воспоминания о Скрябине*, Классика-XXI, Москва, 2014.

-Schloezer, Borís, *Scriabin: Artist and Mystic*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1987.

-Скрябин, А. С., А. Н. *Скрябин и современность: жизнь после жизни*, Центр гуманитарных инициатив, М.СПб, 2016.

-Taruskin, Richard, *Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays*, Princeton University Press, Princeton, N. J., 1997.

-Vallejo Mejía, Jesús, "Al compás de la mentira", *La Interna Azul*. En línea: [https://ens9004mza.infd.edu.ar/sitio/literaturalatinoamericana/upload/0014\\_\\_DOST\\_OYEVSKI\\_F.\\_Los\\_demonios.pdf](https://ens9004mza.infd.edu.ar/sitio/literaturalatinoamericana/upload/0014__DOST_OYEVSKI_F._Los_demonios.pdf). Consultado: 20 de agosto de 2019.

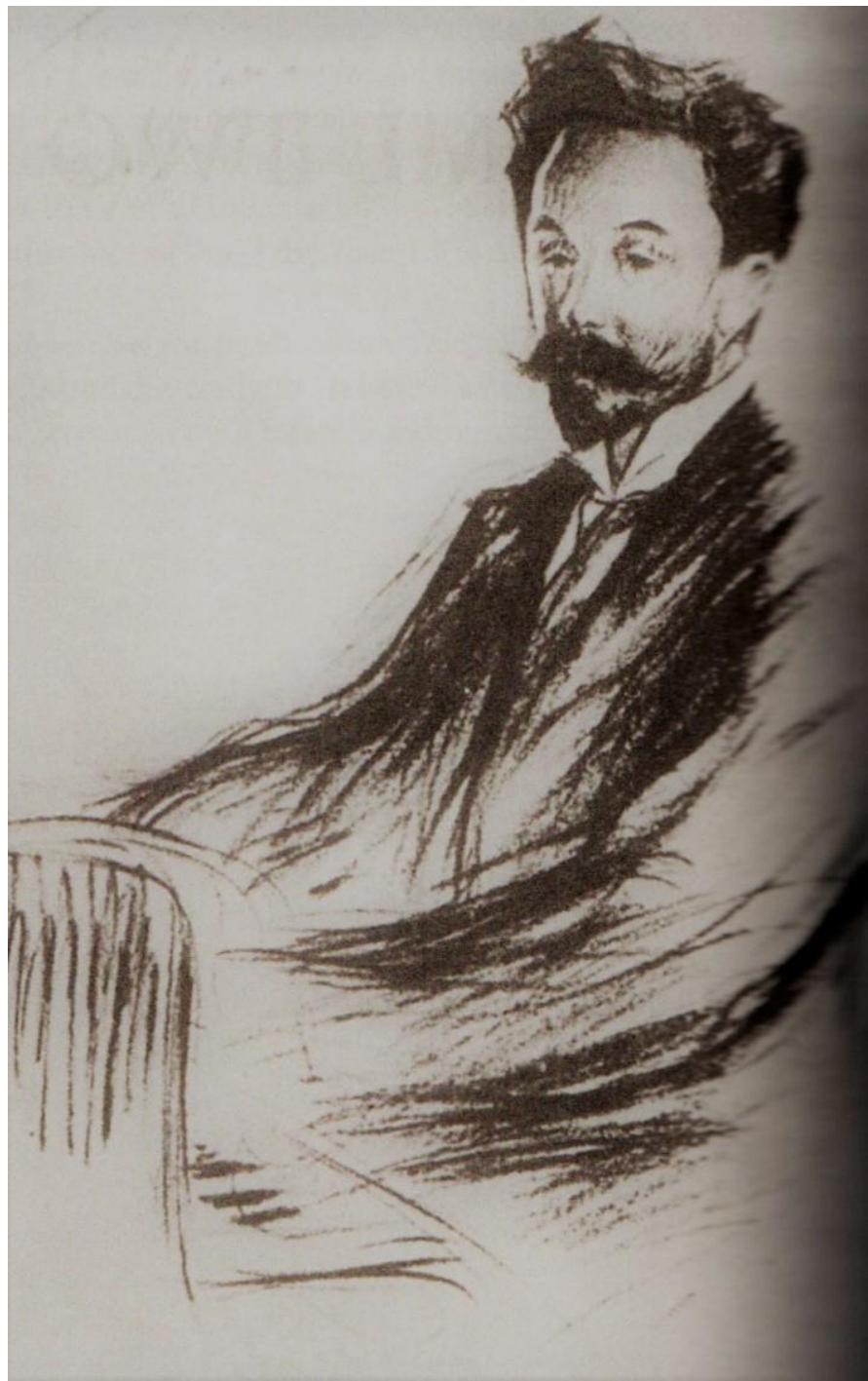
-Vayón, Pablo J., *El misterio de Scriabin*. En línea: [http://www.diariodesevilla.es/ocio/misterio-Scriabin\\_0\\_911009228.html](http://www.diariodesevilla.es/ocio/misterio-Scriabin_0_911009228.html). Consultado: 20 de julio de 2017.

-Wagner, Richard, *The Art-Work of the Future*, Noel Douglas, London, 1925.

-Wetzel, Don, "Alexander Scriabin in Russian Musicology and its Background in Russian Intellectual History", (Ph. D. dissertation), University of Southern California, Los Angeles, 2009.

-Yunek, Jeffrey S., *Scriabin's transpositional wills: a diachronic approach to Alexander Scriabin's late piano miniatures (1910-1915)*, Disertaciones doctorales de LSU, 2013. En línea: [http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/2766](http://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/2766). Consultado: 3 de agosto de 2017.

# **ANEXO**



**Scriabin** (1909), Leonid Pasternak. Cfr., Faubion Bowers, *Op. cit.*, Vol. II p. 344.



**Poema del Éxtasis.** Portada del CD *Scriabin. Orchestral works including Le Poème de l'Extase*, BIS-CD-1669 CD3 cd's, realizado en el 2007. Cfr. En línea: <https://bis.se/label/bis/scriabin-orchestral-works>. Consultado: 9 de noviembre de 2019.



**Poema del éxtasis Op. 54.** Portada del Disco Scriabin: *The Poem of Ecstasy*, LP EVEREST. SDBR3032, USA, 1959. Cfr., *Classique Cover Art for Classical Music*, Gestalten, Horst Scherg (Ed.), Berlín, 2008, Part one, p. 36.



CD-534 STEREO

digital

Alexandr Scriabin  
Symphony No.1  
in E major, Op.26

Prometheus  
(The Poem of Fire), Op.60



Inger Blom  
mezzo-soprano

Lars Magnusson  
tenor

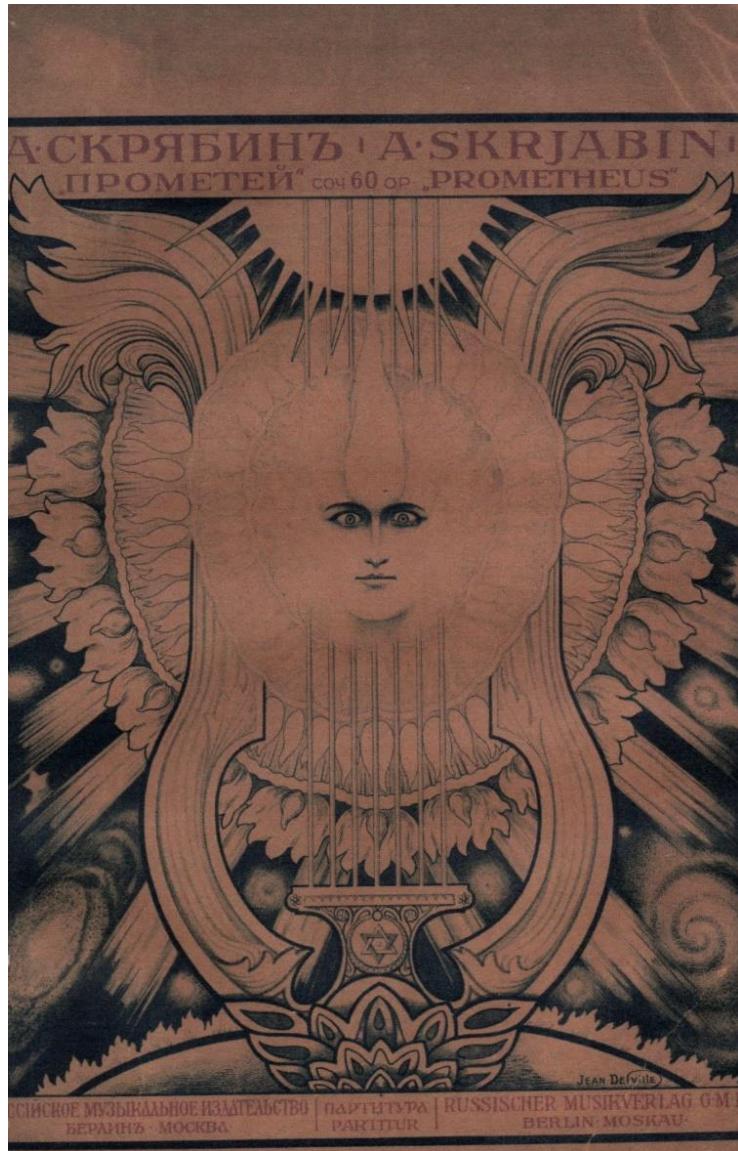
Love Derwinger  
piano

Stockholm Philharmonic Choir

Stockholm Philharmonic Orchestra

Leif Segerstam

**Prometeo.** Portada del CD *Alexander Scriabin: Symphony No. 1 / Prometheus*,  
BIS-CD-534, grabado en 1991. Cfr. En línea:  
<https://www.chandos.net/products/catalogue/B1%200534>. Consultado: 9 de noviembre de 2019.



**Symphony No.5 ("Prometheus, Le Poème du feu"), Op. 60.** Portada de una edición de la partitura de Prometeo (Berlín-Moscú). Cfr. En Línea: [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP138641-SIBLEY1802.16710.d4d8-39087009478324color\\_cover.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/de/IMSLP138641-SIBLEY1802.16710.d4d8-39087009478324color_cover.pdf). Consultado: 3 de noviembre de 2019.

## К ПЛАМЕНИ

Пoэma

## VERS LA FLAMME

Poème

А.СКРЯБИН Соч. 72  
Op. 72  
(1914)

Allegro moderato

The musical score consists of five staves of piano music. Staff 1 starts with a treble clef, a key signature of four sharps, and common time. It features a dynamic of *pp sombre*, a performance instruction *pochiss*, and a pedaling instruction *una corda*. Staff 2 begins with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time, with a dynamic of *pp*. Staff 3 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time, with a dynamic of *p*. Staff 4 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time, with a dynamic of *mp*. Staff 5 starts with a bass clef, a key signature of one sharp, and common time, with a dynamic of *pp* and a performance instruction *poco*. The score concludes with the text "26898 / м. 22818 г."

**Vers la flamme Op. 72.** Fragmentos de una edición rusa de la partitura de A. Scriabin del Poema en el que se puede apreciar en ella la complejidad rítmica-armónica e interpretativa que caracteriza esta obra.  
 Cfr. En línea:  
[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP272949PMLP08451Scriabin\\_Vers\\_la\\_Flamme\\_op.72.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP272949PMLP08451Scriabin_Vers_la_Flamme_op.72.pdf). Consultado 1 de noviembre de 2019.



741

**Sinfonías 1-3.** Portada de CD *Alexander Scriabin Sinfonien 1-3*, EURODISC, 80030XHK, Dc. 1970, Imagen 741, CD: M. Vormstein, Cfr., *Classique Cover Art for Classical Music*, Gestalten, Horst Scherg (Ed.), Berlín, 2008, Part one, p. 170-171.



**Melodya.** Portada y contraportada del CD *Alexander Scriabin symphonic works*, 4 CD, MEL CD 1001993. Cfr. En línea: <https://melody.su/search/?q=Scriabin>. Consultado: 10 de noviembre de 2019.

Издание М.П.БЫЛЯЕВА въ Лейпцигѣ

**А.СКРЯБИНЪ**  
**СИМФОНИЯ**  
( Е )  
для БОЛЬШАГО ОРКЕСТРА

СОЧ. 26

**A.SCRIBINE**  
**SYMPHONIE**  
( Mi )  
POUR GRAND ORCHESTRE

O.P. 26

Partition d'orchestre

1900  
2236

Edition M. P. BELAIEFF, Leipzig

16035

*Cassina*

# Symphonie

EN MI  
pour  
grand Orchestre  
*Trio et Chœur*  
composée  
par

## A. SCRIBINE.

OP. 26.

Partition d'orchestre Pr.  $\frac{M. 10}{R. 9}$  net.  
Parties d'orchestre Pr.  $\frac{M. 10}{R. 8}$  net.  
Parties supplémentaires à  $\frac{M. 3}{R. 2}$  net.  
Parties de chœur (Soprano, Alto, Tenor, Basse à  $\frac{M. 2}{R. 1}$ ) Pr.  $\frac{M. 10}{R. 8}$

Réduction pour Piano à quatre mains par A. Winkler Pr.  $\frac{M. 10}{R. 5}$

Propriété de l'éditeur pour tous Pays.  
Enregistré aux Archives de l'Union.

M. P. BELAIEFF, LEIPZIG.

1900

2228 - 2231

Printed by C. F. Kistner, Leipzig.

# Symphonie.

## I.

A. Scriàbíne, Op. 26.

Lento. M.M.  $\text{♩} = 66$ .

3 Flauti.

2 Oboi.

3 Clarinetti in A.

2 Fagotti.

4 Corni in F.

Violini I.

Violini II.

Viole.

Violoncelli.

Contrabassi.

Lento. M.M.  $\text{♩} = 66$ .

4

Fair.

Fag. pp  
Cor.  
Viol.

Viol. *dolce*

Fag. Cor. III. pp

Detailed description: The image shows two systems of a musical score. The top system (measures 1-4) includes parts for Fair (oboe), Fag (double bass), Cor (cor anglais), and Viol (violin). The Fair part has sustained notes. The Fag part has eighth-note patterns. The Cor part has sustained notes. The Viol part has eighth-note patterns. Measure 4 ends with a double bar line. The bottom system (measures 5-8) includes parts for Clar (clarinet), Fag (double bass), Cor (cor anglais), and Viol (violin). The Clar part has eighth-note patterns. The Fag part has sustained notes. The Cor part has sustained notes. The Viol part has eighth-note patterns. Measure 8 ends with a double bar line.



**Sinfonía en Mi Op. 26.** Portada y primeras hojas de la partitura impresa (parte de orquesta) basada en la edición de Belaïeff. Primera Publicación 1900 -Leipzig: M.P. Belaieff, Plates 2228 (score), 2229 (parts). Cfr. En línea: <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/c/cb/IMSLP44522PMLP46737ScriabinOp.26FS>. Consultado: 1 de noviembre de 2019.