

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA**

**RIMBAUD, DE LA PALABRA AL SILENCIO.  
UNA LECTURA FILOSÓFICA DE LA EXPERIENCIA POÉTICA.**

**TESIS**  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
**MAESTRO EN FILOSOFÍA**  
PRESENTA

**GERMÁN RUEDA VÁSQUEZ**

ASESOR DE TESIS:  
**DR. CRESCENCIANO GRAVE TIRADO**

MÉXICO, D.F.

Abril de 2007

Esta investigación se ha realizado gracias al apoyo otorgado por el  
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. (CONACYT)



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Es preciso haber vagado mucho, haberse adentrado  
por muchos caminos para, al fin, darse cuenta de que  
en ningún momento hemos abandonado el nuestro.*

*E. J.*

*J'ai tendu des cordes de clocher à clocher ;  
des guirlandes de fenêtre a fenêtre ;  
des chaînes d'or d'étoile a étoile,  
et je danse.*

*A. R.*

## AGRADECIMIENTOS

Para Celene, por el camino juntos: porque el amor es tenaz y vuelve a salir como el sol.  
y para Natalia que, a pesar de todo, se esmera en enseñarme a ser padre.

Para mis padres, por su comprensión, su cariño y su apoyo.

Para Maira, Regis y Nacho, por lo que hemos aprendido juntos.

Un agradecimiento especial a mis maestros, que me han transmitido la pasión de las preguntas, el amor a la búsqueda de la sabiduría, la humildad de ser uno mismo y la dignidad del trabajo propio. Al doctor Ramón Xirau y a la doctora Elsa Cross. A la doctora Silvana Rabinovich, por la escucha y los vislumbres. A la doctora Rebeca Maldonado y al doctor Ignacio Díaz de la Serna por haberme permitido la posibilidad de esta lectura. Y muy especialmente al doctor Crescenciano Grave, en verdad maestro, por su confianza, su amistad y su ejemplo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por el valor de la educación pública.

A mis alumnos porque me han enseñado a aprender.

A la navegación conjunta y sinuosa de la amistad. A Marco, por la tenacidad incansable del guerrero. A Arturo Muñoz, brother of mine, por compartir las luces internas desde puertos lejanos. A Gabriel, por la persistencia del misterio que nos une. A Ricardo Romero, por la fidelidad de un corazón errante. A Jezreel, por compartir la pasión de las palabras y las iluminaciones. A Pablo Martínez, por el don de Baco. A Polo con Inés, a Vladimir, por seguir cada uno su camino. A Paco y Xo. A Miguel Ángel Fernández, Luis Ramos, Laura Duhau, Nely Maldonado, Paulina Cortés, Ruy César, Pierre Cavard, Mme. De la Morandière, Christian y Ricarda, e Isabelle Brachet.

Al ingeniero Manuel Garduño por su confianza en mi formación y en mi trabajo.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología por su apoyo para la realización de este proyecto.

## ÍNDICE

Introducción.....	1
Capítulo 1 El poema filosófico .....	7
1.1 El Credo y el Parnaso .....	14
1.2 Decirlo todo: Victor Hugo y el Poema .....	26
1.3 Rimbaud y el canto de la Diosa .....	34
1.4 El tiempo de miseria .....	41
Capítulo 2 Poesía y Videncia .....	50
2.1 El cambio de la percepción .....	50
2.2 Poesía y videncia .....	59
2.3 Poesía y delirio .....	69
2.4 La experiencia del vidente .....	80
Capítulo 3 La Iluminación y la errancia .....	92
3.1 El derrumbe de la subjetividad .....	92
3.2 Hacia una razón poética .....	103
3.3 Poesía y alteridad .....	115
3.4 La iluminación y el asedio .....	123
Conclusiones .....	133
Bibliografía .....	141

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de tesis se presenta como una re-lectura filosófica de la poesía de Rimbaud, tratando de hallar en ella los elementos que nos permitan pensar en una experiencia poética. El carácter filosófico de esta investigación radica, básicamente, en dos aspectos: en primer lugar la aproximación de lectura y análisis del texto poético, tratando de escucharlo detenidamente, en sus nociones y en sus implicaciones, tratando de entender cada palabra. En segundo término, se trata de abrir el texto a otras lecturas, de establecer vínculos con autores y obras en las que se presentan preocupaciones y reflexiones comunes. No se trata, por tanto, de realizar una labor de crítica literaria, ni tampoco de reducir la poesía a una manifestación de un pensamiento teórico premeditado. En realidad, la apuesta de esta investigación se halla en la posibilidad de reflexionar y pensar a partir de la experiencia poética de uno de los autores más importantes del siglo XIX.

La inquietud que anima el presente trabajo de tesis surge de la confluencia de las preocupaciones y reflexiones desarrolladas a partir de tres experiencias académicas precedentes. En primer término, luego del desarrollo de la tesis de Licenciatura con el título “La muerte de Dios en la poesía romántica”, me pareció necesario profundizar en la propuesta de una reflexión filosófica a partir de la poesía. De igual forma, me pareció que habría que centralizar la propuesta de investigación en un autor específico –en este caso Rimbaud- sin por ello perder la referencia a otras fuentes. Así, el carácter ‘inconcluso’ de la tesis de licenciatura, me llevó al planteamiento de una nueva propuesta de investigación en la cual se han de desarrollar con mayor precisión algunos de los puntos centrales sobre la experiencia poética de Rimbaud.

En segundo término, la experiencia académica llevada a cabo en el postgrado en Literatura Francesa de la Universidad de París III (Sorbonne), me permitió el estudio de autores cuya lectura enriqueció mi reflexión acerca de la poesía. En Francia, tuve la oportunidad de estudiar los textos fundamentales de Rimbaud y Mallarmé bajo la dirección del Dr. Dominique Combe —especialista en poesía y filosofía del siglo XIX. De igual forma, entré en contacto con la obra de Bachelard gracias a los seminarios de la Dra. Mireille Sacotte, especialista en la poesía francesa del siglo XX. Debo señalar también, la importancia de haber asistido al curso sobre literatura y nihilismo impartido por Claudio Magris en el Collège de France, y a las conferencias sobre poesía bajo la dirección de Yves Bonnefoy.

En tercer lugar, el estudio y la conclusión del Programa de maestría en Filosofía de la UNAM, contribuyó en gran medida a replantear, discutir y afinar las ideas principales del proyecto sobre la poesía de Rimbaud, contrastando mi lectura con textos de diversos autores. Debo señalar aquí el estudio de textos sobre los cultos místicos en la Grecia antigua bajo la dirección de la Dra. Elsa Cross; la lectura de la poesía de San Juan de la Cruz realizada bajo la dirección del Dr. Ramón Xirau; y, en especial, las discusiones y reflexiones que guiaron este trabajo llevadas a cabo en el Seminario de Investigación con el Dr. Crescecenciano Grave. De igual manera, debo resaltar la participación en el taller de Ética y Literatura llevado a cabo bajo la dirección de la Dra. Silvana Rabinovich en el Instituto de Investigaciones Filológicas.

La pregunta general de esta investigación es: ¿qué es la poesía? Dicha cuestión no trata de responderse de manera definitiva sino que subyace y se manifiesta de forma específica en la lectura de los textos de Rimbaud. Como se menciona desde el título mismo, el objetivo general de esta investigación consiste en hacer una lectura filosófica de la experiencia poética o de la poesía como experiencia. En efecto, más allá de una lectura de carácter anecdótico o biográfico o aún de un análisis de crítica literaria, el trabajo pretende conformarse como una propuesta filosófica que, apoyada en la lectura y la reflexión, nos conduce a defender una experiencia a la vez ontológica y poética en Rimbaud. Dicha experiencia hallaría su sentido más profundo en la relación

entre un 'sujeto evanescente' y esa Presencia otra que por instantes acontece y atraviesa la expresión poética. Es en este sentido que se recalca el carácter errante y nómada del poeta ante esa Iluminación alterna y fugaz.

En el aspecto propiamente metodológico, es necesario aclarar que por encima del análisis o del comentario, se privilegia aquí la lectura directa de los textos poéticos. De esta forma, el método a seguir supondrá la lectura y la reflexión directas, para como un paso posterior e igualmente necesario, realizar una labor de problematización y de comparación con diferentes textos críticos y comentarios. Así, el tema de la investigación se desarrollará principalmente a través del análisis y la reflexión sobre tres textos centrales de Rimbaud con relación a la problemática tratada. Para sustentar esta propuesta, se han planteado y desarrollado los objetivos particulares que nos permiten especificar los alcances de la investigación. Cada uno de estos objetivos corresponde a un capítulo del trabajo de tesis.

La lectura del poema *Sol y carne (Soleil et Chair)* constituye el primer movimiento: a partir de él se aborda la cuestión del poema filosófico y de la ausencia de los dioses. En el primer capítulo, por tanto, se plantea una reflexión acerca de lo que constituye el poema filosófico. -¿Qué es, desde la perspectiva de Rimbaud, un poema filosófico? ¿En qué sentido esta noción atraviesa las preocupaciones de diversos poetas durante el siglo XIX? ¿Qué preocupaciones comunes reaparecen en el texto analizado? Para la poesía francesa decimonónica, el modelo de inspiración es *De rerum natura* de Lucrecio.

A partir de la lectura del autor latino, y de otros poetas como Hugo y Banville, Rimbaud desarrolla uno de sus textos claves: *Sol y carne (Soleil et Chair)*, en el cual se expone, principalmente, una visión de un mundo desacralizado, en el que los dioses aparecen más bien como figuras retóricas. En este sentido, el poema filosófico se caracteriza por la experiencia de la ausencia y la búsqueda de lo divino. La noción de presencia aparece aquí por vez primera, experimentada como un re-conocimiento de la Diosa, personificación de la Naturaleza, en tanto principio ontológico originario.

En segundo término se plantea un análisis de la experiencia poética de Rimbaud como videncia, proyecto planteado en las llamadas Cartas del Vidente (*Lettres du Voyant*) y expresado en diversos textos. -¿En qué sentido puede decirse que el poeta moderno (en este caso Rimbaud) es o se vuelve un vidente? ¿Qué relación puede hallarse entre este proyecto y la noción de poesía como videncia y delirio, principalmente en Platón y en Hesíodo? ¿Cómo se caracterizaría la poesía de Rimbaud como videncia en un tiempo marcado, según el propio poeta, por la ‘miseria’?

Ante todo, hay que decir que la poesía, según esta perspectiva, supone un cambio radical de la percepción del mundo, dicha transformación que ha de operarse igualmente en el lenguaje, y tiene como fin primordial el acceso a una percepción de la unidad ‘originaria’ que subyace a las manifestaciones individuales. Pero para alcanzar dicha mirada, se vuelve necesario despegarse de *lo real efectivo* como ámbito de limitación de la percepción, a fin de llegar mediante un método, a la percepción de la alteridad, es decir a la Iluminación poética. De esta forma, se hace necesario contrastar aquí el proyecto de Rimbaud con algunas nociones relativas a la poesía como videncia que se hallan presentes en la poesía griega. En conclusión, se presenta la experiencia del vidente a través de la lectura del poema *Vocales* (*Voyelles*).

El tercer objetivo pretende dar cuenta de un proceso que partiendo de la idea de persona o sujeto individual –nivel de la poesía subjetiva- se dirige hacia la experiencia poética de la Iluminación –nivel de la poesía objetiva. - ¿Por qué la noción de sujeto aparece, desde la perspectiva de la experiencia poética, como evanescencia? ¿Cuál es el sentido de la alteridad en la poesía de Rimbaud? ¿Cuáles serían las características de la ‘Iluminación’?

Rimbaud comienza por denunciar el carácter artificial y evanescente de la subjetividad como identidad. Frente a la afirmación de la identidad permanente del *cogito* el poeta afirma la experiencia de la subjetividad como apertura ante la alteridad: “yo Es Otro” (*je est un autre*) frase que señala que, mediante un proceso de despersonalización, es necesario llegar a la experiencia límite del hombre y de la palabra: signo y presencia fugaz de una alteridad iluminadora e inasible. En el texto *Genio* (*Génie*) que cierra el

conjunto de las Iluminaciones se manifiesta la preocupación de la palabra poética como asedio y experiencia de alteridad. Esta preocupación aproxima la experiencia poético-filosófica de Rimbaud a la poesía de Hölderlin: en ambos casos se trata de hallar la expresión de esa presencia de los dioses idos, la fugacidad de su pasaje: vivencia a partir de la cual se halla el aliento de la palabra poética.

Los cuestionamientos aquí abordados tienen, evidentemente, resonancias en el resto de la obra de Rimbaud, así como relaciones con otros textos poéticos y filosóficos. Dentro de los límites propios de la investigación, dichas relaciones serán abordadas a fin de sustentar y polemizar la propuesta de una lectura filosófica de la experiencia poética. En este sentido es necesario señalar las dificultades y limitaciones de la investigación. Principalmente, este trabajo no pretende abordar la totalidad de textos y trabajos críticos suscitados por la obra del poeta francés, labor que resultaría imposible. Se trata, tan sólo, de una propuesta de lectura apoyada por algunos autores que considero fundamentales: Yves Bonnefoy, Pierre Brunel, Alain Borer y Roger Munier. Este horizonte teórico nos permite delimitar la propuesta que consiste en dar cuenta de la poesía como una experiencia en la que confluyen pensamiento, palabra y vida.

Se trata de entender pues a la poesía como ruta, como errancia. Pero el trayecto de esta poética sólo puede penetrarse y comprenderse justamente como una experiencia vital, tal como lo fue para el propio Rimbaud. Este itinerario lo dibujan también las rutas del poeta que parten de su ciudad natal y recorren Europa hasta llegar al desierto. Acontecimiento único y sin duda irrepetible, “el poeta de las semillas de viento” atravesó en pocos años la expresión poética de su tiempo, lo mismo que las ciudades y las fronteras, partiendo de la lectura del poema filosófico *De rerum natura* de Lucrecio, hasta el romanticismo y luego el simbolismo en boga en ese momento, para llegar finalmente a la experiencia de la cercanía del silencio: la palabra que alumbraba en el desierto.

Quizá pueda parecer desmesurado pensar que la experiencia y la obra poética de un poeta adolescente revista tanta importancia. No es atrevido reconocer, sin embargo, que lo que se afirma en estas cartas respecto a la palabra, lo mismo que la propia obra-vida del poeta -como la llama con justeza Alain Borer, habría de influir radicalmente en la poesía y el pensamiento del siglo XX, desde las preocupaciones de Mallarmé por el lenguaje y de Claudel por la vivencia religiosa a partir de la poesía, pasando por el movimiento surrealista hasta la expresión de poetas contemporáneos como Char y Michaux, y la experiencia de pensadores como Blanchot respecto a la escritura. Ahora bien, sería inútil querer establecer un catálogo exhaustivo de influencias, se trataría aquí más bien de hacer ver a través de la lectura ciertas resonancias y analogías que nos permitan apreciar, desde Rimbaud, la confluencia entre pensamiento filosófico, palabra poética y vida.

Nota sobre la traducción:

He preferido, en la medida de lo posible, la consulta y el análisis de las obras en su lengua original, o en su defecto, en ediciones bilingües; especialmente en lo que se refiere a los textos poéticos. Esta labor me ha parecido necesaria para llegar a una mayor comprensión del tema que aquí me ocupa. Es por ello que yo mismo he realizado las traducciones al español de las obras estudiadas, salvo que se mencione en la referencia o en la bibliografía la fuente de la cual dichas versiones fueron obtenidas.

# CAPÍTULO 1

## EL POEMA FILOSÓFICO

### SOLEIL ET CHAIR

I

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,  
Verse l'amour brûlant à la terre ravie,  
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent  
Que la terre est nubile et déborde de sang ;  
Que son immense sein, soulevé par une âme,  
Est d'amour comme dieu, de chair comme la femme  
Et qu'il renferme, gros de sève et des rayons,  
Le grand fourmillement de tous les embryons !

Et tout croît, et tout monte !

-Ô Vénus, ô Déesse!

Je regrette le temps de l'antique jeunesse,  
Des satyres lascifs, des faunes animaux  
Dieux qui mordaient d'amour l'écorce des rameaux  
Et dans les nénuphars baisaient la Nymphe blonde !  
Je regrette le temps où la sève du monde,  
L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts  
Dans les veines de Pan mettaient un univers !  
Où le sol palpitant, vert sous ses pieds de chèvre ;  
Où baisant mollement le clair syrinx, sa lèvre  
Modulait sous le ciel le grand hymne d'amour ;  
Où, debout sur la plaine, il entendait autour  
Répondre à son appel la Nature vivante ;  
Où les arbres muets, berçant l'oiseau qui chante,  
La terre berçant l'homme, et tout l'Océan bleu  
Et tous les animaux aimaient, aimaient en Dieu !  
Je regrette le temps de la grande Cybèle  
Qu'on disait parcourir, gigantesquement belle,  
Sur son grand char d'airain, les splendides cités ;  
Son double sein versait dans les immensités  
Le pur ruissellement de la vie infinie.  
L'Homme suçait, heureux, sa mamelle bénie  
Comme un petit enfant, jouant sur ses genoux.  
-Parce qu'il était fort, l'Homme était chaste et doux.  
Misère ! Maintenant il dit : Je sais les choses,  
Et va, les yeux fermés et les oreilles closes.  
-Et pourtant, plus de dieux, plus de dieux !

L'Homme est Roi,

L'Homme est Dieu ! Mais l'Amour, voilà la grande Foi !  
Oh ! si l'homme puisait encore à ta mamelle,

Grande mère des dieux et des hommes, Cybèle ;  
S'il n'avait pas laissé l'immortelle Astarté  
Qui jadis, émergeant dans l'immense clarté  
Des flots bleus, fleur de chair que la vague parfume,  
Montra son nombril rose ou vint neiger l'écume  
Et fit chanter, Déesse aux grands yeux noirs vainqueurs,  
Le rossignol aux bois et l'amour dans les cœurs !

## SOL Y CARNE

I

El sol, como un hogar de ternura y de vida,  
Vierte su amor candente a la tierra hechizada.  
Y, si nos acostamos sobre el valle, sentimos  
Que la tierra es doncella rebosante de sangre;  
Que su inmenso regazo, por un alma agitado,  
Es de amor como un Dios, de carne cual Mujer,  
Y que, grávido, encierra, de rayos y de savia,  
¡El enorme hormigueo de todos los embriones!  
¡Todo vive y asciende!... –¡Oh Venus! ¡Oh tú Diosa!  
¡Yo añoro aquellos tiempos de antigua juventud,  
De sátiros lascivos, de faunos animales,  
Dioses que por amor mordían las cortezas,  
Besando entre nenúfares a la dorada Ninfa!  
¡Añoro aquellos tiempos en que la savia del mundo,  
Agua de hablantes ríos, sangre de verdes árboles,  
Vertían un universo en las venas de Pan!  
En que bajo sus caprinas patas todo nacía, vivía;  
En que suaves, besando la siringa, sus labios  
Ritmaban bajo el cielo un gran himno amoroso;  
En que, erguido en el llano, escuchaba en su torno  
Vivaz naturaleza por su voz convocada;  
En que el árbol mudo mecía aves y trinos,  
La Tierra al Hombre y el vasto río azul,  
¡Todos los Animales se amaban a los pies de un Dios!  
Añoro aquellos tiempos de la grande Cibeles,  
Quien recorría, cuentan, enormemente bella,  
¡En gran carro de bronce, espléndidas ciudades!...  
Sus senos derramaban en las inmensidades  
El más puro caudal de la vida infinita.  
Y su Pecho bendito, feliz, mamaba el Hombre  
¡Como un niño, jugando en sus rodillas!  
-Y por ser fuerte, era el Hombre casto y dulce.  
¡Miseria! Ahora dice: conozco las cosas;  
Y va con los ojos ciegos y los oídos cerrados  
¡Y sin embargo ya no hay dioses! ¡el Hombre es Rey,  
el Hombre es Dios! Pero el Amor, ¡ésa es la gran Fe!  
¡Ah, si el hombre bebiera aún de tus pechos,

Oh Cibeles, gran madre de los dioses y los hombres!  
¡Si no hubiera abandonado a la inmortal Astarté  
que antaño emergiendo en la inmensa claridad  
de las olas azules, flor de carne perfumada por la marea,  
mostró su ombligo rosa nevado por la espuma  
e hizo cantar, Diosa de grandes ojos negros triunfantes,  
Al ruiseñor en los bosques y al amor en los corazones!

II

Je crois en toi ! je crois en toi ! Divine mère,  
Aphrodite marine ! –Oh ! la route est amère  
Depuis que l'autre Dieu nous attelle à sa croix ;  
Chair, Marbre, Fleur, Vénus, c'est en toi que je crois !  
-Oui l'homme est triste et laid, triste sous le ciel vaste.  
Il a des vêtements, parce qu'il n'est plus chaste,  
Parce qu'il a sali son fier buste de dieu,  
Et qu'il a rabougri, comme une idole au feu,  
Son corps Olympien aux servitudes sales !  
Oui même après la mort, dans les squelettes pâles  
Il veut vivre, insultant la première beauté !  
-Et l'Idole où tu mis tant de virginité,  
Où tu divinisas notre argile, la Femme,  
Afin que l'Homme put éclairer sa pauvre âme  
Et monter lentement, dans un immense amour  
De la prison terrestre à la beauté du jour,  
La Femme ne sait plus même être Courtisane !  
-C'est une bonne farce ! et le monde ricane  
Au nom doux et sacré de la grande Vénus !

II

¡Creo en ti! ¡Creo en ti! ¡Divina madre  
Afrodita marina! ¡Ah! el camino es largo  
Desde que el otro Dios nos unce a su cruz.  
¡Carne, Mármol, Flor, Venus, es en ti en quien creo!  
¡Sí, el Hombre se ve feo y triste bajo el vasto cielo  
se viste porque ya no es casto,  
porque ha manchado su arrogante busto de dios  
y ha menguado, como un ídolo al fuego,  
Su Olímpico cuerpo en sucias servidumbres!  
¡Sí, incluso pretende vivir tras la muerte,  
En los pálidos esqueletos, insultando así la belleza primera!  
Y el Ídolo en el que depositaste tanta virginidad,  
El barro que tú divinizaste a fin de que  
El Hombre pudiera iluminar su pobre alma  
Y ascender lentamente, en un inmenso amor,  
Desde la prisión terrestre a la belleza del día,  
La Mujer, ¡ya no sabe siquiera ser Cortesana!  
¡Bonita farsa en la que el mundo se burla

del dulce y sagrado nombre de la gran Venus!

### III

Si le temps revenaient, les temps qui sont venus !  
-Car l'homme a fini ! l'Homme a joué tous les rôles !  
Au grand jour, fatigué de briser ses idoles  
Il ressuscitera libre de tous ses Dieux,  
Et, comme il est du ciel, il scrutera les cieux !  
L'Idéal, la pensée invincible, éternelle,  
Tout le dieu qui vit, sous son argile charnelle,  
Montera, montera, brûlera sous son front !  
Et quand tu le verras sonder l'horizon,  
Contempteur des vieux jugs, libre de toute crainte,  
Tu viendras lui donner la Rédemption sainte !  
-Splendide, radieuse, au sein des grandes mers  
Tu surgiras, jetant sur le vaste Univers  
L'Amour infini dans un infini sourire !  
Le Monde vibrera comme une immense lyre  
Dans le frémissement d'un immense baiser !

-Le Monde a soif d'amour : tu viendras l'apaiser !

o l'Homme a relevé sa tête libre et fière!  
Et le rayon soudain de la beauté première  
Fait palper le dieu dans l'autel de la chair !  
Heureux du bien présent, pâle du mal souffert,  
L'Homme veut tout sonder, -et savoir ! La Pensée,  
La cavale longtemps, si longtemps opprimée  
S'élançe de son front ! Elle saura Pourquoi !...  
Qu'elle bondisse libre, et l'Homme aura la Foi !  
-Pourquoi l'azur muet et l'espace insondable ?  
Pourquoi les astres d'or fourmillant comme un sable ?  
Si l'on montait toujours, que verrait-on là-haut ?  
Un pasteur mène-t-il cet immense troupeau  
Des mondes cheminant dans l'horreur de l'espace ?  
Et tous ces mondes-la, que l'éther vaste embrasse,  
Vibrent-ils aux accents d'une éternelle voix ?  
-Et l'Homme, peut-il voir ? peut-il dire je crois ?  
La voix de la pensée est-elle plus qu'un rêve ?  
Si l'homme naît si tôt, si la vie est si brève,  
D'où vient-il ? Sombre-t-il dans l'Océan profond  
Des Germes, des Fœtus, des Embryons, au fond  
De l'immense Creuset d'où la Mère-Nature  
Le ressuscitera, vivante créature.  
Pour aimer dans la rose, et croître dans les blés ?...

Nous ne pouvons savoir ! –Nous sommes accablés  
D'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères !  
Singes d'hommes tombés de la vulve des mères,

Notre p le raison nous cache l'infini !  
Nous voulons regarder : -le Doute nous punit !  
Le doute, morne oiseau, nous frappe de son aile...  
-Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle !

### III

¡Ah si volvieran los tiempos que una vez fueron!  
¡Pues el Hombre ha muerto! ¡El Hombre ha interpretado ya todos los papeles!  
Pero, a pleno día, cansado de romper  dolos,  
Resucitar , libre de todos sus Dioses,  
Y puesto que es del cielo, escrutar  los cielos.  
El Ideal, el pensamiento invencible, eterno,  
Todo el dios que vive bajo su barro carnal,  
Ascender , ascenderá y arder  bajo su frente.  
Y cuando lo veas sondear todo el horizonte,  
Despreciando los viejos yugos, libre de cualquier temor,  
Vendr s a concederle la redención santa.  
Espléndida, radiante, del seno de los grandes mares  
surgir s arrojando sobre el vasto Universo  
el infinito Amor en una infinita sonrisa.  
El mundo vibrará como una inmensa lira  
en el estremecimiento de un inmenso beso.

El mundo está sediento de amor: t  vendr s a saciarlo.

¡Oh! ¡El Hombre ha erguido libre y altiva su cabeza!  
¡Y el rayo súbito de la belleza primera  
hace latir al dios en el altar de la carne!  
Feliz por el actual bien, pálido por el mal sufrido,  
El Hombre quiere sondearlo todo, ¡quiere saber!  
¡El Pensamiento, ese caballo largo tiempo refrenado,  
Se desboca en su frente! ¡él sabr  Porqué!  
En cuanto éste salte libre, el Hombre tendrá Fe!  
¿Porqué este azur mudo, este espacio insondable?  
¿Por qué los astros de oro bullendo como un arenal?  
¿Si subi ramos y subi ramos, qué veríamos all  arriba?  
¿Acaso un pastor conduce este inmenso rebaño  
De mundos caminando a través del horror del espacio?  
Y todos estos mundos que abraza el vasto éter,  
¿vibran con los acentos de una eterna voz?  
Y el Hombre ¿puede ver, puede decir: Yo creo?  
¿La voz del pensamiento es algo más que un sueño?  
Si el hombre nace tan pronto, si su vida es tan breve,  
¿de dónde viene? ¿Naufraga en el Océano profundo  
de los Gérmenes, de los Fetos, de los Embriones,  
en el fondo del gran Crisol del que la Madre-Naturaleza  
le resucitará, viviente criatura,  
brotando en la rosa y creciendo en los trigos?...

¡Nosotros no podemos saber! ¡Nosotros sucumbimos  
bajo un manto de ignorancia y estrechas quimeras!  
Copias de hombres caídos de las vulvas de las madres,  
¡nuestra pálida razón nos oculta el infinito!  
Queremos ver, ¡pero la Duda nos castiga!  
La duda, pájaro lúgubre, nos golpea con su ala...  
¡Y el horizonte se esfuma en una huida eterna!

#### IV

Ô splendeur de la chair ! ô splendeur idéale !  
Ô renouveau d'amour, aurore triomphale  
Où, courbant à leurs pieds les Dieux et les Héros,  
Kallipige la blanche et le petit Éros  
Effleureront, couverts de la neige des roses,  
Les femmes et les fleurs sous leurs beaux pieds écloses !  
Ô grande Ariadné, qui jette tes sanglots  
Sur la rive, en voyant fuir la-bas sur les flots,  
Blanche sous le soleil, la voile de Thésée,  
Ô douce vierge enfant qu'une nuit a brisée,  
Tais-toi ! Sur son char d'or brodé de noirs raisins,  
Lysios, promené dans les champs Phrygiens  
Par les tigres lascifs et les panthères rousses,  
Le long des fleuves bleus rougit les sombres mousses.  
Zeus, Taureau, sur son cou berce comme une enfant  
Le corps nu d'Europé, qui jette son bras blanc  
Au cou nerveux du Dieu frissonnant dans la vague,  
Il tourne lentement vers elle son œil vague ;  
Elle, laisse traîner sa pâle joue en fleur  
Au front de Zeus ; ses yeux sont fermés ; elle meurt  
Dans un divin baiser, et le flot qui murmure  
De son écume d'or fleurit sa chevelure.  
-Entre le laurier-rose et le lotus jaseur  
Glisse amoureusement le grand Cygne rêveur  
Embrassant la Léda des blancheurs de son aile ;  
-Et tandis que Cypris passe, étrangement belle,  
Et, cambrant les rondeurs splendides de ses reins,  
Etale fièrement l'or de ses larges seins  
Et son ventre neigé brodé de mousse noire,  
-Héraclès, le Dompteur, qui, comme d'une gloire,  
Fort, ceint son vaste corps de la peau du lion,  
S'avance, fort terrible et doux, à l'horizon !

Par la lune d'été vaguement éclairée,  
Debout, nue, et rêvant dans sa pâleur dorée  
Qui tache le flot lourd de ses longs cheveux bleus,  
Dans la clairière sombre ou la mousse s'étoile,  
La Dryade regarde au ciel silencieux...  
-La blanche Séléné laisse flotter son voile,

Craintive, sur les pieds du bel Endymion,  
Et lui jette un baiser dans un pâle rayon...  
-La Source pleure au loin dans une longue extase...  
C'est la Nymphe qui rêve, un coude sur son vase,  
Au beau jeune homme blanc que son onde a pressé.  
-Une brise d'amour dans la nuit a passé,  
Et dans les bois sacrés, dans l'horreur des grands arbres,  
Majestueusement debout, les sombres Marbres,  
Les Dieux, au front desquels le Bouvreuil fait son nid,  
-Les Dieux écoutent l'Homme et le Monde infini !<sup>1</sup>

Mai 1870

#### IV

¡Oh esplendor de la carne! ¡Oh esplendor ideal!  
¡Oh renovación de amor, aurora triunfal  
en la que poniendo a sus pies a Héroes y a Dioses,  
la blanca Calipigia y el pequeño Eros  
acariciarán, cubiertos por la nieve de las rosas,  
a las mujeres y las flores nacientes bajo sus pies!  
¡Oh gran Ariadna que lanzas tus quejas  
a la orilla, viendo huir allí lejos sobre las olas,  
blanca bajo el sol, la vela de Teseo!  
¡Oh dulce virgen niña a quien una noche ha quebrantado:  
calla! Sobre su carro de oro ornado con negros racimos,  
Lisios, paseando por los campos de Frigia  
sobre tigres lascivos y pelirrojas panteras,  
a lo largo de los ríos azules enrojece los sombríos musgos.  
Zeus, vuelto Toro, sobre su cuello mece como a una niña  
el cuerpo desnudo de Europa, que echa su brazo blanco  
al cuello nervioso del dios estremecido en la marea;  
él vuelve lentamente hacia ella su mirada perdida,  
ella frota su pálida mejilla en flor  
por la frente de Zeus; sus ojos están cerrados, muere  
en un beso divino, y la ola que murmura  
de la espuma de oro hace florecer su cabellera.  
Por entre la adelfa y el loto parlante  
se desliza amorosamente el gran Cisne soñador  
abrazando a Leda con la blancura de sus alas.  
Y mientras Cipris pasa, extrañamente bella,  
y, alabeando las redondeces espléndidas de sus caderas,  
extiende altivamente el oro de sus abundantes senos

---

<sup>1</sup> A. RIMBAUD, *Soleil et Chair (Sol y Carne)* en *Œuvres Complètes*, edición de Pierre Brunel, Librairie générale Française, París, 1999. Para la traducción se han consultado las versiones de J. Abeleira *Poesías y otros textos*, Hiperión, Madrid, 1991; y la de Marc Cheymol, J.L. Rivas y F-Y Jeannet UNAM, Embajada de Francia en México, Alianza Francesa. México 1999. En lo sucesivo, y para evitar una acumulación excesiva de referencias, no se señalará este poema cuando sea citado.

y su vientre nevado cubierto de negro musgo,  
Heracles, el Domador, que, como un trofeo,  
ciñe fuerte su gran cuerpo con la piel de león,  
avanza con la frente mansa y terrible hacia el horizonte.

Por la luna estival vagamente iluminada,  
de pie, desnuda, y soñando su dorada palidez  
que mancha la pesada ola de sus largos cabellos azules,  
en el claro sombrío donde el musgo se puebla de estrellas,  
la Dríade contempla el cielo silencioso...  
La blanca Selene deja flotar tímida  
su velo sobre los pies del hermoso Endimión  
y le envía un beso en un pálido rayo...  
La Fuente llora a lo lejos en un largo éxtasis...  
es la Ninfa que sueña, acodada sobre el limo,  
con el bello y blanco joven que apresó su onda.  
una brisa de amor ha surcado la noche,  
y en los bosques sagrados, en el horror de los grandes árboles,  
majestuosamente de pie, los Mármoles sombríos,  
los Dioses, en cuya frente el Pardillo hace su nido,  
Escuchan al Hombre y al Mundo infinito.

Mayo de 1870.

## 1. El Credo y el Parnaso

Vous me rendriez fou de joie et d'espérance, si vous vouliez, cher Maître, faire faire à la pièce *Credo in unam* une petite place entre les Parnassiens.

Je viendrais à la dernière série du Parnasse : cela ferait le Credo des poètes !<sup>2</sup>

(Me volvería loco de felicidad y de esperanza, si usted quisiera, querido Maestro, hacer un pequeño lugar a la pieza *Credo in unam* entre los Parnasianos.

Yo vendría en la última serie del Parnaso: ¡esto sería el Credo de los poetas!)

---

<sup>2</sup> A. RIMBAUD, Lettre à Théodore de Banville du 24 mai 1870, en *Oeuvres Complètes* (bajo la dirección de Pierre Brunel) Librairie Générale Française, París, 1999.

En la primavera de 1870, el joven poeta Arthur Rimbaud escribe, desde la apartada provincia de las Ardenas, una extensa misiva al entonces 'jefe de fila' de la escuela del Parnaso, Théodore de Banville, en esa carta se incluyen tres poemas, el más importante de ellos es justamente *Soleil et Chair*.<sup>3</sup> Este poema puede sin duda ser considerado como el intento por replantear una estética inspirada en sus lecturas de poetas griegos y latinos: en este sentido, el propósito de Rimbaud no es solamente que su texto sea publicado, sino que se le considere como el auténtico credo de los poetas parnasianos. Por ello, el texto puede leerse como un poema sobre la poesía, como una especie de invocación y manifiesto que aborda la manera de concebir la palabra y el mundo por parte del poeta, en fin, como el señalamiento del sentido de una auténtica experiencia poética.

En realidad, siguiendo a varios críticos y estudiosos, podría pensarse también que el poema constituye una especie de *pastiche*, sin ninguna originalidad propia, en el cual tratan de reunirse elementos estilísticos y temáticos provenientes de diversos autores de la época. En la composición de sus versos puede reconocerse, en efecto, la influencia de Víctor Hugo y del propio Banville. Pero su carácter propiamente filosófico no radicaría en ninguno de estos elementos sino en que el texto muestra claramente la necesidad de una recreación del hombre en el mundo y ante lo divino, y por ello la insistencia en considerar al poema como un *Credo*. Es en este sentido que la experiencia poética de Rimbaud puede ser entendida como un itinerario, como la búsqueda constante de una presencia en la palabra; búsqueda que ha de conducir a un replanteamiento de la realidad misma, y del papel del hombre en el universo. La preocupación de Rimbaud es, como veremos, más ontológica que estilística y

---

<sup>3</sup> En realidad se trata de dos textos: el primero "*Credo in unam*" es una versión del poema "*Soleil et Chair*" (*Sol y Carne*). Este primer texto, fechado el 29 de abril de 1870, aparece en la carta enviada por Rimbaud a Théodore de Banville el 24 de mayo del mismo año. El texto en cuestión está compuesto por 164 versos, sin división estricta. En cambio, el segundo texto, "*Soleil et Chair*" (*Sol y Carne*), aparece entre las cartas enviadas a Paul Demeny en el mes de mayo de 1870; esta ulterior versión comprende 132 versos divididos en cuatro partes. Aunque las variantes entre ambas versiones sean numerosas, puede afirmarse que tanto el tema como el tono no son realmente diferentes de un texto al otro.

proviene de la necesidad de volver a decir al mundo, recreándolo a través de la palabra. Recordemos al respecto la esclarecedora afirmación de Yves Bonnefoy:

“(Para Rimbaud) la palabra es a la vez una amenaza y una esperanza; pero de aquí se sigue también que la poesía puede ser un estado de vigilia que nos permita escapar a la más grande desdicha: el olvido del ser en la palabra moderna.”<sup>4</sup>

La palabra, desde la perspectiva del poeta, entraña la posibilidad de no decir, de convertirse en mera retórica; pero es igualmente una esperanza en la que se abre el horizonte donde el hombre vuelve a decir aquello que lo hace habitar la tierra, el asombro ante el misterio de ser. Rimbaud, en su búsqueda, trata de ubicarse en el tiempo primero, para desde ahí volver a reinventar y reinventarse en la flama de una palabra originaria. Esta palabra trata de recrear, de decir las cosas en su surgimiento primero, tal como los primeros filósofos –nos dice Bachelard, accedían a una revelación de la ‘sustancia del mundo’ a través de la ensoñación del pensamiento.<sup>5</sup> Es justo gracias a este carácter que *Soleil et Chair* podría ser leído como un poema filosófico en el que se replantearían el sentido y el propósito de la poesía misma según Rimbaud.

Por otra parte, la intención por crear este poema surge, de igual forma, de la lectura que hace el joven poeta francés de Lucrecio. La referencia a *De rerum Natura* no es en absoluto gratuita. Hay que recordar que en esa época, la obra del poeta latino había sido traducida por uno de los principales poetas de la generación del Parnaso, Sully Prud’homme, aparecida justamente en 1869 un año antes de la composición de *Soleil et Chair*. De igual forma, la invocación a la Diosa-Naturaleza, con la que se abre el extenso poema de Lucrecio, será un tema recurrente entre diversos poetas contemporáneos. Se podrían recordar algunos de los ejemplos más importantes al respecto: *Rolla* de Alfred de Musset, *Le sacré de la femme* y *Le Satyre* de Victor Hugo (en *La Légende des siècles*), los *Poèmes*

---

<sup>4</sup> Y. BONNEFOY, *Rimbaud*, Ed. du Seuil, p. 25

<sup>5</sup> G. BACHELARD, *La poétique de la rêverie*, PUF, pp. 148-153. La ensoñación cósmica, según este autor, es una experiencia fundamental del pensamiento en la que se reúnen sensación, razón e imaginación creadora. Los primeros filósofos son, en este sentido, los primeros soñadores que, a través de la experiencia de los cuatro elementos (fuego, aire, agua o tierra) acceden al centro vivo y palpitante del universo.

*Antiques* de Leconte de Lisle, y el *Hermes* de André Chenier. Sin volverse un asunto banal, esta especie de ‘culto’ constituyó sin duda una fuerte influencia en el joven poeta de Charleville.

No obstante, es igualmente necesario volver un poco atrás, a un texto que Rimbaud escribe en 1869, un año antes: se trata de la “*Invocation à Vénus*” (*Invocación a Venus*), una composición latina realizada durante los cursos de retórica en el Colegio. Esta “Invocación” constituye en realidad una traducción de los 26 primeros versos del poema de Lucrecio *De Natura rerum*, y constituye, sin duda, el germen de inspiración para la posterior escritura de *Soleil et Chair*. En este primer ejercicio escolar de traducción es posible percibir ya el tema central del poema: la invocación a la Diosa-Naturaleza como origen y fuente de la vida, del universo.

Mère des fils d’Énée, o délice des Dieux  
Délice des mortels, sous les astres des cieux,  
(...)  
Le monde ne connaît Vénus que ton empire!  
Rien ne pourrait sans toi se lever vers le jour;  
Nul n’inspire sans toi, ni ne ressent l’amour:  
A ton divin concours dans mon oeuvre j’aspire !<sup>6</sup>

(Madre de los hijos de Eneas, placer de los dioses  
Placer de los mortales, bajo el cielo constelado  
(...)  
Nada podría sin ti elevarse a la luz  
Nadie sin ti se inspira ni siente amor:  
¡Mi obra aspira a tu gracia divina!)

Al leer la carta enviada a Banville, puede entenderse mejor el lugar y la importancia que Rimbaud da a su poema *Soleil et Chair*, en su primera versión *Credo in unam*. En esta carta, se hallan también dos poemas más: *Sensation* y *Ophélie*; pero es evidente que el primer texto reviste una importancia mayor. En primer lugar porque es gracias a él que el joven poeta de Charleville espera ser reconocido como poeta por el grupo del Parnaso:

---

<sup>6</sup> RIMBAUD, ‘Invocation a Vénus’ en *Oeuvres complètes*, ed. cit. Traducción de LUCRECIO, *De rerum Natura*, I, vv.1-27.

Dans deux ans, dans un an peut-être, je serai à Paris. –*Anch'io*  
messieurs du journal, je serai Parnassien.<sup>7</sup>

(En dos años, en un año tal vez, estaré en París. –*Anch'io* señores  
del diario, seré un Parnasiano.)

Pero la intención de Rimbaud es aún mayor pues el poema en cuestión no sólo le permitiría el reconocimiento entre el selecto grupo de poetas más célebre de París, sino que este texto habría de convertirse, según su propio autor, en la obra fundamental del Parnaso puesto que constituiría la síntesis de las creencias y las esperanzas de los auténticos poetas. No obstante, cabría preguntarse por qué Rimbaud manifiesta tanto interés por ser reconocido entre el grupo reunido en torno a Banville. Esta pregunta conduce a un cuestionamiento más amplio: ¿en qué sentido debe entenderse la propuesta de un Credo para el movimiento del Parnaso (al cual, por cierto, Rimbaud nunca pertenecería)? Al respecto habría que recordar una segunda carta enviada a Banville, en la que el joven poeta incluye un poema 'Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs' ("Lo que se dice al poeta a propósito de las flores") que puede leerse como una sutil sátira del carácter retórico de la poesía parnasiana. En este punto puede verse la discrepancia de Rimbaud respecto a la estética del Parnaso: el joven poeta no trata de contribuir a la retórica del grupo en cuestión sino de replantear el auténtico sentido de la poesía a través del 'Credo de los poetas nuevos'.

Para comprender cabalmente esta cuestión, es necesario indagar, en sus términos más importantes, el ideal de belleza que trataron de elaborar los poetas parnasianos, fuertemente influenciados por Leconte de Lisle y por Théophile Gautier. El punto de partida es la referencia al monte Parnaso en Grecia que domina el golfo de Corinto, donde se dice que habitan Apolo y las Musas, divinidades del arte y el canto poético. Este lugar mítico será la fuente de inspiración de Leconte de Lisle, el primer autor que en Francia se opondrá

---

<sup>7</sup> RIMBAUD, Lettre à Banville, *loc. cit.*

abiertamente al lirismo 'romántico' de Chateaubriand y Lamartine.<sup>8</sup> Según él, la poesía y el arte en general sólo pueden surgir del sentimiento de *spleen* y asco (*dégoût*) que genera el mundo moderno, nutriéndose por tanto del modelo antiguo de Grecia en el que se hacían coincidir la poesía y la vida. Pues el mundo griego representa renovación, pureza y armonía, frente a la miseria del tiempo presente, dominado por la fealdad: "l'impure laideur est la reine du monde"<sup>9</sup> (la impura fealdad reina sobre el mundo).

Tanto Leconte de Lisle como Gautier elaboran una obra poética y literaria que constituye una reacción contra el lirismo de su época, pero que de manera más precisa se opone a la idea de utilidad en el arte y en la poesía.<sup>10</sup> Para ambos autores, se trata de reivindicar la tradición de una poesía absolutamente ajena a la cuestión social, moral o política; y centrada sobre todo en un ideal de belleza pura que remitiría a la Grecia antigua. Ahora bien, desde esta perspectiva, la poesía debe pensarse como absolutamente ineficaz, ya que "Elle est destinée a s'isoler de plus en plus du monde de l'action et ne dois pas pourquoi inspirer toujours de vertus sociales"<sup>11</sup> (Ella está destinada a aislarse cada vez más del mundo de la acción, y no tiene porqué inspirar aún virtudes sociales.) Así, las ideas de estos autores respecto al arte se construyen sobre la base del rechazo al mundo moderno, y a las nociones de utilidad y progreso que le son propias. De esta forma, belleza y poesía se oponen directamente a la utilidad.

---

<sup>8</sup> Charles-Marie LÉCONTE DE LISLE (1818-1894) En un principio se reconoce parte del 'primer romanticismo francés' conformado en torno a la figura de Lamartine. Este movimiento desemboca en el fracaso de la revolución de 1848, ante lo cual, Leconte de Lisle decide replantear el sentido de su poesía elaborando una doctrina estética inspirada en el modelo antiguo de Grecia y la India. A partir de este modelo se conformará la noción de '*l'Art pour l'Art*' que retoma el movimiento parnasiano. Cf. P. Van TIEGHEM, *Les grandes doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires de France, París, 1963.

<sup>9</sup> LÉCONTE DE LISLE, Préface à *Poèmes Antiques*, Gallimard Poésie, Paris, 1994. El propio Rimbaud partiría, en sus 'Cartas del vidente', de un planteamiento similar: "En Grecia, verso y líras ritman la acción" *Vid supra*. Capítulo 2.

<sup>10</sup> Siguiendo las doctrinas de Saint-Simon y Fourier, se afirmaba que los poetas deberían participar en el esfuerzo general realizado por los intelectuales para mejorar la condición humana, poniendo su palabra al servicio del progreso social. Cf. P. BENICHOU. *Le Temps de prophètes, doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, París, 1989.

<sup>11</sup> LÉCONTE DE LISLE, *loc.cit.*

Rien de ce qui est beau n'est indispensable a la vie (...) Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir á rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. –L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. (...) La vertu civilisatrice et morale de la poésie réside uniquement dans la faculté mystérieuse que possède la beauté d'élever l'âme de celui qui la contemple.<sup>12</sup>

(Nada bello es indispensable a la vida (...) Todo lo que es verdaderamente bello no puede servir para nada; todo lo que es útil es feo pues es la expresión de alguna necesidad, y las del hombre son innobles e inmundas, como su pobre y débil naturaleza. –El lugar más útil de una casa son las letrinas. (...) La virtud civilizadora y moral de la poesía reside únicamente en la facultad misteriosa que posee la belleza para elevar el alma de aquel que la contempla.)

Así pues, lo útil no puede provocar ni lo bello ni lo poético. No es posible por tanto crear arte y poesía sobre la base de los postulados que dominan la época moderna, la utilidad y el trabajo; porque la contemplación de la belleza sólo se logra mediante un desapego estético y moral respecto al mundo y sus valores centrales. Esta contemplación no requeriría de justificación alguna sino que se bastaría a sí misma puesto que acceder a la belleza es al mismo tiempo, afirma Leconte de Lisle, contemplar “toda la verdad divina y humana” que escapa a la miseria y a la fealdad del mundo. Pero para ello, es necesario un método conformado por la indiferencia a la utilidad social o moral, el culto a la belleza pura, y el rechazo de la poesía lírica y sentimental. Las auténticas fuentes de la poesía, en el mundo moderno, han sufrido un proceso de debilitamiento y de degradación tal que se han vuelto casi silenciosas o invisibles. El Progreso como ideal máximo de la cultura de su época, piensa Gautier, ha causado la nivelación de todos los pueblos, su mutua indiferencia frente al ideal utilitario; por ello, se vuelve necesario retornar a las épocas antiguas a fin de reencontrar en ellas las características propias y fecundas de la creación poética.

Estas ideas influyen de manera importante en la escuela del Parnaso, y por ende, la mayor parte de sus miembros compartirán el ideal de la antigüedad clásica como fuente y modelo de la verdadera inspiración poética, frente a una

---

<sup>12</sup> T. GAUTIER, 'L'Utile et le Nécessaire', Préface à *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1991.

modernidad asfixiante, centrada en las nociones de utilidad y progreso. Los poemas creados se llenarán entonces de referencias y nombres de lugares y divinidades griegas, o cabría decir mejor que nombrar a los dioses se volvió entonces un lugar común, y como un signo más bien equívoco de lo propiamente poético. Podría formularse un repertorio inmenso con las palabras y voces de origen griego que pueblan por doquier las creaciones poéticas de los parnasianos. El propio Rimbaud, en su poema, sigue de cerca los postulados del grupo, pues basta sólo con leer la cuarta y última parte de *Soleil et Chair* para darse cuenta de las innumerables referencias a personajes de la mitología clásica. Sin embargo, aunque esta enumeración parezca inútil, permite al mismo tiempo resaltar el que nos parece problema central de la poesía parnasiana, prefigurado en el texto de Rimbaud: ¿La sola mención de los dioses griegos es suficiente para que, frente al rechazo de los ideales utilitarios del mundo, sea posible un retorno a los valores de belleza y verdad del mundo antiguo? Es el planteamiento de esta cuestión lo que marca una diferencia radical entre Rimbaud y los parnasianos.

Ya Leconte de Lisle, antes de la conformación del grupo del Parnaso, había intuido el riesgo y el fracaso de su sueño poético, pues muy pronto se dio cuenta que el retorno al pasado era imposible y ni siquiera la evocación poética resultaba suficiente para consolar al poeta. De esta forma, el sueño de la recreación de una poesía o de una estética griega en el seno mismo del mundo moderno, se transformó pronto en el sueño de una belleza plástica y retórica, en la que los nombres de los dioses se volvieron meros artificios, recursos léxicos para ‘embellecer’ el texto literario. En el poema final de *Poèmes Antiques*, su principal obra, el propio Leconte de Lisle constata el fracaso histórico de este afán de retorno, y al mismo tiempo expone el desasosiego de la conciencia moderna ante la ausencia de los dioses, llamando, por tanto, a la única solución que le parece posible ante tal situación: la muerte liberadora. Así, el proyecto de una recreación de una poética de índole griega en la época moderna desemboca en una afirmación del nihilismo como única conclusión de una poética consciente de su propio fracaso.

Et toi divine Mort, où tout rentre et s'efface,  
Accueille tes enfants dans ton sein étoilé ;  
Affranchis-nous du Temps du Nombre et de l'Espace  
Et rends-nous le repos que la vie a troublé.<sup>13</sup>

(Y tú Muerte divina, donde todo regresa y se desvanece  
Recibe a tus hijos en tu seno constelado  
Libéranos del Tiempo, del Número, del Espacio  
Y devuélvenos el reposo que la vida ha trastornado)

El ideal de una belleza pura, ajena a los valores dominantes de la época, desemboca en el fracaso de una poesía que, al no poder alcanzar su objeto, recaería nuevamente en el juego de una propuesta retórica que consideraría la mención de los dioses griegos en tanto elementos de 'embellecimiento' del texto poético.<sup>14</sup> Tal es la contradicción que vivió Leconte de Lisle, y asimismo la herencia que retomará el Parnaso. A partir de estas reflexiones, ¿podría considerarse el texto de Rimbaud dentro de este espíritu retórico y artificial en el que parece concluir inevitablemente el sueño parnasiano de una belleza pura? En caso de ser así, resultaría imposible concebir a *Soleil et Chair* como un poema filosófico, y habría que leerlo como un intento más por recuperar inútilmente la estética griega en el espíritu moderno.

Sin embargo, existe en la poesía de Rimbaud una diferencia importante en la que se debe insistir: el joven poeta de Charleville envía a los parnasianos un *Credo*, una especie de himno religioso, les pide creer de verdad en la palabra poética. "Ces vers croient, aiment et attendent, c'est tout"<sup>15</sup> (Estos versos creen, aman, y esperan, es todo), se afirma en la misiva enviada a Banville. La última parte del poema puede leerse como una amplia evocación de los dioses, que

---

<sup>13</sup> LECONTE DE LISLE, 'La Mort' en *Poèmes Antiques*, edición citada.

<sup>14</sup> Si se considera en su acepción más general, habría que pensar a la Retórica como el "arte de pensar bien y de hablar bien", elaborando un discurso correcto y persuasivo. En este sentido, la poesía tendría necesariamente una retórica propia. (Cf. H. BERISTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México, 1988, pp. 421-425) Habría que entender aquí, sin embargo, que el carácter retórico de la poesía no es, tanto para Leconte de Lisle como para Rimbaud, necesariamente negativo: el problema es que en la propuesta estética del Parnaso, las palabras, tomadas sólo como elementos formales o estilísticos del discurso poético, no refieren o remiten a una *presencia* tal y como los poetas griegos lo experimentaron.

<sup>15</sup> RIMBAUD, *Lettre à Banville*, *loc. cit.*

seguiría sin duda las normas estilísticas y estéticas del Parnaso, pero en la cual resuena no obstante la intuición de una presencia que excede el espacio del discurso poético. Es justo la búsqueda de esta presencia divina lo que distingue al joven poeta de los retóricos parnasianos. Bajo esta perspectiva pueden leerse más claramente los últimos versos del poema: bajo la noche y en el horror que provocan los árboles del bosque, una presencia escucha y acecha al hombre.

-Une brise d'amour dans la nuit a passé,  
Et dans les bois sacrés, dans l'horreur des grands arbres,  
Majestueusement debout, les sombres Marbres,  
Les Dieux, au front desquels le Bouvreuil fait son nid,  
-Les Dieux écoutent l'Homme et le Monde infini !

una brisa de amor ha surcado la noche,  
y en los bosques sagrados, en el horror de los grandes árboles,  
majestuosamente de pie, los Mármoles sombríos,  
los Dioses, en cuya frente el Pardillo hace su nido,  
Escuchan al Hombre y al Mundo infinito.

El texto culmina así tratando de recrear un vínculo entre el hombre y los dioses; tal intención conforma aquí la preocupación central del poeta. El propósito de la poesía de Rimbaud rebasa, en este sentido, los límites de la estética parnasiana, pues no le interesa elaborar una nueva teoría sobre la belleza pura, ni completar un retorno imposible a la antigüedad griega, sino sobre todo señalar la posibilidad de una nueva experiencia del hombre que es a la vez poética, filosófica y religiosa: el carácter filosófico del poema se encontraría, así, en la búsqueda de un replanteamiento del lugar y el ser del hombre en el cosmos a través de la palabra. De igual forma que Lucrecio, Rimbaud sugiere la presencia de una fuerza universal y divina que anima todo lo que existe: la labor prometeica del poeta consiste en saber mirar esta unidad, y hacerla ver a los hombres por medio de la palabra.

Por ello, la experiencia poética es, en este sentido, una visión del ser, que implica un co-nacimiento (*co-naissance*) de la realidad a través del verbo poético. Al nombrar las cosas en su unidad primaria, en su surgimiento, el poeta –el ser humano- nace *con* ellas, las conoce.

Rimbaud atribuía a la poesía una fuerza de eternidad y un poder de visión y transformación del mundo. La poesía se transformaría en la Palabra, como la de Dios cuando nombró a los animales y a las plantas.<sup>16</sup>

La poesía replantearía así el sentido y la función de la palabra. Lejos de considerar al lenguaje o a la lengua como un código convencional de comunicación o intercambio, el poeta recupera a la palabra en su sentido adánico: a través de ella el hombre vuelve a nombrar el mundo, recreando en el poema su cohesión perdida, percibida anteriormente como diversidad y separación. El poema funda, o ha de fundar, según el propio Rimbaud, la nueva *harmonía*, recuperando la percepción de la unidad cósmica, a la manera de los poetas grecolatinos, particularmente de Lucrecio. Considerar al lenguaje de manera instrumental supondría, por tanto, quebrantar su vínculo con la unidad de la Naturaleza. En esta concepción de la palabra poética hay sin duda una resonancia del planteamiento de Hamann, cuando el poeta alemán afirma que la lengua materna del hombre, aquella en la que existía un vínculo inmediato entre lo humano y lo divino, es una lengua poética.

En los orígenes fue perfecta la revelación de lo Invisible por lo sensible; pero esté en nosotros o fuera de nosotros la falta, la naturaleza no es ya para nosotros más que un poema en desorden, *disiecta membra poetae*: toca al sabio reunir los fragmentos dispersos y al filósofo examinarlos, pero sólo al poeta le está reservado no sólo imitarlos sino reconstituir su unidad.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Cf. C. JEANCOLAS, *Rimbaud*, Flammarion, París, 1999 pp. 456-457. Jeancolas designa a esta experiencia con un término difícil de traducir al español: la *co-naissance* palabra en la que confluyen conocimiento (*connaissance*) y nacimiento (*naissance*). Quizá a partir de este “nacer con” podría pensarse la experiencia de la alteridad (“Je Est un Autre”) que anuncia Rimbaud en las Cartas del vidente. Vid. *Infra*, capítulo 3.

<sup>17</sup> J. G. HAMANN, fragmento de “*Estética en una nuez*” (*Aestetica in nuce*) citado por A. BÉGUIN, en *El alma romántica y el sueño*, FCE, México, pp. 81-83. Es muy improbable que Rimbaud haya leído la obra de Hamann, sin embargo la resonancia entre ambos autores se mantiene. El planteamiento del poeta alemán llamado “El mago del norte” será retomado por Walter Benjamín al plantear la importancia la lengua original del hombre como una nominación adánica; pero esta función original de la palabra se ha perdido a causa de la entronización de la función instrumental del lenguaje. Recuperar el vigor de la nominación adánica en el lenguaje sería la misión propiamente filosófica de la crítica literaria; este planteamiento, correspondería a la intención que Rimbaud le asigna a la palabra poética. Cf. W. BENJAMIN, “Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres”, en *Ensayos escogidos*, (traducción del alemán: H. A. Murena) Ediciones Coyoacán, México, 1999, pp.139-162.

Esta experiencia requiere, vale la pena la reiteración, reconsiderar el sentido de la poesía misma. El Credo poético elaborado por Rimbaud trata de recuperar esta experiencia originaria, esta experiencia de nominación y co-nacimiento: por ello, el poeta trata de revivir para los hombres de su propia época, un tiempo mítico en el que se presiente y se escucha en la voz poética el ‘horror sagrado de los bosques’.<sup>18</sup> Por ello, los dioses, llamados en el poema *Soleil et chair* con diversos nombres, no pueden ser ya para el poeta meras figuras retóricas ni imágenes lejanas e inasibles, sino que en ellos se indica o ha de indicarse una presencia in-mediata que rodea y acecha al hombre moderno poniendo en cuestión el pretendido conocimiento de la utilidad y el progreso. Los dioses han descendido del Parnaso y andan como sombras o como mendigos en andrajos por la ciudad moderna, donde casi nadie los mira: pero la experiencia que su asedio señala es aún posible. El planteamiento de Rimbaud en *Soleil et Chair*, podría leerse más claramente confrontándolo a la luz del comentario de Roberto Calasso:

Algo altamente engañoso empezaba a suceder; mejor dicho, había sucedido ya: la evasión de los dioses paganos de los nichos de la retórica, a los que muchos pretendían haberlos confinado para siempre. Un día esos ataúdes habían aparecido vacíos, y ahora aquellos nobles tanto tiempo escondidos se mezclaban burlescamente con las multitudes de la metrópolis.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Más que un horror sagrado, se trata de un horror ante lo sagrado que aparece también en la poesía de Baudelaire: La Naturaleza es un templo en el que se escuchan confusas palabras, como largos ecos. “La Nature est un temple où de vivants piliers / laissent parfois sortir de confuses paroles.” Cf. C. BAUDELAIRE, *Correspondances* en *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, París, 1972.

<sup>19</sup> R. CALASSO, *La literatura y los dioses*, Anagrama, Barcelona, 2004, p. 25. Calasso desarrolla en este primer ensayo de su obra una reflexión sobre la evanescente presencia de los dioses en la literatura a partir de un artículo de Baudelaire llamado “La Escuela pagana” (L’École païenne) en el que se adivina una crítica a la poesía de inspiración ‘helénica’ identificada con la obra de Banville. Para Baudelaire no basta con nombrar a los dioses para poder recuperar su presencia entre los hombres: las ‘divinidades’ forman parte de un mero juego retórico. Cf. C. BAUDELAIRE, *Oeuvres Complètes*, Editions Robert Laffont, París, pp. 458-461.

## 2. Decirlo todo: Víctor Hugo y el Poema

Como puede observarse a través de la lectura de la poesía decimonónica, una de las principales preocupaciones de varios poetas franceses –entre ellos Rimbaud- a lo largo de este siglo XIX se centra en el intento por crear una obra poética en el que pudieran reunirse, con igual grado de intensidad y claridad, las preocupaciones, las preguntas y en general el conocimiento y el saber humanos. Mas que belleza o deleite se pide a la poesía revelación, videncia. Esta preocupación habrá de reflejarse en los intentos por crear, bajo perspectivas distintas, un Poema filosófico. La empresa, aún cuando aparece en extremo desmesurada, se deriva, en un primer momento, de una intención propia del siglo XVIII: el afán por indagar y conocer todo, -intención que halla una de sus formas más concretas en la realización del proyecto enciclopédico de los llamados autores ilustrados. En efecto, La *Encyclopédie*, en lo que podría reconocerse como su impulso prometeico, sería capaz de reunir la totalidad del saber humano en un solo texto, disponible para todos.

De este proyecto se deriva la primera versión, el primer esbozo, de lo que podría llamarse un poema filosófico: se trata de *L'Hermes* de André Chénier<sup>20</sup>. Poeta fuertemente inspirado por la naciente Revolución francesa, Chénier tiene sin embargo, dos fuentes primordiales de inspiración para la composición de su poema: los poetas de la Antigüedad grecolatina, en especial Homero y Lucrecio; y los autores de su época como Montesquieu, Voltaire y Rousseau. Esta doble

---

<sup>20</sup> André Chénier (1762-1794) Considerado uno de los más notables poetas clásicos franceses y precursor de los poetas románticos en su idioma. Nació en Constantinopla (actual Estambul), donde su padre era el cónsul francés, y estudió en Francia. Aunque apoyó los objetivos de la Revolución Francesa, se alarmó ante los excesos del reinado del Terror. Sus escritos le enfrentaron al dirigente revolucionario Maximilien de Robespierre, y Chénier fue detenido y guillotinado. Entre los poemas más conocidos de Chénier están *El juramento del jeu de paume* y *La joven cautiva* (1795). El primero fue uno de los dos poemas que publicó en vida, el último lo sacaron clandestinamente de la cárcel y sus amigos lo publicaron tras su muerte. En la cárcel Chénier, también escribió *Yambos* (1794), una amarga denuncia del reinado del Terror. La primera edición completa de sus obras se publicó en 1819. Cf. M. CHARPENTIER, *Littérature du XVIIIe siècle*, ed. Nathan, París, 1987, pp. 454-460.

inspiración habrá de llevarlo a plantearse el proyecto de recrear en un poema la epopeya del espíritu moderno representada por el progreso del saber según las ideas de los autores ilustrados, pero expresado a través de una forma y de un entusiasmo derivados –e inspirados- de los versos de los antiguos autores griegos.

Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs;  
Pour peindre notre idée, empruntant leurs couleurs ;  
Allumons nos flambeaux a leurs feux poétiques  
Sur de penser nouveaux faisons de vers antiques.<sup>21</sup>

(Vertamos en nuestra miel sus más antiguas flores  
Para pintar nuestra idea, tomando sus colores,  
Encendamos nuestras antorchas en sus fuegos poéticos  
Hagamos versos antiguos de pensamientos nuevos.)

En estas líneas es posible observar la intención de reunir la inspiración griega y la temática moderna, propiamente ilustrada: el poema en su conjunto trataría, según la idea de Chénier, de hacer ver la epopeya del saber enciclopédico, es decir expresar los ‘pensamientos nuevos’, a través de la ‘forma antigua’. Pero el carácter primordial del poema se hallaría sobre todo en la recreación del arduo camino de la filosofía de las Luces, y por ello, puede afirmarse que *L’Hermes* constituiría propiamente una empresa científica cuyo objetivo central sería celebrar en tres cantos el progreso de la Humanidad. Así, esta epopeya, lejos de versar la gloria de una nación o de un héroe, recrearía el camino ascendente del saber siguiendo las vicisitudes del avance del conocimiento hasta la filosofía ilustrada. El proyecto de Chénier quedó inacabado a causa de la súbita muerte del poeta, y los fragmentos de lo que sin duda constituiría una obra enorme, y como el mismo autor lo menciona, “de una imaginación cósmica”, no serían publicados sino hasta 1819. No obstante la póstuma edición de sus ‘*Obras completas*’ habría de hallar una fuerte resonancia en el joven Víctor Hugo, quien vería en Chénier al “único gran poeta del siglo XVIII.”

---

<sup>21</sup> “L’invention”, en *L’Hermes*, citado por J. DAGEN, *Anthologie de la Littérature française. Le XVIIIe. Siècle*. pp. 903-910.

La empresa ilustrada por alcanzar un saber total y sistemático, a través en este caso de la poesía, persistirá en cierta medida entre los poetas franceses del siglo XIX. Es en particular Hugo quien hará suya y desarrollará hasta el extremo la preocupación de Chénier, pero no para retratar solamente el movimiento intelectual del llamado siglo de las Luces, sino planteándose a sí mismo la idea de crear un Poema que pudiera decirlo todo, expresarlo todo. El Poema.

El propósito de Hugo posee, al igual que el proyecto enciclopédico que inspira a Chénier, un carácter sistemático y omniabarcante, tanto en su forma como en su objeto. Por un lado, el poeta trata de componer una obra que constituya la síntesis de los géneros poéticos utilizados a lo largo del siglo XIX. Es en este sentido, que el autor recupera la noción de la epopeya, forma que permite realizar una especie de *summa* tanto de los acontecimientos históricos como de los conocimientos y progresos de la ciencia, en un sentido similar al esbozado apenas por Chénier.<sup>22</sup> En segundo término, y siguiendo esta noción, la preocupación de Hugo consiste justo en la realización de la Epopeya moderna, tratando de considerar en ella la perspectiva histórica, espiritual e intelectual del hombre, insertando este *epos* dentro del horizonte más amplio del Poema. En el prefacio a *La Légende des Siècles (La Leyenda de los Siglos)*, Hugo expresa de manera precisa la intención y la posible dimensión de su proyecto:

L'auteur a esquissé dans la solitude une sorte de poème d'une certaine étendue où se réverbère le problème unique, l'Être, sous sa triple face : l'Humanité, le Mal, l'Infini ; le progressif, le relatif, l'absolu ; en ce qu'on pourrait appeler trois chants, *La Légende des Siècles, la Fin de Satan, Dieu.*<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> La *epopeya* puede definirse en términos generales como un extenso poema narrativo: "Cercana al mito, la epopeya canta la historia de una tradición, un complejo de representaciones sociales, religiosas o morales, una estética. A través del relato de pruebas y desafíos del héroe, se lleva a la luz de la palabra un mundo total, una realidad viva, a la vez que un saber de este mundo." Cf. M. AQUIEN, *Dictionnaire de poétique*, Librairie générale française, París, 1993; y *Le Renouveau des formes poétiques au XIXe. siècle*, Nathan, París, 1997.

<sup>23</sup> Victor HUGO, *Préface à La Légende des Siècles*, ed. Gallimard, París, 2002. El subtítulo del libro, *Petites Epopées (Pequeñas Epopeyas)* al parecer, le fue sugerido a Hugo por su editor, Hetzel quien quería contrastar de esta forma la grandilocuencia implicada en el título y en el proyecto mismo de la obra. Este aparente detalle, sin embargo, sugerirá a Hugo la idea de que

(En la soledad, el autor ha esbozado una especie de poema, de una cierta extensión, en el cual reverbera el problema único: el Ser, bajo su triple faz: la Humanidad, el Mal, el Infinito; lo progresivo, lo relativo, lo absoluto; en lo que pudieran llamarse tres cantos: *La Leyenda de los Siglos, el Fin de Satán, Dios.*)

El Poema se conformaría, en su totalidad, en primer lugar por la epopeya humana del saber y la historia, por el relato de la caída y el pecado en segundo término, y por el canto de la redención en Dios, en última instancia. La idea que tiene Hugo es la de crear una obra total, cuyo objeto de estudio es el Ser. Se trata pues de escribir un poema de ‘una cierta extensión’ que habrá de dar cuenta, de manera exhaustiva, de lo real, del Ser mismo, dividido en sus tres aspectos fundamentales: el humano, el demoníaco y el divino. En realidad, la idea de Hugo es crear una obra en tres partes en la que no sería atrevido hallar resonancias de la *Comedia* de Dante, pero cuyo rasgo esencial radica en la tarea de retratar el itinerario que va del hombre a Dios, bajo todas sus formas y todos sus aspectos – mítico, histórico y filosófico. Esta labor, titánica o desmesurada, ocupará a Hugo durante casi treinta años. En efecto, la primera serie de la Epopeya data de 1857, mientras que la última se ubicaría en 1883, justo dos años antes de la muerte del poeta.

En su primera parte, *La Légende des Siècles*<sup>24</sup>, se expresa pues el tortuoso camino de la humanidad, la epopeya del hombre hacia la divinidad: el poema recupera en una sola dinámica algunos de los mitos de la tradición judeocristiana junto a diversos acontecimientos históricos que han llevado a la condición actual del hombre. En este amplio movimiento se reúnen canciones de gesta, relatos cosmogónicos, leyendas nacionales, ideas, conocimientos y descubrimientos; todo ello conforma el material diverso, tejido a la luz del hilo

---

cada epopeya individual o de un pueblo conforma en realidad una parte en el encadenamiento total de la Epopeya de la humanidad entera.

<sup>24</sup> A fin de darnos una idea de la dimensión del proyecto del Poema de Hugo, es necesario señalar que tan sólo esta primera serie, *La Légende des Siècles*, está constituida por 61 partes, cada una de las cuales comporta una o varias composiciones bastante extensas, llegando así a formar un volumen de casi mil páginas. Quizá, por su clara intención omnicomprensiva y omniabarcante, el proyecto poético de Hugo tendría un parangón con el sistema hegeliano, o al menos, con *la Fenomenología del espíritu*.

conductor que unifica la diversidad y le otorga sentido: la noción de Progreso en tanto dirección unificadora y ascensional. Así describe el propio Hugo el objetivo de esta primera parte del Poema:

Exprimer l'humanité dans une espèce d'œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d'ascension vers la lumière ; faire apparaître dans une sorte de miroir sombre et clair –que l'interruption naturelle des travaux terrestres brisera probablement avant qu'il ait la dimension rêvée par l'auteur- cette grande figure une et multiple, lugubre et rayonnante, fatale et sacrée, l'Homme ; voilà de quelle pensée, de quelle ambition, si l'on veut, est sortie *La Légende des siècles*.

[...] Le fil conducteur de ce mouvement ascensionnel est le Progrès.

[...] ces poèmes, divers par le sujet, mais inspirés par la même pensée, n'ont entre eux d'autre nœud qu'un fil, ce fil qui s'atténue quelquefois au point de devenir invisible, mais qui ne casse jamais, le grand fil mystérieux du labyrinthe humain, le Progrès.<sup>25</sup>

(Expresar a la humanidad en una especie de obra cíclica; pintarla sucesivamente y simultáneamente bajo todos sus aspectos, historia, fábula, filosofía, religión, los cuales se resumen en un inmenso movimiento de ascensión hacia la luz; hacer aparecer en una suerte de claro y sombrío espejo –que la interrupción natural de los trabajos terrestres quebrará antes de que tenga la dimensión soñada por el autor- esta gran figura una y múltiple, lúgubre y fulgurante, fatal y sagrada, el Hombre; he aquí pues de qué pensamiento, de qué ambición si se quiere, ha surgido *la Leyenda de los Siglos*.

[...] El hilo conductor de este movimiento ascensional es el Progreso

[...] estos poemas, diversos en su tema, pero inspirados por el mismo pensamiento, no tienen entre sí otro nudo más que un hilo, este hilo que por momentos se atenúa hasta el punto de volverse invisible, pero que no se rompe nunca, el gran hilo misterioso del laberinto humano, el Progreso.)

El Poema, ante todo, clarifica y unifica: es a un mismo tiempo una especie de retrato y de conciencia de la unidad de la diversidad de los acontecimientos a través del tiempo. De ahí la importancia del subtítulo de la obra (*Petites Epopées*) el cual es bastante sugerente al respecto. En efecto, las 'pequeñas epopeyas' que se refieren cada una a la conformación de un mito o de una nación, o acaso de un personaje, tan sólo adquieren su significación plena a la luz del movimiento ascensional y omniabarcante del Progreso. Así, el poema describe y coincide (o

---

<sup>25</sup> *Íbidem*.

ha de coincidir) con la amplitud de la realidad humana bajo todos sus aspectos, señalando su dirección, pese a los obstáculos y peripecias de la ruta, hacia lo divino. El Poema, la epopeya moderna según Hugo, será en su conjunto un 'himno religioso de mil estrofas' que parte de la oscuridad del inicio del desarrollo humano para llegar hasta la cumbre de luz redentora de la reintegración en Dios: se trata, como el poeta mismo lo expresa, de recrear a través de la palabra el drama del hombre 'iluminado por el rostro del creador':

L'épanouissement du genre humain de siècle en siècle, l'homme montant des ténèbres à l'idéal, la transfiguration paradisiaque de l'enfer terrestre, l'éclosion lente et suprême de la liberté, droit pour cette vie, responsabilité pour l'autre ; un espèce d'hymne religieux à mille strophes, ayant dans ses entrailles une foi profonde et sur son sommet une haute prière ; le drame de la création éclairé par le visage du créateur, voilà ce que sera, terminé, ce poème dans son ensemble ; si Dieu, maîtres des existences humaines, y consent.<sup>26</sup>

(La expansión del género humano de siglo en siglo, el hombre subiendo desde las tinieblas al ideal, la transfiguración paradisiaca del infierno terrestre, el estallido lento y supremo de la libertad, derecho para esta vida, responsabilidad para la otra, una especie de himno religioso en mil estrofas, llevando en sus entrañas una fe profunda y en su cima una alta oración, el drama de la creación iluminado por el rostro del creador, he aquí lo que será, terminado, este poema en su conjunto, si Dios, amo de las existencias humanas, lo permite.)

Sin embargo, el hilo conductor del Progreso, desde la perspectiva de cada 'pequeña Epopeya', parece invisible: pues éste sólo se haría perceptible al momento de alcanzar el objetivo final. Así, la dinámica en su totalidad cobraría sentido 'desde los ojos del creador', que es igualmente el fin último del proceso. Por ello, para entender cabalmente la dinámica del Poema, y de la realidad misma, habría que poder llegar a entrever claramente el momento final, momento que se anuncia justamente en la tercera parte, al respecto dice Hugo: "Ce Progrès, ce mouvement de l'humanité, dont le but ne saurait être compris qu'au dernier volume de la trilogie: Dieu." (Este Progreso, este movimiento de la humanidad cuyo objetivo no podría comprenderse sino en el último volumen de la trilogía: Dios.) Puesto que esta dinámica es en realidad un deseo de

---

<sup>26</sup> *Íbidem.*

trascendencia, de reunión en la divinidad. La labor que Hugo se plantea a sí mismo es a un tiempo poética, filosófica y profética: el Poema ha de dar cuenta de lo real, especificando su dinámica e indicando el sentido final hacia el que apunta su proceso.

Pero cabría preguntarse no solamente por la intención y el alcance de la obra sino también por la manera en cómo obtiene el poeta tal saber. En este sentido, es necesario decir que más que un afán enciclopédico por acumular conocimientos para llegar a una idea total del destino humano, el poeta parte y se nutre de una Visión, -he aquí lo que podría reconocerse como el aspecto propiamente romántico del Poema de Hugo. Pues el poeta no es un erudito ilustrado sino un Vidente, y es por ello que este 'poema de una cierta extensión' se ha construido en realidad a partir de una revelación, de una Visión que acontece a través de un sueño.<sup>27</sup> El primer poema de *La Légende* se llama justamente '*la Vision*' y en él se trata de describir el génesis y la forma de la obra entera. Todo comienza a partir de un sueño en el que se revela al poeta la historia de la humanidad, desde el albor primigenio hasta el momento actual. El transcurrir de los siglos, uno tras otro, conforma en realidad un itinerario nocturno que se desvanece en la luz del alba. La humanidad, según la Visión del poeta<sup>28</sup>, se ha encaminado a tientas por esta noche, ascendiendo en penumbra y guiada por el hilo del Progreso, hasta su reunión en Dios.

J'eus un rêve, le mur des siècles m'apparut.  
(...)  
Cette vision sombre, abrégé noir du monde,  
allait s'évanouir dans une aube profonde,

---

<sup>27</sup> Las referencias a la experiencia onírica como inspiración y origen de la poesía son, sobre todo en el caso de los románticos, innumerables. Albert Béguin, en su obra central, *El alma romántica y el sueño*, se ocupa de este tema. Al respecto, bastaría recordar el poema *Kubla Khan* de Samuel Taylor Coleridge, texto que según su propio autor le fue literalmente dictado durante un sueño, en el cual "he has the most vivid confidence, that he could not have composed less than from two to three hundred lines; if that indeed can be called composition in which all the images rose up before him as things, with a parallel production of the correspondent expressions, without any sensation or consciousness of effort." Cf. *The Oxford Anthology of English Literature, volume II*, Oxford University Press, pp. 254-257.

<sup>28</sup> La noción de Videncia se analiza y se discute en el capítulo 2 de esta investigación. Vid *Infra*.

Et commencée en nuit finissait en lueur.<sup>29</sup>

(Tuve un sueño, el muro de los siglos apareció ante mí.

[...]

Esta visión sombría, breviario negro del mundo,  
iba a desvanecerse en un alba profunda,  
que comenzaba en noche y terminaba en fulgor)

Los tres volúmenes que conformarían en su totalidad el proyecto hugoliano serían publicados, pero a pesar de tratar de abordar exhaustivamente la multiplicidad de su objeto –es decir, el Ser- resultaría imposible decir hasta qué punto consideró Víctor Hugo haber culminado el Poema. Esta cuestión es sin duda irresoluble, pero no sería atrevido pensar que, al considerar su planteamiento mismo, la realización efectiva del Poema resulta, en cualquier caso, imposible. ¿Esta especie de fracaso proviene de la limitación del hombre o del poeta, o más bien, de la naturaleza misma de la palabra humana? Tal vez de ambas; pero lo que es necesario reconocer es que el intento acaso titánico de Hugo por escribir el Poema debe comprenderse dentro de un horizonte más amplio: el afán por llegar a decir el Universo, por llevar lo real a la palabra, por expresarlo todo en el verbo, por llegar al verbo total que es el mundo o la analogía del mundo.

Es por ello que este afán por decirlo todo hallará fuertes resonancias en otros poetas franceses del siglo XIX, y particularmente en Rimbaud y en Mallarmé.<sup>30</sup> Para el primero, como hemos entrevisto, la experiencia poética habrá de replantear radicalmente el sentido de la palabra y de la existencia. Al tratar de recrear el mundo en la palabra, Mallarmé se enfrentará, por su parte, a la imposibilidad de decirlo todo, de recrear el libro del universo. Pero en ambos casos, se trata de “hallar una lengua” (“trouver une langue”) en la que se diga y se

---

<sup>29</sup> ‘*La Vision d’où est sortie ce livre*’ (*La Visión de donde surgió este libro*) Poema I, v. 1, 143-5 en *La Légende des Siècles*. ed. cit.

<sup>30</sup> Éste último se planteará en *Un coup de dés n’abolira jamais le hasard* (*Un golpe de dados no abolirá nunca el azar*), la idea de recrear al universo “en la inmanencia del himno, un lenguaje absoluto: un poema que sea el Libro de los libros.” Cf. O. PAZ., *El Arco y la Lira*, FCE, pp. 270-76. S. MALLARMÉ, ‘*Un coup de dés n’abolira jamais le hasard*’, en *Œuvres poétiques*, Gallimard La Pléiade.

haga ver, que sea a la vez un nombrar, un proferir, y un contemplar el universo. No obstante, es necesario comprender y reconocer el intento de Hugo por crear una obra de una altura 'cósmica', a partir de la cual será posible plantearse la cuestión del poema filosófico, principalmente desde la perspectiva de Rimbaud.

### 3. Rimbaud y el canto a la Diosa.

...sobre un asunto oscuro compongo tan brillantes versos,  
rociándolo todo con el encanto de las Musas,  
(...) así ahora yo, dado que esta doctrina las más de las veces  
parece demasiado amarga  
he querido exponerte el pensamiento con el armonioso canto  
de las Piérides y como untarlo con la dulce miel de las Musas...<sup>31</sup>

*De rerum Natura* es el modelo de lo que los autores franceses reunidos en torno al Parnaso reconocerán como un poema filosófico. ¿En qué sentido la obra de Lucrecio puede ser considerada de esta forma? La intención del poeta latino no era la de plantear un sistema filosófico a través de su palabra sino la de traducir – en el sentido primario de 'volver transmisible'- el pensamiento de su maestro Epicuro. La doctrina epicúrea podría parecerle a los hombres ardua o amarga, pero el discípulo la presentía de forma poética, presentándola de la misma forma como "se untan los vasos de un dulce licor para hacer beber los jugos amargos de la medicina."<sup>32</sup> La elección de la forma poética cumple así una función sobre todo terapéutica, o transmisora del carácter fundamentalmente terapéutico de la filosofía del maestro. Visto así, pareciera que la presentación de un pensamiento 'oscuro' mediante una forma 'bella' o 'armónica' constituiría la característica esencial del poema filosófico según el planteamiento de Lucrecio. En efecto, en

---

<sup>31</sup> LUCRECIO, *De rerum natura. De la nature*, Libro I, vv. 933-950.

<sup>32</sup> G. SANTAYANA, *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*. Tecnos; Madrid, 1995. pp. 32-49. Respecto a la transmisión y al sentido de la filosofía de Epicuro según el poema de Lucrecio existe una abundante bibliografía. Cf. P. HADOT, *¿Qué es la filosofía antigua?*, FCE, pp.128-142 C. GARCÍA GUAL, *Epicuro*, Alianza editorial, Madrid, 1981. W. OTTO, *Epicuro*, Sexto piso, México 2005, y DIOGENES LAERCIO, *Vida y opiniones de los filósofos antiguos*.

varios lugares de su obra, el poeta latino repite que su intención primordial es hacer transmisible el carácter curativo del pensamiento epicúreo.<sup>33</sup>

Cabría preguntarse entonces si la intención y el objetivo de *Soleil et Chair*, en tanto Credo de los parnasianos, seguirían el planteamiento general de Lucrecio. El poema de Rimbaud se inspira en las primeras estrofas del Libro primero de *De rerum Natura*. La obra del autor latino fue, como se ha señalado, la fuente de inspiración de varios poetas del grupo del Parnaso; sin embargo el extenso poema no fue estudiado con detenimiento por ninguno de ellos, y tampoco por Rimbaud: la obra en cuestión constituyó sobre todo un modelo de inspiración pero no un objeto de estudio. Es por ello que el joven poeta francés deseaba ser 'el nuevo Lucrecio' de su tiempo, más que convertirse en un erudito del poeta latino. En este sentido, *Soleil et Chair* no puede considerarse como una glosa o una reinterpretación de *De Natura rerum*; no obstante, hay un tema que subsiste entre los dos textos y que es, sin duda, primordial: el reconocimiento de una fuerza primigenia que anima todas las cosas, simbolizada por la figura omnipresente de la diosa Venus.

Vénus, tu peuples tout: l'onde où court le navire,  
Le sol fécond : par toi tout être qui respire  
Germe, se dresse et voit le soleil lumineux !<sup>34</sup>

¡Venus, tú lo habitas todo: la onda donde va el navío  
el suelo fecundo: por ti todo ser que respira  
germina, se levanta y ve el sol luminoso!

Este elemento común es primordial pues tanto Rimbaud como Lucrecio se reconocen en un momento de crisis espiritual, sus épocas están marcadas por un *tiempo de miseria* y, por tanto, ambos comparten, el propósito de transmitir a los hombres un pensamiento terapéutico y verdadero. Ambos invocan a Venus, pero no para servirse de su nombre, sino para señalar la fuerza primigenia y natural

---

<sup>33</sup> Cf. LUCRECIO, *loc. cit.* Libro II, vv. 10-61 (sobre el carácter terapéutico de la filosofía) y Libro IV, vv. 1-25 (sobre el sentido de su empresa poética).

<sup>34</sup> A. RIMBAUD, 'Invocation à Vénus', (traducción al francés de LUCRECIO, *De rerum Natura*, I, vv. 1-27)

que da vida a todas las cosas. No obstante, hay una diferencia notable pues el texto de Rimbaud no está inspirado por la enseñanza de algún maestro, y por ello no intenta transmitir a través de la palabra poética un mensaje filosófico previamente elaborado. El propósito del joven poeta francés es en este sentido el siguiente: ante los tiempos de crisis e incertidumbre en los que vive, él expresa en su poema la necesidad de recuperar la experiencia religiosa de la Naturaleza, replanteando con ello, la posibilidad de un vínculo originario del ser humano con ella. Rimbaud trata de recuperar en la poesía el sentido originario de la palabra, y de la experiencia humana ante la divinidad de la Naturaleza; en este punto coincide con Lucrecio, pues también para el poeta latino la palabra Naturaleza debe recuperar su sentido propiamente filosófico, en tanto origen y fuente de la realidad:

La palabra naturaleza tiene muchos sentidos, pero si conservamos el que justifica la etimología y es al mismo tiempo el más filosófico, encontraremos que significa el principio del nacimiento o génesis, la madre universal, la gran causa o sistema de causas que revelan los fenómenos. (...) en este sentido podemos decir que más que cualquier otro hombre, Lucrecio ha sido el poeta de la naturaleza.<sup>35</sup>

La poesía, desde esta perspectiva, debe recuperar el sentido de la palabra a fin de replantear el papel del hombre en el cosmos. Es por ello que, puesto que se trata de crear el “Credo de los poetas nuevos”, el poema de Rimbaud aborda a través de la figura de la Diosa, el tema central que le preocupa: el culto antiguo a la Naturaleza (*Physis*), recuperando el planteamiento que Lucrecio desarrolla en los primeros versos de su vasta obra. En efecto, ante los múltiples cultos en la Roma de su época, Lucrecio se propone mostrar en su poema la subsistencia de una sola fuerza, a la vez divina y natural, que anima y gobierna a todos los seres vivos: “*Quae quoniam rerum natura sola gubernas*” (*Pues tú sola gobiernas la naturaleza de las cosas*)<sup>36</sup> Es sobre esta fuerza dominante y generadora que el poeta latino llama también *Voluptas*, identificada con la diosa de la fertilidad y el

---

<sup>35</sup> G. SANTAYANA, *loc.cit.* p. 49

<sup>36</sup> LUCRECIO, *loc. cit.* I, v.21-22.

amor bajo la multiplicidad de sus nombres, que reposa la unidad y la armonía del universo entero.

Según el autor latino, el mundo halla su cohesión y su unidad a través del Deseo entendido éste no como pasión individual sino como fuerza de cohesión cósmica (*Voluptas*), pues es la Diosa misma quien se hace presente en esta tensión erótica que liga lo diverso. La Naturaleza misma es voluptuosidad, tensión constante que reúne y separa las formas de asociación de los átomos en el universo. Pero este deseo omnipresente no es solamente el carácter esencial de la propia Naturaleza sino que constituye también la forma principal del conocimiento humano. Conocer es sentir en si la omnipresencia de la voluptuosidad. Puesto que aprehender la multiplicidad de las cosas unificadas a la luz de una sola fuerza originaria, significa siguiendo el pensamiento de Lucrecio, contemplar el rostro inmenso de la Diosa, ser tomado por su belleza. Así, el verdadero conocimiento humano surge del deseo, y es éxtasis: la relación esencial entre el hombre y la Naturaleza es un vínculo de voluptuosidad.<sup>37</sup> Por ello, la palabra en el poema a la vez canta y aprehende la unidad del ser en la figura sagrada de la Diosa.

De esta forma, siguiendo la inspiración lucreciana, el poema de Rimbaud, a diferencia del proyecto de Hugo, no se propone retratar el curso de la epopeya de la humanidad a partir de la noción de Progreso, sino señalar la experiencia originaria y presente del hombre conformada por el reconocimiento de la Diosa. *Soleil et Chair* no se plantea como una epopeya del saber desde la tiniebla hasta la luz, sino que se concibe como un himno religioso en el que se canta la auténtica fe de los poetas en la Naturaleza, como fuente de vida y unidad del mundo. El Poema de Hugo buscaba señalar y englobar el movimiento redentor del Progreso en su encaminarse hacia Dios, en la anulación gloriosa del transcurrir de la

---

<sup>37</sup> Cf. M. ONFRAY, *Théorie du corps amoureux. Pour une érotique solaire*, Grasset, París, 2000, pp. 69-100 y G. SANTAYANA, *loc.cit.* En realidad el tema de la Diosa como fuerza primordial del universo es común a diversos autores latinos como Virgilio, Ovidio y Apuleyo. En las obras de estos autores, se reconoce la presencia central de la diosa que es llamada Magna Mater, Venus genitrix, y Madre de los dioses.

historia. El poema de Rimbaud, en cambio, buscará recrear, en el tiempo presente, la experiencia perdida del hombre ante la Naturaleza sagrada.

Le Soleil, le foyer de tendresse et de vie,  
Verse l'amour brûlant à la terre ravie,  
Et, quand on est couché sur la vallée, on sent  
Que la terre est nubile et déborde de sang ;  
Que son immense sein, soulevé par une âme,  
Est d'amour comme dieu, de chair comme la femme  
Et qu'il renferme, gros de sève et des rayons,  
Le grand fourmillement de tous les embryons !

Et tout croît, et tout monte !

-Ô Vénus, ô Déesse!

El sol, como un hogar de ternura y de vida,  
Vierte su amor candente a la tierra hechizada.  
Y, si nos acostamos sobre el valle, sentimos  
Que la tierra es doncella rebosante de sangre;  
Que su inmenso regazo, por un alma agitado,  
Es de amor como un Dios, de carne cual Mujer,  
Y que, grávido, encierra, de rayos y de savia,  
¡El enorme hormigueo de todos los embriones!  
¡Todo vive y asciende!... –¡Oh Venus! ¡Oh tú Diosa!

El poema comienza por ubicarse en una especie de pasado mítico, o más precisamente en un tiempo originario: se trata una experiencia común en la que el hombre se reconoce en presencia mutua con la fuerza divina de la naturaleza. En el inicio del texto parecen oponerse dos elementos, el Sol y la Carne, un principio uranio y luminoso, otro terrestre y umbrío; esta distinción parece anunciar una tensión entre lo celeste y lo carnal. El Sol representa el elemento masculino opuesto a la Luna como principio femenino, e igualmente simboliza la luz, el rayo que se levanta de las tinieblas. La Carne, por su parte, representa la sensualidad principalmente femenina, el cuerpo como deseo.<sup>38</sup> Pero esta dualidad no es excluyente en la medida que ella no señala dos órdenes distintos de realidad, claramente separados. En realidad, los dos elementos conforman en su conjunto una sola tensión, una armonía entre elementos contrarios pero reunidos por la fuerza natural que anima el mundo: la *Voluptas*, la fuerza del deseo que está representada por la Diosa.

---

<sup>38</sup> Cf. J. CHEVALIER, A. GEERBRHANT, *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont, París. 1989.

No obstante, cabe aclarar que para Rimbaud esta tensión no es de orden conceptual, pues no se refiere a dos ideas que se contraponen, sino que se trata de una armonía a la vez física y sensual, y habría que decir ontológica en tanto muestra la oposición constante entre los elementos que conforman la realidad. El deseo mismo nos hace percibir la tensión del ser, pues antes de tener una idea de lo que *Sol* y *Carne* puedan significar, los sentimos: se es un cuerpo, se es deseo de un cuerpo, se es mirada y abertura a la luz. Sentir, con los sentidos abiertos a la luz y al cuerpo, es conocer, aprehender la realidad en una especie de inmediatez orgánica. En esta primera parte del poema, trata de decirse justo eso: el acto creativo primario, en su carácter a la vez sensual y sagrado. El astro luminoso se vierte sobre la tierra núbil, la fecunda con su calor, la vuelve cuerpo deseante y fecundado, lleno de ternura (*tendresse*) y de amor encendido (*amour brûlant*). Pues reconociendo la omnipresencia de la diosa, todo acto de creación, de generación, es un acto de deseo: una unión luminosa y carnal, erótica. Por ello, Venus no puede ser considerada como la carne, ni como el sol: ella es la fuerza erótica y ontológica que provoca el acto de unión, de fecundación. La divinidad es a la vez sol y carne.

Conocer y sentir se con-funden, al igual que nacer y co-nacer (*co-naissance*). Para apreciar cabalmente el acto creador y fecundo de la Naturaleza, es necesario participar en él, es necesario tenderse “sobre el valle”, entregado a la luminosidad del sol y al latido de la tierra. Conocer la Naturaleza es sentir en sí mismo el deseo con el que ella, diosa universal, alimenta a todo lo que nace y vive. En la primera parte del poema vemos como el seno de la tierra, símbolo a un tiempo de la sensualidad y la maternidad, es penetrado por un aliento (*un souffle*), por un alma (*un âme*), por una respiración que le insufla vida.<sup>39</sup> En el seno de la tierra se reúnen lo celeste y lo carnal, puesto que no hay diferencia entre el amor

---

<sup>39</sup> G. BACHELARD, *loc. cit.* pp. 153-154. Según el filósofo francés, la respiración, en la experiencia poética, constituye un principio cósmico, es decir una forma de acceso a la unidad del mundo. “El mundo respira en mí, participo en la respiración del mundo, me hundo en un mundo que respira. Todo respira en el mundo. La respiración, la que va a curar mi asma y mi angustia es una respiración cósmica.”

divino y el amor sensual: ambos conforman en realidad los elementos de un solo acto erótico, unificado por la *Voluptas* de la Diosa. En el interior de este seno, que guarda la savia y abriga los rayos solares, se realiza la generación de los embriones que van a nacer. El acto genésico es a la vez erótico, todo deseo trata de recrear el inicio del mundo.

La eclosión del deseo es también la recreación del surgimiento de Venus, de entre la espuma que el mar fecunda. Todo crece y todo asciende de nuevo hacia la luz en virtud de la fuerza primigenia de la Diosa que anima el universo. “¡Todo vive y asciende!...” El poema canta su nombre, anunciando con ello la primavera, el momento de los nacimientos y la regeneración. Se trata de un momento impreciso e incluso indecible, “la hora rimbaldiana por excelencia, la hora del comienzo absoluto, del nacimiento.”<sup>40</sup> La realidad se renueva gracias al poder de la Diosa. Así, en este primer movimiento del poema es posible ver como Rimbaud expresa una breve cosmología en la cual la vida y el universo se reaniman en la voluptuosa presencia de Venus. Y es que *Soleil et Chair* trata de describir, en primera instancia, “una teoría de la vida dichosa, que equivale también a la transparencia nativa y originaria”<sup>41</sup>

Esta teoría, esta visión, parte de la evocación de una Edad de oro en la que el hombre habitaba en la presencia constante o intermitente de los dioses; pero de esta experiencia se ha separado en el momento actual puesto que el verso siguiente anuncia e inaugura un tiempo distinto, dominado por el lamento de lo perdido. Es un tiempo de ausencia y de miseria:

La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde <sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> J.P. RICHARD, ‘Rimbaud ou la poésie du devenir’ en *Poésie et profondeur*. Ed. du Seuil, París, 1955, p. 189.

<sup>41</sup> Y. BONNEFOY, *loc. cit.* pp. 17-21

<sup>42</sup> A. RIMBAUD, ‘Délires I, la vierge folle, l’époux infernal’, en *Une saison en enfer*. Podría pensarse que esta afirmación justificaría la metafísica occidental que ubica la realidad en ‘otra parte’, en un ‘más allá’ inaccesible. Sin embargo, contrariamente a ello, Rimbaud no supondría este desplazamiento meta-físico sino que pensaría que el acceso a la realidad del mundo, simbolizado por la presencia inmanente de lo divino, se halla vedado a causa de la entronización del cristianismo y el saber moderno. Es en este sentido que la verdadera vida está ausente.

(La verdadera vida está ausente No estamos en el mundo.)

#### 4. El tiempo de miseria

El segundo movimiento de *Soleil et chair* se abre al constatar que el hombre actual se halla desgarrado de la experiencia originaria del culto a la Diosa. El canto poético, en este nuevo tiempo, se convierte en añoranza y lamento (*regret*). Rimbaud responde en esta parte del poema a las preguntas planteadas por Musset al inicio de su obra poética *Rolla*:

Regrettez-vous le temps où le ciel sous la terre  
Marchait et respirait dans un peuple de dieux  
Où Venus Astarté, fille de l'onde amère,  
Secouait, vierge encore, les larmes de sa mère  
Et fécondait le monde tordant ses cheveux ?<sup>43</sup>

(¿Añoráis el tiempo en que el cielo bajo la tierra  
Andaba y respiraba entre los dioses  
En que Venus Astarté, hija de la amarga espuma  
Agitaba, aún doncella, las lágrimas de su madre  
Y fecundaba el mundo torciendo su cabellera?)

Tres veces se plantea Musset la pregunta, y tres veces responde Rimbaud en *Soleil et Chair* afirmando amargamente el lamento. Los tiempos de la edad de oro han pasado, no queda más que la evocación de las antiguas divinidades, de los sátiros del cortejo de Dionisio que perseguían por los bosques a las ninfas.

Je regrette le temps ou la sève du monde,  
L'eau du fleuve, le sang rose des arbres verts  
Dans les veines de Pan mettaient un univers !  
Où le sol palpitant, vert sous ses pieds de chèvre ;  
Où baisant mollement le clair syrinx, sa lèvre  
Modulait sous le ciel le grand hymne d'amour ;

---

<sup>43</sup> A. MUSSET, 'Rolla' en *Oeuvres Poétiques*, Garnier-Flammarion, París, 1997.

Où, debout sur la plaine, il entendait autour  
Répondre á son appel la Nature vivante ;

(¡Añoro aquellos tiempos en que la savia del mundo,  
Agua de hablantes ríos, sangre de verdes árboles,  
Vertían un universo en las venas de Pan!  
En que bajos sus caprinas cabras patas todo nacía, vivía;  
En que suaves, besando la siringa, sus labios  
Ritmaban bajo el cielo un gran himno amoroso;  
En que, erguido en el llano, escuchaba en su torno  
Vivaz naturaleza por su voz convocada;)

La figura del dios Pan reúne y sintetiza la situación en la que se halla el tiempo nuevo, la época moderna, en relación con la evocación del mundo antiguo. El propio Víctor Hugo ya había retomado en *La Légende des Siècles*, la figura del dios, presentándolo como un sátiro que por el poder del canto a la Naturaleza se transforma en la divinidad y el símbolo del Universo, del Todo.<sup>44</sup> Hugo, no obstante, toma al dios Pan como símbolo del paganismo y sólo ve en este culto un momento preciso y necesario del Progreso encaminado hacia su objetivo final en la reunión en Dios. Frente a esta idea, y en lugar de considerar el momento actual como un encauce progresivo hacia la redención, el poema de Rimbaud denuncia el carácter desacralizado y casi absurdo en el que se halla el mundo moderno, el desgarramiento del hombre actual de su experiencia originaria. Esta situación ha sido provocada no sólo por la huida de los dioses antiguos sino por la entronización del cristianismo por encima de los cultos paganos.

Je crois en toi ! je crois en toi ! Divine mère,  
Aphrodite marine ! –Oh ! la route est amère  
Depuis que l'autre Dieu nous attelle a sa croix ;

(¡Creo en ti! ¡Creo en ti! ¡Divina madre  
Afrodita marina! ¡Ah! el camino es largo  
Desde que el otro Dios nos unce a su cruz.)

El cristianismo es presentado como una especie de creencia decadente, y negadora de la religión primaria y del culto al Deseo como principio dinámico de la

---

<sup>44</sup> V. HUGO, 'Le Satyre', (El Sátiro) *loc.cit.* En este poema, que forma parte de la *Légende des siècles*, Hugo muestra la metamorfosis de un sátiro del cortejo de Dionisos en dios de la naturaleza toda ante el cual el propio Júpiter finalmente debe arrodillarse: « Place à Tout! Je suis Pan; Jupiter à genoux » (¡haced lugar al Todo! Soy Pan, ¡Júpiter, de rodillas!)

unidad cósmica. Esta crítica será retomada por Rimbaud en otro poema en el que presenta la figura del Cristo uncido en la cruz como “un éternel voleur d’énergies”<sup>45</sup> (un eterno ladrón de energías). La creencia en una vida ultraterrena, en una resurrección de la carne, constituye para el poeta un insulto a “la belleza primera”, una negación del deseo como Voluptuosidad y del cuerpo, es decir de la Carne (Chair).<sup>46</sup> De esta forma, Tanto el cristianismo negador de la energía primaria del universo, como las ideas de utilidad y progreso del mundo moderno conforman el tiempo de miseria. Es por ello, que *Soleil et Chair* en tanto nuevo Credo de los poetas, plantea en este segundo movimiento el horizonte desacralizado, falta de una auténtica experiencia poética y religiosa que supone la muerte de los cultos y los dioses paganos de la Naturaleza. La figura del dios Pan, contrapuesto al cristianismo, retoma entonces su importancia.

...poco tiempo antes de la victoria del cristianismo, una voz misteriosa corría por las riberas del mar Egeo, diciendo: ‘El gran dios Pan ha muerto.’ El antiguo Dios universal de la Naturaleza estaba acabado. Gran dicha. Se suponía que, al morir la Naturaleza, moría la tentación.

(...) Todo cae, se derrumba, se abisma. El Todo se vuelve la nada: ‘¡El gran dios Pan ha muerto!’

No era una noticia que los dioses debiesen morir. Numerosos cultos antiguos se fundan sobre la idea de la muerte de los dioses. Osiris muere, Adonis muere, es verdad, para resucitar.

Pero aquí, se trata de otra cosa. Los primeros cristianos (...) maldicen a la Naturaleza misma. La condenan por entero, y llegan a ver en ella, el mal encarnado, el demonio en una flor.<sup>47</sup>

La importancia y la gravedad de este acontecimiento – a saber: que “El gran dios Pan ha muerto”- radican en que no se trata de un hecho propio a la

---

<sup>45</sup> RIMBAUD, *Les premières communions* (Las primeras comuniones) en *Oeuvres Complètes*. Este poema se inspira de varios pasajes de los Evangelios pero para mostrar la figura del Cristo crucificado como un símbolo de negación de la vida. El poema se presenta así como una especie de Anti-evangelio.

<sup>46</sup> Podría hacerse, respecto a esta idea, una analogía con la crítica planteada por Nietzsche hacia el cristianismo como negador del cuerpo y del instinto, proyectando su ilusión y su insatisfacción en un mundo ultraterreno. Cf. F. NIETZSCHE ‘De los transmundanos’ en *Así habló Zaratustra*, parte I. Alianza Editorial.

<sup>47</sup> MICHELET, *La sorcière (La hechicera)*, ed.cit. cap. I “La mort des dieux” (La muerte de los dioses) pp.45-46. Cf. CAZENAVE, *Encyclopédie des symboles*, Librairie générale française, artículo sobre ‘Pan’.

naturaleza o a la epifanía del dios: Pan no muere aquí para resucitar, como sería el caso de Adonis o de Osiris, sino que su desaparición parece ser definitiva, y por ello anuncia, desde la perspectiva del propio paganismo, la instauración de un nuevo escenario, de un nuevo tiempo, caracterizado por el derrumbe y el abismo. Pan es el dios del “gran Todo”<sup>48</sup>, en un principio se le representaba como un sátiro tocando la flauta “syrinx” –la flauta de Pan- obtenida del junco en el que se transformó la ninfa que él amaba. Pan expresa, a través de su música, el canto de la Naturaleza: su melodía responde a los acordes de la armonía universal, se vuelve un eco del Todo. Es por eso que su figura se identifica también con la del poeta que canta y se vuelve un acorde en el universo.

¡El gran cielo está abierto! ¡los misterios murieron  
ante el Hombre que erguido, cruza sus fuertes brazos  
en el inmenso esplendor de la opulenta naturaleza!  
Canta él... ¡y canta el bosque, y el río murmura  
Un canto lleno de dicha que asciende hacia el día!...  
¡Es la Redención! ¡Es el Amor! ¡El Amor!...<sup>49</sup>

El Amor es aquí, como el mismo deseo, la fuerza cósmica que cohesiona y unifica los diversos elementos. Pan muestra que la música y la poesía son las vías de acceso a la reunión con el cosmos, con los dioses; a través de su figura se garantiza a la palabra como eco y revelación. Pan es así mismo un símbolo del culto a la “diosa madre”, a la Naturaleza. En el poema, el dios aparece como la expresión de una concepción total del universo pues llena sus venas con “la savia del mundo”, que atraviesa “el río murmurante” y “la sangre de los verdes árboles”<sup>50</sup>. De esta forma, el anuncio de la muerte del dios reviste entonces su principal significación: se ha roto el vínculo que reunía la voz de los hombres y de los dioses; la poesía deja de ser diálogo y se convierte en un canto de desgarró y

---

<sup>48</sup> Cf. CHEVALIER, GEERBRANT, *loc.cit.*, CAZENAVE, *loc.cit.* HUGO, *loc.cit.* Tal vez no es inútil recordar que el término “*pan*” significa en griego *todo*, y de ahí la asociación del dios a los cultos de la Naturaleza como unidad y totalidad. En este sentido, es posible sin duda ver un *pan-teísmo*, no sólo en los cultos paganos, sino en la poesía misma –como es el caso en el poema de Rimbaud que aquí se presenta- al hablar del dios y de Venus.

<sup>49</sup> RIMBAUD, *Credo in unam*, primera versión de *Soleil et Chair*. Este fragmento, como se ha mencionado, fue eliminado en la segunda versión del texto. El subrayado es nuestro.

<sup>50</sup> Cf. ‘La Création et le chaos’ en P. BRUNEL; *Arthur Rimbaud ou l'éclatant desastre*, Champ Vallon, Ginebra, 1991, pp. 149-194.

aislamiento; o lo que es peor aún: la presencia de los dioses en la palabra deviene una simple referencia retórica destinada a embellecer el discurso, tal como acontece en la estética del movimiento parnasiano.

Al igual que el sonido del “syrinx” (la siringa), cuando la palabra deja de ser el testimonio de una fusión, de una coincidencia, se transforma en sollozo, en lamento de la pérdida, y en búsqueda de retorno a la fuente. Esto es lo que caracteriza el segundo momento del poema de Rimbaud, el momento de miseria ante los dioses ausentes. El culto a Venus, que debía constituir según el texto el elemento central del nuevo credo poético, no subsiste entonces más que como una evocación de un tiempo pasado. Es por ello que, al mirar hacia la situación actual, el poema toma rápidamente la forma de un lamento, pues expresa el carácter desacralizado del mundo y del hombre, su desgarramiento, su separación de la diosa. Lejos de la tranquilidad y la certeza que supondría el avance progresivo de la humanidad a través de la historia, como lo afirmaba el poema de Hugo, la existencia humana se caracteriza, para Rimbaud, por la duda y la ignorancia: al haberse separado del fondo que debiera sostenerlo, la Madre Naturaleza, el saber del hombre se vuelve una triste quimera:

Nous ne pouvons savoir! –Nous sommes accablés  
D’un manteau d’ignorance et d’étroites chimères!  
Singes d’hommes tombés de la vulve des mères,  
Notre pâle raison nous cache l’infini!  
Nous voulons regarder: -le Doute nous punit!  
-Et l’horizon s’enfuit d’une fuite éternelle!

(¡No podemos saber! –¡Estamos agobiados  
por un velo de ignorancia y por estrechas quimeras!  
Simios de hombres caídos del útero de las madres,  
¡Nuestra pálida razón nos oculta el infinito!  
Queremos mirar: -¡la Duda nos castiga!  
¡Y el horizonte se aleja en una huída eterna!)

El saber humano, que desde la perspectiva del poema de Hugo encaminaba al hombre hacia la luz divina, se muestra aquí como limitación e incertidumbre. Así pues, ante la desaparición del culto a la diosa, el hombre

percibe no sólo su propio aislamiento sino también la limitada condición que lo caracteriza. Al constatar esta desaparición se presenta en el poema un mundo a la deriva, en el que el hombre, que había levantado orgullosamente su cabeza, se da cuenta que se halla envuelto por una espesa bruma de preguntas sin respuesta: la Duda lo domina. El saber se vuelve ignorancia e ilusión, pues el acceso al conocimiento que realmente importa –la búsqueda y la Visión de lo divino- se vuelve ahora imposible. El horizonte donde se reúne lo humano y lo divino se aleja, desaparece, en una “huída eterna”. Y, sin embargo, el hombre no es capaz de asumir siquiera su propia ignorancia, pues cree que, al separarse de la ‘falsa ilusión’ de los dioses, de las ‘falsas quimeras’ es al fin capaz de ver y de saber por sí mismo. Es por ello que se siente ‘rey’, que cree dominar y comprender al mundo: pero en realidad está desarraigado, ha perdido la fuerza y el aliento que lo ligaba a los otros, al otro – ha perdido el Amor de la diosa, el aliento que nos reúne. Por eso es que el poeta afirma que vivimos en tiempos de indigencia, de miseria:

Misère! Maintenant il dit: Je sais les choses,  
Et va, les yeux fermés et les oreilles closes:  
-Et pourtant, plus de dieux! plus de dieux! L’Homme est roi,  
L’Homme est Dieu! Mais l’Amour, voilà la grande Foi!  
Oh! Si l’homme puisait encore à ta mamelle,  
Grande mère des dieux et des hommes, Cybèle,

(¡Miseria! Ahora él dice: Yo sé las cosas,  
y va con los ojos y los oídos cerrados:  
Pero, ¡ya no hay dioses, ya no hay dioses! El Hombre es rey,  
¡El Hombre es Dios! ¡Pero en el Amor está la gran Fe!  
¡Oh! Si el hombre se nutriera aún de tu seno,  
Gran madre de los dioses y los hombres, Cibeles;)

Este es pues el escenario que se presenta al hombre en una morada vacía, donde ya no hay dioses. Es un tiempo de miseria.<sup>51</sup> Con la desaparición de Pan y de Venus –símbolos del canto poético, de la reintegración y de la Naturaleza-, se abre un horizonte de ausencia, donde el hombre permanece solo, “con los ojos y

---

<sup>51</sup> Existe sin duda un vínculo muy estrecho, respecto a este tema, entre Rimbaud y Hölderlin. El poeta alemán percibe igualmente la época moderna como una tiempo de miseria (*durftiger Zeit*) marcado por la ausencia de los dioses y por la necesidad de una nueva experiencia de lo sagrado a partir del reconocimiento de esa ausencia. Cf, F. HÖLDERLIN, *Brot und Wien, (Pan y Vino)* en *Las Grandes Elegías*, Hiperión, Madrid, 1980. Vid. Infra capítulo 3 de esta investigación.

los oídos cerrados”, creyendo, inútilmente, mirar y conocer realmente. Prisionero de su propia limitación, de su ignorancia, y de su engaño; negándose a volver a escuchar y a ver. Todo se cubre y se ensombrece. Es el tiempo de la noche, el tiempo de la ausencia; pues se han roto los lazos que nos unían a lo divino. Los dioses se han ido; tal vez los hemos expulsado, tal vez nos hemos desgarrado de ellos. La Naturaleza se oscurece, ha dejado de ser un “temple où de vivants piliers laissent parfois sortir de confuses paroles” (templo de vivientes columnas que profieran a veces confusas palabras)<sup>52</sup>, y más bien parece que está muriendo.

Por eso se ha levantado la noche, y éste es el espacio que habrán de recorrer a partir de este momento los poetas, buscando recuperar la experiencia originaria del ser y de lo divino. Tal vez por eso su palabra se asemeje entonces al lamento que surge del “syrinx”, de la flauta de Pan, del “gran dios Pan” que ha muerto.

Se habían ocultado los dioses,  
sola y sin vida  
quedaba la naturaleza,  
(...)  
Ya no fue la luz  
la morada de los dioses  
y el signo de los cielos.  
El velo de la noche  
pusieron sobre sí ellos;<sup>53</sup>

Dice Calasso que “Casi todos los poetas del siglo XIX, de los más mediocres a los más sublimes, escribieron algún poema en el que se nombra a los dioses.”<sup>54</sup> Pero hay que decir también que en la mayor parte de esos casos, esta mención constituye un recurso literario, un asunto de retórica; al menos así sucede en el caso de los autores del Parnaso. Pareciera como si con sólo nombrarlos, el texto se revistiera de un carácter elevado o profundo. Sin embargo, no es así para Rimbaud, como tampoco lo fue para Hölderlin y Baudelaire. La preocupación

---

<sup>52</sup> BAUDELAIRE; “Correspondances” (“Correspondencias”), en *Les Fleurs du mal*, Gallimard.

<sup>53</sup> NOVALIS, *Himnos a la Noche (Hymnen an die Nacht)*, V (versión castellana de J. M. Valverde, edición bilingüe) ed. Icaria.

<sup>54</sup> CALASSO, *loc.cit*

común a estos tres autores consiste en saber si es posible que los dioses constituyan de nuevo, en el tiempo presente, una nueva experiencia para el hombre y dejen de ser meras voces retóricas.

Los dioses son huéspedes huidizos de la literatura. La atraviesan con la estela de sus nombres. Pero con frecuencia también la abandonan. Cada vez que el escritor apunta una palabra debe reconquistarlos. La mercurialidad, anuncio de los dioses, es también señal de su carácter evanescente. Sin embargo no siempre ha sido así. Las cosas fueron distintas mientras existió una liturgia. (...) Después sólo quedaron aquellas historias de los dioses que eran el sobreentendido de cada gesto. Desarraigados de su suelo y expuestos a la cruda luz de la vibración de la palabra, podían llegar a parecer impúdicos y vanos. Todo acabó en historia de la literatura.<sup>55</sup>

Así, el problema central que plantea el poema de Rimbaud no es el de evocar con justeza a las divinidades antiguas elaborando un repertorio exhaustivo de sus nombres. Como se ha visto, ya para Lucrecio los nombres de Venus y Marte no son en sí mismos importantes sino en cuanto señalan la persistencia y la constante presencia de las fuerzas cósmicas.<sup>56</sup> Algo similar sucede cuando el joven poeta francés evoca los diversos nombres de la Diosa: pues con ello, trata en realidad de señalar de hacer ver una presencia que atraviesa el universo. El problema central, por tanto, está ya sugerido por el comentario de Calasso: en algún momento existió una liturgia, y los dioses se manifestaban a los mortales en su *enargeis*, en la extraña luz de su evidencia. La palabra brotaba entonces de la epifanía, de la presencia del dios en la voz del aedo. El retorno a esa experiencia, tal como los griegos la vivieron, es imposible e inútil. La cuestión es saber si, en el mundo moderno, el hombre puede replantearse, ante la ausencia de los dioses, una nueva experiencia. Por eso, se pregunta Jeancolas al respecto: “¿se puede acceder a lo divino fuera de una religión? ¿Lo divino puede subsistir sin la conciencia de una presencia?”<sup>57</sup>

---

<sup>55</sup> *Íbidem*. El subrayado es nuestro.

<sup>56</sup> Cf. LUCRECIO, *loc.cit.* Libro I, y SANTAYANA, *loc.cit.*

<sup>57</sup> C. JEANCOLAS, *loc.cit.* pp. 375-376

En este sentido, el poema de Rimbaud puede considerarse un tanto ambiguo pues más allá de la evocación y el lamento, el poeta no aporta una respuesta clara para el tiempo nuevo. Al final, parece que los dioses persisten, pero en altorrelieve, de una forma plástica e inmóvil. Son más piedra que presencia. El texto sería, en este aspecto, fiel a los parnasianos, constatando que los dioses son sólo glosa y escultura.<sup>58</sup> ¿Tal sería también la conclusión del poema filosófico de Rimbaud? Si bien el texto no logra escapar en muchos aspectos al estetismo artificial de sus contemporáneos, en él se sugiere también la posibilidad y la necesidad de una nueva liturgia, surgida quizá a partir de la constatación de la ausencia. Por ello, el poeta se separará aún más de una teoría meramente artística para sumergirse en la poesía como una experiencia de búsqueda y de transformación. Para volver a decir, a nombrar de nuevo recreando en la palabra el instante originario, será necesaria, según Rimbaud, una nueva forma de ver, una transformación de la mirada. Tal sería la tarea de la poesía como Videncia.

---

<sup>58</sup> Mallarmé, retomando la figura del sátiro, concluirá también constatando que los dioses se han petrificado, lo mismo en la escritura que en el templo. Cf. S. MALLARMÉ, 'L'après-midi d'un faune', en *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses*. (Edición de D. Leuwers) Librairie Générale Française, París, 1977.

## CAPÍTULO 2 POESÍA Y VIDENCIA

### 1. El cambio de la percepción

Voir, c'est comprendre, juger, transformer, imaginer, oublier ou s'oublier, être ou disparaître.<sup>1</sup>

(Ver es comprender, juzgar, transformar, imaginar, olvidar u olvidarse, ser o desaparecer)

Como Baudelaire, y como varios poetas y artistas del siglo XIX, Rimbaud parte de una experiencia de escisión, de desgarramiento. El poeta adolescente, heredero en este sentido del movimiento romántico, se sentía exiliado en el mundo, en este espacio que al parecer es el reino de lo útil y de la eficacia. El punto de partida del poeta es, así, la constatación de una escisión entre el hombre y el cosmos, provocada por el advenimiento y la entronización de la razón utilitaria y de la idea del progreso. En este escenario, la poesía y el arte en general parecen haberse convertido en juegos y adornos, carecen por tanto de lo que según Rimbaud sería su impulso primario, impulso de carácter más bien ontológico: la búsqueda y el reconocimiento de la unidad del hombre con el universo. Esta escisión se hará aún más evidente al contraponer la poesía griega y la poesía moderna, tal como sucede en la experiencia de Leconte de Lisle, en el intento de una estética pura por parte de la Escuela del Parnaso, así como en el propio poema de Rimbaud, *Soleil et Chair*.

---

<sup>1</sup> P. ÉLUARD, 'Physique de la poésie' en *Donner à voir*, Gallimard, París, 1939.

Pero la cuestión de la experiencia poética no radicaría tanto en la recuperación de un modelo antiguo, sino en la posibilidad de abrir, desde el momento actual del poeta, el horizonte de una mirada renovada. La poesía, como lo piensa Eluard, es una forma más alta de ver, y de dar a ver. Es por ello que el esfuerzo de Rimbaud tendería, así, a recuperar la dimensión de la poesía como Videncia. En la primavera de 1871, Rimbaud escribe dos cartas en las cuales expresa, de forma apresurada, el sentido que tiene o ha de tener la poesía. Estas misivas se conocen como *las cartas del Vidente*. A partir de lo que se afirma en ellas, resulta claro que para Rimbaud es imposible concebir a la poesía como una mera 'creación literaria' o como una forma artística más, de la cual podría darse cuenta en algún manual de literatura: se trata primordialmente de un trabajo, es decir de una experiencia de transformación que tiene como objetivo llegar a una percepción nueva.

Maintenant, je m'encrapule le plus possible. Pourquoi ?  
je veux être poète et je travaille à me rendre *Voyant* (...)

(Por ahora, me encrapulo lo más posible. ¿Por qué?  
Quiero ser poeta y trato de volverme *Vidente*...)

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.

(Digo que hay que ser *vidente*, hacerse *vidente*.)<sup>2</sup>

La labor fundamental del poeta no se remite solamente a la creación verbal, o al trabajo de escritura. En estos fragmentos, Rimbaud afirma, respondiendo a su profesor de retórica Georges Izambard quien le reclama una falta de dedicación suficiente, que es necesario 'encrapularse', a fin de volverse un verdadero poeta, es decir un vidente. El término en cuestión utilizado aquí (*s'encrapuler*) no existe en francés, es en realidad un neologismo inventado por el propio poeta para dar a entender que la poesía no obedece a un trabajo productivo que busca el beneficio

---

<sup>2</sup> A. RIMBAUD, *Lettres du voyant, (Cartas del vidente)* en *Œuvres Complètes*, Edición de Pierre Brunel, Livre de Poche, París, 1999. Se trata de las cartas dirigidas al profesor G. Izambard y al poeta Paul Demeny entre el 13 y el 15 de mayo de 1871. A lo largo de este capítulo, y para evitar una reiteración excesiva, no se especificará la referencia de estos dos textos.

propio o el aplauso de la 'Sociedad', sino que se trata de de una tarea llevada a cabo sobre sí mismo para transformar las condiciones habituales de la percepción y del pensamiento para llegar así a la experiencia del vidente. 'Encrapularse' significaría por tanto rechazar el orden establecido, no asumir los valores y las ideas que respecto a la poesía y el arte en general imperan: se trata más bien de una labor de rebeldía e indagación, al fondo de sí mismo, para llegar a través de la palabra poética a una Visión renovada.

A fin de comprender lo que significa la poesía como videncia, sería inútil partir de una definición, o aún querer reducir a un concepto el sentido de la palabra para el poeta. Hay que reconocer que con Rimbaud, "la poesía no puede ser un fin en sí, sino un medio de conocimiento, e igualmente, en el mismo movimiento, una experiencia de transformación"<sup>3</sup>: pues se trata primordialmente de una búsqueda integral por cambiar de forma radical la vida, por hallar al fin una visión verdadera. Y es que a través de esta experiencia poética, el hombre se transformará en Vidente, es decir, habrá de aprender a ver realmente.<sup>4</sup> Pensada así, esta empresa rebasaría justamente cualquier consideración retórica acerca de la poesía como simplemente 'palabra bella', es decir como embelesamiento, construcción formal armónica, o bella apariencia. Por el contrario, en su sentido más profundo –tal como la replantea Rimbaud- la poesía cuestiona y pone en juego la existencia humana, la transforma, interrogando al hombre acerca de su existencia misma y de su manera de habitar y de ver el mundo. Por eso, de Rimbaud afirma con agudeza Albert Béguin:

Nadie ha estado tan lejos de la 'literatura' ni tan cerca de la esencia de la poesía.<sup>5</sup>

Para tratar de entender en qué sentido esta esencia corresponde a una transformación de la manera de ver, tendríamos que preguntarnos, en primer lugar

---

<sup>3</sup> A. BORER, *Rimbaud en Abyssinie*, Seuil, p. 36.

<sup>4</sup> Retomo aquí, además de mi lectura de la poesía de Rimbaud, las reflexiones que sobre el poeta han realizado Yves Bonnefoy, Alain Borer, y Roger Munier respecto al sentido de la poesía como búsqueda y transformación. En lo sucesivo, estos tres autores serán citados, cada uno, de forma precisa.

<sup>5</sup> A. BÉGUIN, *El alma romántica y el sueño*, FCE, p. 471.

en qué sentido el poeta se considera a sí mismo como un vidente. Para ello, es necesario leer algunos de los pasajes más significativos de las llamadas *cartas del Vidente* a fin de entender la significación de la poesía como videncia. En latín, en el vocablo *vidente* se unen *videns* y *entis*, es decir, se trata de alguien que ve, por oposición a aquel que se halla privado del sentido de la vista, el ciego. Este sentido primario y aparentemente obvio se ha utilizado, sin embargo, para referirse a la persona que es capaz de ‘adivinar el porvenir o las cosas ocultas’, o bien a la persona que tiene ‘visiones sobrenaturales o que están fuera de lo común’. Así, *vidente* parece remitirse a *profeta* o *visionario*, y tener por ende un sentido de origen bíblico.<sup>6</sup> De manera general, la palabra se aplicaría entonces para describir una especie de facultad superior que poseerían aquellos que pueden adivinar o prever el futuro, o bien aquellos que son capaces de observar una realidad oculta, inasequible para el resto de los hombres.

Le Poète se fait voyant par un long immense et raisonné *dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d’amour, de souffrance, de folie ; il cherche en lui-même, il épuise en lui tous les poisons pour n’en garder que les quintessences.

(El Poeta se hace *vidente* mediante un largo, inmenso y razonado *desarreglo de todos los sentidos*. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él mismo busca y agota en sí todos los venenos, para solo quedarse con sus quintaesencias.)

Para Rimbaud, la palabra *Vidente* tiene una significación propia, a partir de la cual se aclara el propósito y el alcance de su empresa poética. Y es que la *Videncia* puede caracterizarse justamente como un método, es decir como una vía para rebasar las condiciones habituales o ‘normales’ de la percepción, alcanzando así una visión verdadera, un conocimiento auténtico. “Dans la vie et dans la parole, tout est a démolir,”<sup>7</sup> (en la vida y en la palabra, todo está para ser

---

<sup>6</sup> Cf. LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*. G. GÓMEZ DE SILVA, *Diccionario etimológico del español*, FCE. M. MOLINER, *Diccionario del uso del español*, Gredos. Al respecto dice G. SCHAEFFER, en *Lettres du voyant*, edición crítica y comentada, Droz, 1973, p. 164: “El término vidente, tomado del vocabulario bíblico, designa claramente a aquel que después de haber explorado su alma hasta los rincones más misteriosos y haber sufrido todas las experiencias posibles, es capaz de ver los secretos escondidos al hombre o al artista perezoso; el poeta retorna de lo desconocido para describir, para testimoniar.”

<sup>7</sup> A. RIMBAUD, *Lettre à E. Delahaye*, en *Œuvres Complètes*, ed.cit.

demolido) a fin de recuperar un estado de desnudez ante el mundo escribe Rimbaud en una carta a su amigo Ernest Delahaye. De ahí la necesidad de quebrantar, mediante el método de la Videncia, todas las nociones aprendidas, las costumbres y las convenciones que nos impiden llegar a la Visión. Este proceso ha de operar sobre la individualidad misma del poeta, y por ello implica múltiples padecimientos. Para llegar a la percepción auténtica, a la 'quintaesencia', la transformación se requeriría de un 'desarreglo', experiencia en la cual el poeta experimenta sobre sí mismo, hasta volverse otro. Se trataría pues, como el propio poeta lo expresa, de "llegar a *lo Desconocido* mediante el desarreglo de todos los sentidos". De esta forma, la experiencia del vidente consistiría primariamente en una transformación de la mirada que, partiendo del nivel más básico, el de la percepción de lo efectivo o de lo útil, alcanzaría su cima en la Iluminación poética.

(La videncia) se trata más bien de un esfuerzo para darnos una visión 'trastornadora' de la realidad, para hacernos ver de otra manera el mundo al cual estamos acostumbrados, y con ello arrancarnos de las vías de lo habitual: tentativa que responde a exigencias a la vez estéticas y metafísicas.<sup>8</sup>

El método de la videncia según Rimbaud podría entenderse mejor si se le representa como una especie de escala que partiría de la captación de lo efectivo para llegar, en su cima, a la Iluminación poética.

Iluminación (percepción transformada: Visión)  
Alucinación de las palabras (alteración del lenguaje)  
Alucinación simple (Evasión del mundo)  
Percepción de lo efectivo

En primer término, la experiencia del vidente partiría de la percepción de lo efectivo. Podría decirse que la forma más inmediata de mirar es justo la percepción sensible, es decir, el hecho de captar los colores y las formas de los objetos gracias a la luz que penetra a través de las pupilas. Pareciera que esto es un fenómeno básico, que no admitiría mayor controversia. Sin embargo, la crítica

---

<sup>8</sup> S. BERNARD, 'Le problème des *Illuminations*' Introducción a A. RIMBAUD, *Oeuvres poétiques*, París, Garnier, 2000.

desde la poesía no se dirigiría propiamente hacia la percepción sensible, sino al hecho mismo de ‘acostumbrarse’ a mirar los objetos bajo la forma de lo útil, de lo efectivo. No habría, por tanto, una percepción ‘pura’ sino que la forma inmediata de mirar se hallaría acotada por la aparición de los objetos en un ámbito de lo utilitario, de lo funcional. Esta es la tesis que sostiene Roger Munier al reflexionar sobre el fenómeno de la videncia en Rimbaud. Según este autor, la labor fundamental de la poesía consistiría no tanto en ‘cambiar la realidad’ sino en provocar una transformación en la mirada del hombre habituada a ‘lo real efectivo’, es decir a los objetos que por su funcionalidad y eficacia se nos aparecen como incuestionablemente reales.<sup>9</sup>

En la captación de lo real efectivo se encontraría la primera barrera para una mirada auténtica. En este sentido, puede afirmarse que el poeta es vidente porque puede mirar con especial agudeza el mundo en el que se halla; su mirada no se conforma a los objetos que percibe, a las convenciones que los demás hombres en general aceptan. El vidente, por tanto, no sería el que mira ‘más allá’, hacia un mundo escondido u invisible, sino aquel que sabe mirar su entorno, y denunciar la inconsistencia de aquello que se acepta habitualmente como real. La mirada del poeta parte del reconocimiento de una ausencia, o mejor dicho de una insuficiencia de ser. Por eso, Rimbaud afirma:

Nous ne sommes pas au monde. La vraie vie est absente.<sup>10</sup>

(No estamos en el mundo. La verdadera vida está ausente.)

Así, antes de ser un vidente, el poeta es sobre todo un observador agudo de su entorno: su propósito no es simplemente negar lo que ve de forma inmediata, evadirse del mundo, sino mirarlo y mirarse en él. Y es que la realidad circundante es experimentada por el poeta como una especie de espejismo inconsistente, o más precisamente, como una red de convenciones sociales o gregarias que se consideran como verdades, ya sea por costumbre o por

---

<sup>9</sup> Cf. R. MUNIER, *L'Ardente patience d'Arthur Rimbaud*, ed. José Corti, París, 1991, pp. 9-25.

<sup>10</sup> A. RIMBAUD, ‘Une saison en enfer’ (Una temporada en el infierno) en *Œuvres Complètes*, ed.cit.

comodidad. Nuestra mirada se halla cernida al ámbito de lo útil, y de lo efectivo: solamente percibimos las cosas que nos rodean en su carácter objetual-utilitario.

Ante nuestros ojos las cosas se han petrificado, han dejado de estar presentes en nosotros, se han alejado, fraccionado, borrado, para ceder en fin, su sitio a las múltiples propiedades que la ciencia les reconoce. Ya no sabemos verlas y tomarlas si no es para servirnos de ellas.<sup>11</sup>

El segundo nivel de la mirada sería la alucinación o percepción alterada. En este punto se encontrarían por un lado la alucinación simple o provocada, y por otro la alucinación verbal, más cercana a la Iluminación poética. La alucinación simple se referiría así a ese *dérèglement de tous les sens* (*desarreglo de todos los sentidos*), causado por la experimentación de diversas sustancias y drogas, en el que se llega a rozar incluso, la enfermedad o la locura. En ella se busca, más que nada, la evasión de un mundo en que el poeta se halla dominado por el *spleen* y la costumbre mecánica de no ver más allá de lo habitual. En principio, piensa Rimbaud, nuestra percepción es parcial y limitada pues responde a un cierto 'arreglo' de los sentidos; dicho 'arreglo' responde en realidad a una convención sobre lo real sostenida por las nociones de lo útil y lo efectivo. Así, nuestra mirada se halla habituada a mirar 'objetos' cuya realidad no puede ser puesta en duda dentro del mismo horizonte de observación. Pero si se altera esta percepción, entonces la supuesta objetividad de lo efectivo se vuelve relativa: la evasión o percepción alterada cumple así una función de contraste, nos da cuenta de que se puede mirar de otra forma. El poeta prueba 'todos los venenos', se hunde en su embriaguez, pero con un fin conciente y metódico: percibir de manera distinta.

Petite veille d'ivresse, sainte! Quand ce serait que pour le masque dont tu nous as gratifié. Nous t'affirmons, méthode ! Nous n'oublions pas que tu as glorifié hier chacun de nos âges. Nous avons foi au poison. Nous savons donner notre vie entière tous les jours.

Voici le temps des Assassins.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> M. RAYMOND, *De Baudelaire al surrealismo*, FCE, pp.30-31.

<sup>12</sup> A. RIMBAUD, 'Matinée d'ivresse', (Mañana de embriaguez) en *Illuminations*. El término *Assasins* proviene etimológicamente de *haschichin*, que se refiere a una secta de Oriente que se hallaba sometida por su jefe al uso constante del haschich a fin de cometer las peores hazañas. Dice Baudelaire: "El Viejo de la Montaña los encerraba después de haberlos embriagado con haschich

(Pequeña vigilia de embriaguez, -santa!, aunque sólo sea por la máscara con que nos recompensaste.- ¡Nosotros te confirmamos, método! No olvidamos que antaño glorificaste cada una de nuestras edades. Tenemos fe en el veneno. Sabemos dar cada día nuestra vida toda.

He aquí el tiempo de los Asesinos.)

Este texto de las *Iluminaciones* parece presentarnos la descripción de una visión provocada por algún ‘veneno’ que provoca la embriaguez. Inmerso en este estado, el poeta parece contemplar por un instante la unidad subyacente del mundo. Pero como toda droga, el efecto es pasajero, y la percepción se revela entonces como una ‘harmonía’ artificialmente creada, como una máscara que se desvanece. No obstante, el poeta afirma tener fe en el veneno pues dicha experiencia corresponde a un momento necesario al método de la Videncia, momento de destrucción de las convenciones y percepciones habituales, y apertura a una nueva forma de conocimiento. De ahí el estertor de la última línea: es el tiempo de los Asesinos. Lo que Rimbaud desea en este momento es, como lo menciona Henry Miller, “la desaparición de las formas antiguas, tanto en la poesía como en la vida: no se trata de una destrucción gratuita (...) sino de una ascesis del terreno en el que han de surgir nuevos impulsos.”<sup>13</sup> Esta alteración de la percepción por medios artificiales, sin embargo, no conduce a la Visión renovada, se detiene en su puro carácter evasivo y destructivo. Pero si la poesía ha de ser una forma de transformación y de conocimiento, una forma nueva de mirar y entender el mundo, no puede permanecer en el estadio de la evasión.

En un segundo nivel de la alteración, se hallaría la alucinación poética, la alucinación de las palabras. En ésta no se opera a través de una sustancia, sino que es el lenguaje mismo el que, en su modificación radical, habrá de conducir a

---

(de ahí el término *Assassins*) en un jardín lleno de delicias, para darles una idea del paraíso.” C. BAUDELAIRE, ‘Le poème du Haschich’, en *Œuvres Complètes*, Gallimard La Pléiade t. I p. 404; Cf. T. GAUTIER, ‘Le club des Hachichins’ en *Romans, contes et nouvelles*, Gallimard La Pléiade, París, 2002.

<sup>13</sup> H. MILLER, *Le temps des Assassins. Essai sur Rimbaud*, Hallier - P.J. Oswald, París, 1971, pp. 166-167.

una nueva experiencia de lo real. El método de la videncia parecería tomar aquí la dimensión del juego verbal, de la experimentación sobre la sintaxis y las palabras, de la asociación libre de elementos en apariencia distintos. La propia escritura poética cumpliría aquí la función embriagadora, alterando, mediante la asociación inesperada, la percepción del poeta al igual que la del lector:

Avivant un agréable goût d'encre de chine, une poudre noire pleut doucement sur ma veillée, je baisse les feux du lustre, je me jette sur el lit et tourné du coté de l'ombre, je vous vois : mes filles, mes reines !<sup>14</sup>

Animando un agradable sabor a tinta china, un polvo negro llueve delicadamente sobre mi vigilia. –Disminuyo las luces de la araña, me arrojo a la cama, y, vuelto hacia el lado de la sombra, las veo, -¡mis niñas, mis reinas!

La escritura aparece en este poema como una experiencia somática, corpórea, en la que el poeta llega a sentir sobre sus labios como revive el sabor de la tinta china. En un estado de vigilia, es decir de ensoñación conciente, llueve la tinta cual la luz que penetra en la oscuridad: la palabra embriaga, altera, ilumina por un instante el cuarto vacío. La luz artificial desciende ante esa luz otra. Es un estado de fascinación en medio de la sombra: de ella surgen entonces visiones pasajeras, ojos de niñas que se reflejan sobre la pared en penumbra. La similitud de esta imagen con el relato que hace Platón en el mito de la caverna no es gratuita: en ambos casos, nos hallaríamos ante una visión artificial, creada por el reflejo de la llama, que hace parecer las sombras como reales.<sup>15</sup> El espectáculo fascina a quien lo observa; pero tanto el poeta como el filósofo, ambos videntes, saben o presienten que hay una luz mayor, un sol que ilumina y que también, a veces, fulmina los ojos de quien lo mira.

El tercer y último término, culminación del método de la Videncia, es la Iluminación o percepción transformada. En ella, además de el carácter lúdico de la alucinación verbal, la transformación más radical del lenguaje obedecería también a una percepción del mundo como un universo de correspondencias en el que los

---

<sup>14</sup> A. RIMBAUD, "Phrases" (Frases), en *Illuminations*.

<sup>15</sup> Cf. PLATÓN, *La República*, Libro VII, 514a-518b.

elementos aparentemente distintos aparecen en su tensión y en su unidad. Al mismo tiempo, Rimbaud trata de aplicar aquí a la escritura poética un método alquímico, de tal manera que de la palabra trastornada y purificada de la impureza causada por su uso habitual, habrá de resurgir el auténtico verbo poético que sería justo esta percepción de la unidad.<sup>16</sup>

La experiencia poética supone y requiere un cambio radical de la percepción, una transformación de la mirada, de la manera de verse y de ver al mundo. La intención del poeta, a través de la palabra, consiste en aprender a ver de nuevo, en retornar a una mirada primera, desnuda, ajena a cualquier prejuicio o incluso a cualquier percepción previa que determine la forma de ver. Pero, cabría entonces preguntarse: ¿es posible recuperar una mirada así? ¿Puede efectivamente cumplirse el retorno a una experiencia primera, previa a las determinaciones que circunscriben la forma de mirar? Tal pareciera que dicha empresa tendría una imposible culminación. Para entender, no obstante, la pretensión de la experiencia poética, es necesario comprender su punto de partida y tratar de seguir su itinerario.

## 2. Poesía y videncia

Toute poésie antique aboutit à la poésie grecque ; Vie harmonieuse.  
(...) En Grèce, ai-je dit, vers et lyres rythment l'Action. Après, musique et rimes sont des jeux, délassements.

(Toda la poesía antigua desemboca en la poesía griega. Vida armoniosa. (...) En Grecia, he dicho, versos y rimas dan ritmo a la Acción. Después de eso, música y rima se vuelven juegos, entretenimientos)

---

<sup>16</sup> Esta experiencia es justamente la que se describe a partir del poema "Voyelles" (Vocales) expuesta en la parte 4 de este mismo capítulo. *Vid. Infra.*

La principal diferencia entre la poesía antigua y el juego retórico que los autores contemporáneos de Rimbaud llaman 'poesía' estriba en una relación integral y armónica entre la vida y la palabra. El poeta francés parte del supuesto de que en Grecia, la poesía es una forma de vivir y de ver al mundo, de habitarlo, y no una mera construcción verbal sin incidencia alguna sobre la existencia humana. Los primeros videntes son los poetas griegos, pues para ellos la palabra constituye más que nada una experiencia de visión y de conocimiento. La poesía como videncia, tal como la plantea Rimbaud, habrá de replantear la posibilidad de una nueva experiencia del hombre, de una nueva forma de mirar, inspirada en gran medida en la poesía antigua de Grecia, pues los aedos griegos son, desde esta perspectiva, los primeros videntes.

Así, y a fin de comprender la significación de la poesía como videncia, es necesario comenzar por recordar una historia acerca del origen y la significación de la poesía. Hace varios siglos, en la Grecia antigua, al pie del monte Helicón, se hallaba un humilde pastor paciendo su rebaño. Era tal vez un pastor como cualquier otro, era tal vez un día como los demás. Nada presagiaba la presencia de algo extraño. El pastor miraba el cielo sobre sí, los campos a su alrededor, los bosques cercanos. La luz del sol, bañando con levedad su rostro, hizo que el pastor entrecerrara los ojos. Era el mediodía de las islas, pero adentro bajaba, como un río, la noche. Al dejar caer los párpados, la mirada del pastor se hizo interior, profunda, y llegó hasta el suelo más hondo. Sucedió entonces lo inesperado: desde ese abismo brotó un canto desconocido, como venido de una lengua impropia, aconteció una visión que excedía acaso lo percibido bajo la luz diurna de los campos. El pastor comenzó a ver por vez primera, de otra forma, y una voz extraña murmuraba por sus labios. Se hallaba como poseído, inspirado por una manía divina, lleno de la presencia del dios en sí mismo, literalmente: entusiasmado.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Retomo aquí la acepción de 'entusiasmo' (presencia de lo divino en lo humano) que desarrolla Mme de Staël en su reflexión sobre el origen de la poesía, y que retoma a partir de la significación del término en griego. Cf. *De l'Allemagne*. (De Alemania) La noción de entusiasmo en los griegos

La experiencia poética supondría, así, una alteración de las condiciones habituales de la percepción, alteración producida por la presencia de un elemento extraño al hombre, lo que se reconoce como la voz de un dios que se manifiesta en el poeta, o a través de él. Porque como lo afirmará más tarde el propio Platón, “la poesía constituye una de las formas típicas de la posesión y el delirio divinos.”<sup>18</sup> Posesión que se halla regida por las Musas. Es por ello que el pastor ya no hablaba con su propia voz, se hallaba inspirado, fuera de sí mismo, vuelto otro. La diosa que presidía este delirio era nombrada *Mnemosyne*, la cual se manifiesta justamente a través de sus hijas, las Musas. El nombre del pastor transformado en aedo ha llegado hasta nosotros: se trata de Hesíodo. La *Teogonía* es el canto que, según él mismo lo expresa, le fue inspirado por *Mnemosyne*, la diosa Memoria. ¿Qué dijeron entonces las Musas al manifestarse al poeta?

Y estas palabras, primero, hacia mí dirigieron las diosas,  
las Musas olímpicas, hijas de Zeus que la égida lleva:  
“Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan sólo,  
sabemos decir muchas mentiras a verdad parecidas,  
más sabemos también, si queremos, cantar la verdad.”<sup>19</sup>

La poesía parece poseer así, un carácter doble: puesto que proviene del delirio, puede aparecer ante nuestros ojos y al penetrar en nuestros oídos, como una ilusión, y aún como un engaño. Sin embargo, a pesar de esta supuesta apariencia de falsedad, la palabra poética entraña igualmente la posibilidad de expresar la verdad, de hacerse la voz de la sabiduría del dios. Hesíodo parte así del principio de que su poema es verdadero: al cerrar los ojos para mirar en ese interior insondable, el poeta accede a la verdad, al origen.<sup>20</sup> De esta manera, la manía poética se presentaría como un fenómeno primordial de la visión y de la

---

como posesión o manía divina que permitía a la profetisa o pitia interpretar el mensaje de los oráculos es retomada por F. M. CORNFORD en *Principium Sapientiae. Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, (traducción de R. Guardiola Irazo y F. Giménez Gracia) Visor, Madrid, 1987, capítulo 5 pp. 82-113.

<sup>18</sup> PLATÓN, *Fedro*, 244a. Cf. J. P. VERNANT, *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, p.93 y ss. E. R. DODDS, *Los griegos y lo irracional*, capítulo 3.

<sup>19</sup> HESÍODO, *Teogonía*, 26-28.

<sup>20</sup> Cf. E.R. DODDS, loc.cit. p.86: “El don de las Musas, o uno de sus dones, es el poder de la palabra verdadera.” P. VIANELLO, Estudio introductorio a la *Teogonía* (ed. cit.) pp. CLXII-CLXV: “El principio hesíodico que está en la base de todo el poema es que éste es verdadero.”

palabra, que antecede, como búsqueda de la verdad, al propio discurso argumentativo o polémico, pues “la locura es la matriz de la sabiduría.”<sup>21</sup> El poeta es un vidente, que gracias al delirio al que el dios lo arroja, mira lo que los demás hombres no alcanzan a ver, aún si sus visiones, ante los demás, parezcan falsedades. Porque el poeta, siguiendo la figura de Hesíodo, es un vidente, un *epoptes*. Y no obstante, puesto que rebasa el plano de la percepción habitual y sensible excediendo lo percibido, pareciera que la verdad es algo que al mirarse ciega, como el rayo del dios que fulmina. Por eso el aedo comparte con el adivino el don de la videncia, privilegio que han debido pagar ambos al precio de sus propios ojos.

La palabra que escuchaban los griegos en la voz del aedo era el canto y la visión del poeta ciego, poseído por un dios, mirando hacia adentro una luz más profunda, distinta, escuchando una palabra proveniente del fondo, del principio. El poeta cegado veía y cantaba la verdad. En Homero, que acaso representa la imagen misma del cantor ciego, se muestra de forma reiterativa la asociación entre la ceguera, la videncia y la poesía. A Diomedes, la diosa Atenea le quitó la “tiniebla de los ojos” para que pudiera discernir entre los dioses y los mortales.<sup>22</sup> Por su parte, Ulises, presa del olvido al naufragar, escucha y recuerda su propia historia gracias al aedo Demodocos “a quien la Musa había dado su parte de bienes y de males, pues, privado de la vista, había recibido de ella el canto melodioso.”<sup>23</sup> Y acaso una de las figuras más sugerente sea la del adivino Tiresias, el cual aún ya muerto, habitando el Hades, mundo de sombras inconsistentes, puede seguir mirando el porvenir.<sup>24</sup> Tiresias reúne los dos atributos del poeta: la ceguera impuesta como un castigo, y una capacidad extraordinaria para interpretar el lenguaje de los animales, es decir, una escucha que no poseen los que parece que sólo miran.

---

<sup>21</sup> G. COLLI, *El nacimiento de la filosofía*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000. p. 22

<sup>22</sup> HOMERO, *Ilíada*, V, 125-130.

<sup>23</sup> HOMERO, *Odisea*, VIII, 43-72.

<sup>24</sup> *Odisea*, XI

Sobre su ceguera y su arte adivinatoria circulan diferentes versiones. Unos dicen que lo cegaron los dioses por haber revelado a los hombres sus secretos; pero según Ferécides lo cegó Atenea, (...) pues él vio a la diosa completamente desnuda, y ésta tapándole los ojos con sus manos, lo cegó. (...) En cambio purificó sus oídos para que pudiera interpretar el lenguaje de las aves y le regaló un báculo de cerezo silvestre que le permitía caminar como los videntes.<sup>25</sup>

Si pensamos a la poesía como videncia, hallamos por tanto, una relación paradójica entre la visión y la ceguera. El poeta está ciego porque no puede ver lo aparente, aquello que le rodea de forma inmediata; pero esta ceguera le permite acceder a lo que está más allá de la mirada sensible de los hombres. A través de las Musas, se le revela el mundo invisible, la realidad que escapa pero que al mismo tiempo subyace al universo de lo humano: pues por medio de ellas se devela el fondo último y originario, porque –nos dice Hesíodo- ellas “saben y cantan todo lo que ha sido, todo lo que es y todo lo que será.”<sup>26</sup> De igual forma, cuando Homero las invoca, así las llama: “vosotras sois diosas que todo lo sabéis; nosotros no entendemos sino un ruido y desconocemos todo.”<sup>27</sup> Así, la poesía aparece como una de las formas de la videncia y de la sabiduría, semejante en este sentido a la profecía y a la adivinación, pero como una diferencia notable respecto a ellas: su preocupación principal no se halla en la predicción del acontecimiento futuro sino que está dirigida hacia la verdad del origen, y por ello su búsqueda se halla en el pasado, en la Memoria. Por eso el poeta las convoca a fin de que le hagan ver el principio.

Esto decidme, oh Musas, que tenéis moradas olímpicas,  
desde el principio, y decidme aquello que fue primero.<sup>28</sup>

A través de la diosa Mnemosyne, el pastor se ha convertido en poeta y puede, por tanto, recordar. El acto poético es, de manera primordial, la rememoración, la *anamnesis*. Versificar es recordar, esto se puede observar

---

<sup>25</sup> APOLODORO, *Biblioteca*, III, 6. Gredos. Se toma aquí, evidentemente, una de las versiones sobre el origen de la ceguera de Tiresias; se ha dejado de lado el relato que afirma que este castigo proviene de haber intentado separar a dos serpientes mientras éstas copulaban. Esta misma versión aparece también en CALÍMACO, “*Himno a los baños de Pallas*” (v. 75-90) en *Himnos y Epigramas*, UNAM.

<sup>26</sup> *Teogonía*, v. 32-38.

<sup>27</sup> HOMERO, *Ilíada*, II v. 484-486.

<sup>28</sup> *Teogonía*, v. 114-115.

claramente a través de los ejercicios mnemotécnicos presentes tanto en la *Ilíada* como en la Teogonía; y de igual forma, tanto para Homero como para Hesíodo, recordar, mirar al pasado, equivale a contemplar la verdad. No obstante este esfuerzo tendido hacia el pasado no corresponde aquí a una pretensión de reconstrucción de un tiempo o una época precisos, como cabría pensarse desde una preocupación por la legitimidad de la memoria histórica. La manía poética expresada como *anamnesis*, en su búsqueda del origen, no intenta en absoluto fundar un archivo, ni establecer una cronología precisa. Tampoco se trata de reconstruir una memoria personal que habría que salvar del olvido: es notable remarcar que el propio Hesíodo no expresa en su poema recuerdo alguno de su vivencia individual, pues ello no le preocupa, y tal vez la noción de una memoria personal ni siquiera existe.

No se trata, por tanto, de restaurar el recuerdo propio, o de rescatar del olvido un acontecimiento remotísimo pero fechable. En este ‘desde el principio’, en realidad, lo que revelan las Musas a través del canto poético es “el antiguo tiempo”, el “tiempo original”, el origen: el *arché*. A través de la Memoria, el poeta puede ver aquello que subyace y otorga unidad a la multiplicidad del mundo, no en un pasado antiguo, sino en el presente. De esta forma, la labor de Hesíodo, por medio de la voz poética, se dirige fundamentalmente hacia la búsqueda de los orígenes a partir de los cuales se configura y se ordena el universo. El poema, en este sentido, recupera la genealogía de los dioses permitiendo así la visión de la configuración del ámbito de lo humano con relación al espacio de lo divino. Mediante la memoria y la poesía se revela, así, la *Harmonía* del cosmos. Por ello, la obra del poeta reviste un carácter sagrado, religioso: lo que se canta en la voz del aedo es el pasado inmemorial que nutre y hace posible el momento actual, al igual que vincula al mundo humano con el divino, restableciendo así el arco iris, el puente entre los mortales y los dioses.

En ningún momento, la vuelta hacia atrás a lo largo del tiempo nos extravía de las realidades actuales. El pasado –el *arché*– es parte integrante del cosmos: explorarlo es descubrir lo que se disimula en las

profundidades del ser. La historia que canta *Mnemosyne* es un desciframiento de lo invisible.<sup>29</sup>

Las Musas ofrecen a Hesíodo el bastón de la sabiduría –el *skeptron*– cortado de una rama de laurel, transformándolo de pastor a vidente, y mostrando con ello que le han hecho ver la Verdad, el principio, el *arché*. La poesía no es pues un ejercicio personal de la memoria, sino una manera de recordar el origen primero a través de la presencia del dios en la visión y en la palabra: se trata, por ello, de una *anamnesis* que confiere al hombre un contacto con la entraña misma del universo, una visión *harmónica*, que unifica el ser de lo humano y lo divino. E igualmente, es contemplación de la Verdad en el delirio en el que el dios se hace presente desbordando la voz y la mirada. Por ello, la visión en lo invisible sólo le es posible al hombre cegado, a aquel que forma su voz y busca el recuerdo en las tinieblas, con los párpados corridos para protegerse de la luz del día. Se trata igualmente de un esfuerzo de purificación, de ascesis, el cual se puede decir que el aedo se vuelve un iniciado. Iniciar se dice en griego *Theleutai*, lo que significa ‘hacer morir’, provocar la muerte. Y efectivamente, el iniciado experimenta la muerte como un acceso a otro nivel de realidad, como un paso de lo visible a lo invisible.<sup>30</sup>

Así, la experiencia poética supone este pasaje de la luz a la oscuridad, de la vida a la muerte, y de ahí al renacimiento de una mirada renovada que es capaz de ver al cosmos en su unidad. Mirar la verdad supone atravesar la tiniebla más profunda. En este descenso nocturno, a través de esta ceguera similar a la piedra de la tumba, el cantor trasciende su condición individual y accede entonces al *genos*, al origen, y su voz puede decir aquello que subyace a todo presente, aquello que configura al mundo y al tiempo: los nacimientos de los dioses y su constante presencia, las distintas edades de los mortales, el principio del universo: pues el aedo canta con una voz que ha mirado el fondo mismo del ser. La mirada del poeta reconoce, acaso de forma similar al filósofo, que “todo está lleno de

---

<sup>29</sup> VERNANT, *loc. cit.*

<sup>30</sup> A fin de indagar de manera más profunda y precisa en el sentido de la ‘*Theleutai*’ o Iniciación, sería necesario remitirse a: M. ELIADE, *Nacimiento y renacimiento, el significado de la iniciación en la cultura humana*, y J. CHEVALIER A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*.

dioses”, pues “todo lo que persiste a través de las generaciones humanas y que se impone al hombre independientemente de su voluntad es divino.”<sup>31</sup>

En la poesía, tal como la experimenta Hesíodo, se revela y se canta la *Harmonía* universal. A través de la palabra poética se revela pues esta unidad, esta mutua pertenencia entre el mundo de los hombres y el de los dioses, que es también la conjunción entre la vida y la palabra. Quizá a partir de esta idea, podamos entender mejor en qué sentido Rimbaud afirma que en Grecia la palabra ritma con la acción, pues parece que poesía, visión y vida encuentran en la palabra del poeta su cohesión más íntima. Pero el hombre que ha mirado lo divino, aunque se reconozca en esa unidad del cosmos, al volver sobre sí mismo, se reconoce en su existencia mortal e inconsistente. Lo que se revela entonces al poeta, en ese momento de ensimismamiento, es la conciencia humana de no ser dios, de estar separado.

Una es la estirpe de los hombres, una la de los dioses: de una madre hemos tomado ambos el aliento.  
Pero nos separa todo el poder divino de forma que aquí no hay nada, allí en cambio se alza de bronce, sede inmutable, el cielo eterno. Pero en algo, con todo, nos acercamos –sea en nuestro gran espíritu, sea por naturaleza- a los inmortales, aunque ni durante el día ni en la noche sabemos nosotros hacia qué meta nos prescribió correr el destino.<sup>32</sup>

Píndaro, quien también se considera un poeta y un vidente, es conciente de la fragilidad y la inestabilidad de “los asuntos humanos” ante la inmensidad de la potencia divina.<sup>33</sup> Mortales e inmortales, nos dice en este poema, provienen de una fuente común, surgen de un mismo aliento. No obstante, hay una distancia entre el *aquí* de los hombres, y el *allí* de los dioses. Provenimos de la misma fuente, pero nos hallamos separados. Hay por tanto una escisión, una herida que

---

<sup>31</sup> P. VIANELLO, *loc.cit.*

<sup>32</sup> PÍNDARO, *Nemea VI*, 1-8 Esta mención de una fuente común de la que surgen tanto los dioses como los hombres aparece igualmente en Hesíodo: “y fíjate tú en el pecho/ cómo de lo mismo han nacido dioses y hombres mortales”, HESÍODO, *Los trabajos y los días*, UNAM, vv. 107-8. Sin embargo, esta fuente común, que al parecer es ‘la madre Tierra’ no vuelve a aparecer después en el poema.

<sup>33</sup> Cf. E RUIZ, *Introducción a PÍNDARO, Odas y Fragmentos (Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos)* Gredos, Madrid, 2002.

nos separa de lo divino. A diferencia de la poesía de Hesíodo que canta, primordialmente, la constante presencia divina manifiesta en todo lo viviente; la poesía de Píndaro ha de revelarnos, como un espejo, nuestra propia imagen ensimismada: entregada a todo tipo de vicisitudes, placeres, emociones y temores, lejana al gozo y a la *ataraxia* de los inmortales.

Lo que en Hesíodo aparecía como unidad indisoluble, en Píndaro se muestra en su carácter desgarrado, en su escisión: la humanidad, por sí sola, no posee consistencia alguna, no es más que una sombra; tan sólo cuando logra acercarse, por instantes y de manera un tanto incierta, al ámbito de lo divino, puede afirmar en esa proximidad su ser, su existencia. La poesía ya no sólo es visión y palabra de la *harmonía* sino que ahora canta el desgarramiento, esta tensión entre el acercamiento fugaz a los dioses y la distancia en la que persiste y zozobra lo humano. Según Píndaro, es justo en este conflicto trágico, en esta herida, que habita el hombre.

Tal separación -precisamente por ser separación, el resultado de una escisión y decisión primigenias –es más que dolorosa: es trágica. En Píndaro, esta tragedia tiene su típica forma griega en la polaridad: de un lado – de otro lado. De un lado reconoce a la humanidad, con claridad apolínea, como nada. Del otro, donde la humanidad se encuentra fraternalmente unida a los dioses, ve reposar sobre ella el resplandor proyectado por Zeus y celebra el resplandor del ser heroico en el espectáculo de las grandes fiestas agonísticas.<sup>34</sup>

Y es que para el poeta, ser vidente es también verse a sí mismo, en su ser humano, mortal y pasajero, lo mismo que en su cercanía al resplandor del ser divino. Desde esta herida trágica que es ser humano, el poeta canta. En la poesía, el hombre puede mirarse a sí mismo: se da cuenta entonces que se halla entregado al momento presente, se descubre en el ahora fugaz –fuente de dicha pasajera y de dolor-, condenado a un fin inexorable, donde la muerte orienta la ruta, y todo lo destruye. Arrastrado por un tiempo que es un flujo irreversible, dominado por la fatalidad. Así lo canta Píndaro, en estas líneas que, al decir de tal

---

<sup>34</sup> K. KERENYI, 'Ser humano y dios según Homero y Hesíodo', en *La Religión Antigua*, Herder Barcelona, pp. 102-103.

manera nuestra condición, se han vuelto el eco de generaciones enteras de cantores.

¡Seres de un día! ¿Qué es uno? ¿Qué no es?  
¡Sueño de una sombra es el hombre! Pero si llega la gloria,  
regalo de los dioses, hay luz brillante entre los hombres  
y amable existencia.<sup>35</sup>

El tiempo humano no es el tiempo divino. En esta diferencia radica en gran medida la escisión. El tiempo de los dioses es el *aion*, el instante primero, la serpiente enroscada sobre sí misma, la esfera única y eterna, símbolo de la fuente originaria de la que surge y a la que vuelve todo lo que es. El tiempo divino es un principio, un origen y a la vez un ahora, un siempre: justo lo que Hesíodo cantaba como el *arché*. El tiempo de los humanos, en cambio, es el tránsito: el pasaje, que se halla entregado al azar y dominado por la potencia destructiva de la muerte. La quinta raza, la de los hombres, nos dice el propio Hesíodo, está hecha de miseria, de fatiga y de angustia.<sup>36</sup> ¿Cómo vincular, desde esta condición y desde esta distancia a lo humano con lo divino? Tal es la pregunta que subyace en la palabra de Píndaro. Ante esta interrogante, habrá que reconocer que justamente la poesía constituye una trasmutación de la realidad del hombre y de su experiencia del tiempo. Al acercarse a lo divino, la sombría inconsistencia de lo humano se contagia del fulgor empíreo, se deja rozar por la eternidad.

A través del canto de las Musas se accede a la Visión del origen, del *arché*: pero esta contemplación no debe verse como una evasión de la condición humana sino que es primordialmente un acceso a la Verdad, y por ello, un rebasar a través del canto y de la contemplación misma, el dolor que conlleva la propia existencia mortal. La poesía saca al hombre de sí mismo, de su ensimismamiento, y lo entrega al placer de la visión de lo que es todo, de lo que es ahora. Contemplar la

---

<sup>35</sup> PÍNDARO, *Pítica VIII*, 95-97

<sup>36</sup> HESÍODO, *Los trabajos y los días*, vv. 174-201. La raza de hierro, es decir la raza de los hombres, vive dominada según el poeta beocio por el dolor y la angustia de la muerte. Esta condición sugiere, según lo afirma Rohde, un alejamiento gradual entre los humanos y los dioses. Cf. E. ROHDE, *Psiqué*, FCE, pp. 55-64.

divinidad en ese instante del *aion* que es fin y principio, un siempre presente, es – según lo expresa el propio Hesíodo- olvido de penas y regocijo.

Pues si a alguien, con duelo en el alma recién apenada,  
afligido, se le seca el corazón, y un aedo,  
de las musas siervos, las hazañas de los hombres antiguos  
canta, y a los dioses beatos que el Olimpo poseen,  
aquél, luego, de sus angustias se olvida, y nada de penas  
recuerda; pues pronto de las diosas lo divierten los dones.<sup>37</sup>

### 3. Poesía y delirio.

El ejercicio de la Videncia supone y requiere una alteración de las condiciones habituales de la percepción, un mirar de otra forma, que entraña asimismo un volverse otro, transformando la propia experiencia. Por eso Rimbaud afirma que el poeta-vidente es o deviene Otro: no habla ni mira por sí mismo sino que se vuelve un médium, o como lo ha expresado de manera tan sugerente Béguin, se transforma en el 'lugar de una presencia'.<sup>38</sup> La videncia es también una escucha de una voz desconocida, -a la manera en que Hesíodo escuchaba el canto de las Musas. La mirada del poeta, lo mismo que su palabra, no analiza lo que ve para comprenderlo, no apresa lo mirado en una red de definiciones o de términos: se abre, se deja atravesar por la luz, por una voz proveniente de un fondo desconocido, se vuelve un eco. Por eso, en cuanto el poeta se halla alterado o poseído, escapa a la condición habitual, a la normalidad y a la norma: está como enloquecido. Se pueden leer, bajo esta perspectiva, las dos afirmaciones siguientes:

No puede haber un buen poeta sin un enardecimiento de su espíritu y sin un cierto soplo como de locura.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> *Teogonía*, 98-103

<sup>38</sup> A BÉGUIN, *loc.cit.* p.468

<sup>39</sup> DEMÓCRITO, Fragmento 17, en *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, (traducción de Alberto Bernabé) Alianza Editorial.

(Le Poète) il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit -et le suprême Savant- (...) Il arrive á l'inconnu, et quand affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues !

(El Poeta) se convierte, entre todos, en el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito -¡y en el supremo Sabio!- (...) Alcanza lo desconocido, y aunque enloquecido, acabara perdiendo la inteligencia de sus visiones, ¡ya las ha visto!

A pesar de su distancia, se encuentran resonancias entre los dos textos, pues en ambos se entiende a la poesía como una cierta forma de delirio, como una manía. Un soplo como de locura invade al poeta, un aliento extraño, venido de otra parte, que lo penetra, como el aire que respira y la voz que lo atraviesa. El poeta como médium es un espacio abierto, un lugar para una presencia. ¿Pero de dónde proviene entonces esta presencia extraña, esta voz otra? ¿Se trata, como el mismo Demócrito lo afirma, de “una inspiración divina y un aliento sacro”<sup>40</sup>? El aire y la luz alteran al que mira, al que respira: el vidente puede llegar incluso a enloquecer en “la inteligencia de sus visiones”, pues acaso no soporta el fulgor de lo mirado. Pero parece que sólo los ‘inspirados’ por esta manía son capaces de ser poetas. Porque la inspiración poética acontece, entonces, como una experiencia cercana a la posesión, al delirio y distinta del yo racional y consciente, en la cual tanto la palabra como el pensamiento creador no son obra del ego.<sup>41</sup> Un dios que habita, o que atraviesa al poeta es quien en verdad lo inspira a hablar, a poetizar. En esta experiencia, el hombre así trastornado accede a la sabiduría del dios. Tal vez por eso afirme Rimbaud que el poeta alcanza *lo Desconocido*, y se convierte en el “supremo Sabio”.

La experiencia poética supone así una pasividad, una apertura ante lo otro, ante lo extraño, aquello que excede lo individual y acaso también lo humano, y es por ello que toma la forma del delirio. A través de la voz del poeta se escucha el mensaje de la sabiduría divina, mensaje que justo al provenir de una fuente ‘inhumana’, parece ante nuestros oídos demencia.

---

<sup>40</sup> *Íbidem*. Fragmento 18.

<sup>41</sup> E. R. DODDS, *loc.cit.* p. 87 y p.116-119.

(...) así también los poetas líricos hacen sus bellas composiciones no cuando están serenos, sino cuando penetran en las regiones de la armonía y el ritmo poseídos por Baco. (...) Y es verdad lo que dicen. Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite más en la inteligencia.<sup>42</sup>

En la poesía, según lo que afirma Platón en este *Diálogo*, se expresa la verdad: el poeta no miente, su palabra es verdadera. Pero esta expresión no sería el resultado de una técnica (*techné*), o de un proceso racional de conocimiento, sino que se daría justamente, gracias a una predisposición hacia un poder divino que se manifiesta en la propia palabra poética. Siguiendo la argumentación de Platón, habría pues una oposición fundamental entre el conocimiento racional y el saber poético en cuanto éste último se deriva del arrebató divino, del entusiasmo y no de la inteligencia. Los poetas no pueden explicar ni dar cuenta de lo que dicen, pues se hallan bajo el influjo de un poder superior, privados de la razón: no son ellos los que hablan y “dicen cosas tan excelentes, sino que es la divinidad misma quien las dice y quien a través de ellos habla.”<sup>43</sup> A diferencia de este fenómeno en el que el hombre cae en una cierta forma de arrobó e inconsciencia, el conocimiento se relacionaría más bien con un proceso conciente de sí mismo, y sobre cuyos conceptos claramente articulados se pueden dar cuenta de los hechos que el hombre mira.

Pero Platón no niega con esta distinción el carácter verdadero e incluso religioso de la palabra poética, sino que le parece que el poeta, sumergido en el éxtasis, no tiene claridad sobre lo que dice, transmite mensajes que no puede justificar pues provienen de una especie de poder cósmico, en cualquier caso ajeno a su propia inteligencia. La poesía es, en efecto, una forma de la locura: es, como ya lo había anunciado Hesíodo y como el propio filósofo lo afirma en el *Fedro*, la manía inspirada por las Musas:

---

<sup>42</sup> PLATÓN, *Ión*, 534 a-b, en *Diálogos I*, (introducción de E. Lledo Iñigo) Gredos, Madrid.

<sup>43</sup> *Íbidem*. 534 d.

Aquel, pues, que sin locura de las musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos.<sup>44</sup>

El delirio constituye, así, una parte integral de la Videncia: pero esta demencia no es un castigo, según el propio Platón, sino una bendición, un don que los dioses otorgan a los hombres a fin de hacerles ver lo que habitualmente no miran. Esta gracia, la comparten por igual poetas y videntes, los cuales gozan de un conocimiento negado a los demás hombres: el don de la visión y la palabra verdadera.<sup>45</sup> Justo aquí radicaría la distinción que le interesa recalcar a Platón: la palabra poética proviene de los dioses, no sabemos cómo ni en qué momento acontece, el aedo no puede dar cuenta de las voces que lo habitan; la filosofía, en cambio, es una búsqueda conciente que se construye principalmente en el diálogo, en la dialéctica de la propia palabra humana. Si se parte de esta diferencia, habría que decir entonces que la poesía no es primordialmente dialéctica, pues no se explica ni sería capaz de responder o de justificarse si se le interpelara. En este sentido, según la lectura que hace Blanchot de Platón, habría que asociar la poesía al lenguaje oracular, a la escritura y a la pintura primitiva: se trata de lenguajes que no se justifican sino que expresan.<sup>46</sup>

La palabra poética, la palabra del vidente no es, en este sentido, polémica y posee sobre todo un carácter impersonal. Platón discute en el *Fedro* acerca de la naturaleza de una palabra sin respuesta. Según el filósofo ateniense, existe un lenguaje extraño, impersonal, que no responde, del cual es necesario apartarse si se quiere seguir la vía del auténtico conocimiento, fruto de la interiorización y del diálogo. Este lenguaje sin respuesta que sólo se expresa se halla presente tanto en el mensaje profético u oracular, como en la poesía. En el poeta y en el vidente habla una voz ajena, cuya proveniencia es difícil de identificar. Pero “nosotros no

---

<sup>44</sup> PLATÓN, *Fedro*, 245 a-b y *passim*. Según el diálogo platónico, existen cuatro tipos de locura, los cuales son: 1. la locura profética, cuyo dios protector es Apolo. 2. la locura iniciática o ritual, cuyo dios protector es Dionisio. 3. la locura poética, inspirada por las Musas. 4. la locura erótica inspirada por Afrodita y Eros.

<sup>45</sup> E. R. DODDS, *loc.cit.* p. 86

<sup>46</sup> M. BLANCHOT, *La bestia de Lascaux (La bête de Lascaux)*, Tecnos. Madrid.

somos impersonales” parece decir Sócrates a Fedro cuando afirma que respecto a cualquier enunciado o aserción, se debe saber “quién sea el que hable y de dónde,”<sup>47</sup> Es por ello que puede afirmarse que en este diálogo de Platón la cuestión de la búsqueda de la verdad ya no corresponde –como en Hesíodo- a una manía divina o poética, y mucho menos al aprendizaje de lo escrito –tal como se seguirá de la enseñanza del dios egipcio Teuth-, porque dicha búsqueda se da primordialmente en el habla: es por ello mismo una cuestión de identidad, de proveniencia y de discusión.

En este sentido, es inevitable percibir un tono de ironía cuando en el *Fedro*, se hace referencia justamente al mensaje profético surgido de la revelación, proveniente en este caso de un árbol, contraponiéndolo al lenguaje personal del diálogo que es siempre palabra sobre algo y palabra de alguien:

(...) las primeras palabras proféticas provenían de una encina. Pues los hombres de entonces, como no eran sabios como vosotros los jóvenes, tal ingenuidad tenían que se conformaban con oír a una encina o a una roca, sólo con que dijese la verdad.<sup>48</sup>

No obstante, habría que contraponer estas afirmaciones a la propia experiencia del maestro de Platón tal como se narra en la *Apología* respecto a la presencia de esa voz interior, tal vez también impersonal.<sup>49</sup> Se dice que siendo joven, Sócrates se dirigió al templo de Apolo en Delfos para escuchar el oráculo - la palabra en que se manifiesta al hombre la sabiduría de los inmortales;<sup>50</sup> y una vez ahí, se rindió ante el consejo del dios, que resonó en sí mismo como una chispa, como una voz venida desde sí mismo, desde muy adentro: “Conócete a ti mismo” A partir de entonces, su vida se volvió una búsqueda constante de su alma, y así, pasaba días enteros vagando en las profundidades de su propia *psyché*, hablando consigo mismo, como si estuviese bajo el influjo de alguna presencia extraña, como si alguien que lo acompañara fuera el eco y la pregunta

---

<sup>47</sup> *Fedro*, 275 c

<sup>48</sup> *Íbidem*.

<sup>49</sup> PLATÓN, *Apología*, en *Diálogos I*, edición citada.

<sup>50</sup> G. COLLI, *loc. cit.*

incesante ante su voz. Tal vez este diálogo constante aparecía ante los demás atenienses como un delirio. Así, contraviniendo según sus detractores a las leyes de la ciudad, se dedicó a enseñar a los jóvenes a dialogar con ellos mismos, a buscar y descubrir esa voz interior frente a la cual todas las certezas y el saber adquiridos vacilaban, se hacían derrumbe.

Pues parece que lo que en verdad encontró Sócrates fue justo la presencia de un dios interior, de un *'daimon'*, una voz otra y misteriosa que sin cesar nos cuestiona y nos deshabita, pero que está presente en todo hombre.<sup>51</sup> Sin embargo, a pesar de su cercanía, este *'daimon'* permanece inasible e inalcanzable, siempre desconocido, irreducible. Esta interioridad habitada fue también percibida por Apuleyo, quien la identificó en latín con un *genius*, un dios personal y oculto: un espíritu de mediación y trascendencia a lo divino dentro del propio hombre. Según el autor latino, el mundo entero está habitado por múltiples *'daimon'*, pero nuestra débil agudeza visual no nos permite ver algunos cuantos como los astros. Se trata, en realidad de presencia invisibles, que sólo por momentos se revelan y cuya función primordial es la de tender un puente entre lo divino y lo humano. Es gracias a ellos, a su manifestación íntima e interior, que el hombre puede interpretar los signos en el cielo, escuchar el mensaje en el canto de los pájaros o incluso prever el futuro. Esa presencia constante e inasible del *daimon* es lo que hace que uno pueda volverse profeta o cantor.

Los griegos les dieron el nombre de *'daimon'*: Ellos hacen circular las plegarias entre los habitantes del cielo y los de la tierra. (...) se ocupan de dar forma a los sueños, de abrir las vísceras, de orientar el vuelo de los pájaros, de componer el canto de las aves, de inspirar a los adivinos, de lanzar los relámpagos, de hacer que choquen las nubes y de regir los signos que nos permiten adivinar el porvenir.<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> APULEYO, *De Deo Socratis*, (*Le démon de Socrate*) 15-16 Según la lectura que hace Apuleyo de la *Apología* platónica, el *daimon* es una especie de dios personal que el propio autor latino traducirá como *Genius*, haciendo referencia a una presencia que se engendra en el propio ser humano, y que sin cesar lo acompaña y lo cuestiona. Cf. PLATÓN, *Apología*.

<sup>52</sup> *Íbidem*. 6 La consideración de Apuleyo acerca del *daimon* como un vínculo entre los dioses y los hombres, está sin duda inspirada por un pasaje del Banquete, en el que se afirma que el *Eros* es también un *daimon* pues él "interpreta y comunica a los dioses las cosas de los hombres y a los hombres las de los dioses, súplicas y sacrificios de los unos y de los otros órdenes y recompensas por los sacrificios. PLATÓN, *Banquete*, 202 e.

Así, según Apuleyo, el *daimon* de Sócrates es un ser que atraviesa el cielo y la tierra, que permite el vínculo de los mortales con los dioses y con el cosmos; es a la vez un principio de trascendencia que habita en el interior de cada uno y que se expresa como una voz interna y a la vez desconocida. En ambos casos, se trata de reconocer que hay alguien más que me habita, que me habla. Creo ser yo y nada más, y nadie más, en mi propia conciencia de sí: no obstante, mi pensamiento se vuelve el espacio que me revela esa presencia extraña. A través del *daimon* se revela, por tanto, que tanto en el pensamiento como en la poesía, toda palabra proviene de este enfrentamiento primario, de esta presencia inquietante de lo desconocido.

Todo lo que decimos, que sepamos decirlo o que creamos decirlo, se halla al servicio de lo desconocido que en nosotros mismos hace un signo. Es esto desconocido que está en nosotros más que nosotros lo que Sócrates tuvo a bien llamar '*daimon*'. [...] Ignoro lo que estoy haciendo, no comprendo claramente lo que en este momento escribo. [...] Un dios desconocido me habla. Algo se halla justo por encima de mi hombro. Escucho voces que nunca han existido y las anoto.<sup>53</sup>

Podría afirmarse entonces que, en este punto, la experiencia poética del vidente según Rimbaud halla fuertes resonancias con la vivencia del pensamiento y la creación poética como escucha de esa voz interna. El que escribe, al igual que aquel que piensa o habla consigo mismo, se sabe allanado y puesto constantemente en cuestión por otro, su palabra está transida por otra voz, poseída por un impulso ajeno e inasible. El poeta es también ese ser doble, atravesado por un eco que toma forma entre sus labios, por un murmullo que no cesa en su interior, que lo trastorna, que lo altera, y lo hace cantar. Pues habrá que reconocer que el verdadero lenguaje poético es una especie de dictado "que no habrá de transformarse en obra a menos que el poeta, conciente de ser el receptáculo de esas voces venidas de *otra parte*, se obstine en darles forma, en penetrar esa palabra otra que percibe en sí."<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> P. QUIGNARD, *Petit traité sur les anges*, prefacio a APULEYO, *loc cit.*

<sup>54</sup> G. SCHAEFFER, *Lettres du voyant*, edición crítica y comentada, Droz, p.123

Por ello, tiene razón Platón cuando afirma que el poeta no es consciente de lo que dice, pues es tan sólo un receptáculo, un lugar transido por la palabra. Después de los griegos, nos dice Rimbaud, acontece un juego retórico en el que una multitud de los que se proclaman autores de sus obras. “Este juego ha durado dos mil años” (“Ce jeu a duré deux mille ans”) y es a partir de él que surge la poesía de autor, la palabra subjetiva propia del egoísmo que conlleva la endeble y artificial servidumbre de creerse solo, de sentirse el creador único de lo escrito. Porque todo creador sabe que en verdad carece de poder sobre su obra, pues él es más bien el eco de lo que, desde su propio interior, no puede cesar de hablar: de lo que al salir y volverse palabra continua siendo un ser extraño que nos mira. Es por ello que, a través de la experiencia del poeta-vidente, habrá que entender que la escritura y la lectura son en realidad experiencias de posesión, o más precisamente, de fascinación, pues en ellas, “la mirada es captada por las palabras,” y a su vez, “las palabras miran al que escribe.” Pues todo acto de escritura surge de un encuentro, consiste en hacer venir al lenguaje esa voz otra, “reverberación incesante ante la cual el yo pierde su ipseidad.”<sup>55</sup>

En este estado de fascinación mutua, no se puede saber con certeza quién habla en un poema, quién en verdad escribe o es escritura, quién mira o es mirado, quién es el que dice y el que escucha en ese diálogo interno, revelación de la otredad en sí mismo, o como lo dice Apuleyo, de ese *deo ignoto* que en cada uno reside. Y entonces, vemos como la palabra del oráculo de Delfos revelada a Sócrates, la palabra del dios que rezaba: “*Conócete a ti mismo*” halla su resonancia en esa voz que habita en el poeta, surgida desde el interior insondable del alma, y que al exteriorizarse termina de quebrar la máscara de la identidad, del sí mismo como autor de lo dicho, pues como lo afirma el poeta, “Yo es otro”:

Car je est un autre. [...] Cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute : je lance un coup d'archet : la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

---

<sup>55</sup> M. BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Gallimard, París, 1998. pp. 235-36

(Porque yo es otro. [...] Para mí es algo evidente: asisto a la apertura, a la expansión de mi propio pensamiento: lo miro, lo escucho: lanzo un golpe de arco: la sinfonía se remueve en las profundidades, o entre de un salto en la escena.)

Para los poetas griegos, esta voz otra se refiere no sólo al lenguaje profético sino también a la palabra recitada del himno, esa palabra impersonal, fruto de la *manía* en la que se presenta el dios o la Musa, en “donde el recitador, ya sea el poeta o el eco del poeta, no es más que el eco irresponsable de un lenguaje que le sobrepasa infinitamente.”<sup>56</sup> Habría aquí un rasgo común en la experiencia del delirio que comparten la palabra poética y el mensaje oracular: ambas se expresan y luego callan; a diferencia del diálogo filosófico, no se justifican, no se explican, ni se defienden sino que en su expresión que calla se abren al silencio. El dios se presenta, hace hablar y se retira, dejando en este silencio la huella inefable de su presencia, signo de su otredad. Es por ello que con la palabra poética no existiría propiamente un diálogo, o una discusión, como tampoco la hay frente al dios que atraviesa la voz del poeta-vidente. Pero el silencio ante el cual ya no se puede polemizar en realidad no calla sino que sugiere, se expresa. Es la presencia del dios en la palabra. Leemos un fragmento de Heráclito:

La Sibila que, echando espuma por la boca, hace oír palabras sin florituras, sin adorno y sin disfraz, hace resonar sus oráculos durante mil años pues es el dios quien la inspira.<sup>57</sup>

El esfuerzo propio del diálogo filosófico tendería así a distinguirse de este lenguaje impersonal, que desemboca en el silencio. En efecto, siguiendo la lectura que hace Blanchot de Platón, lo que más le afectaría a Sócrates, aquello que le parecería incluso “terrible”, tanto en la palabra poética o profética como en ese otro lenguaje que tampoco responde que es la pintura, es justo el silencio. La escritura y la pintura, al igual que el mensaje oracular o la palabra poética, se

---

<sup>56</sup> M. BLANCHOT, *La bestia de Lascaux (La bête de Lascaux)* ed. cit.

<sup>57</sup> HERÁCLITO, fragmento B 92, en *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, (traducción de Alberto Bernabé) Alianza Editorial.

presentan ante nosotros, -se nos dice en el *Fedro*- “como si tuvieran vida; pero si se les pregunta algo, responden con el más altivo de los silencios.”<sup>58</sup> Más que altivo o indiferente, este mutismo es sobre todo inhumano, pues nos proyecta a través de su abertura, de su falta de repuesta, hacia lo desconocido: hacia “el escalofrío de las fuerzas sagradas, esas fuerzas que por el horror y el terror abren al hombre a regiones extrañas.”<sup>59</sup> ¿Cómo concebir, desde el diálogo humano, una palabra sin respuesta, una palabra que nos arroja con ello al vacío, a la incertidumbre, a la noche?

La palabra poética no acontecería propiamente en el diálogo conciente y argumentado entre los hombres, sino en la continua confrontación con esa voz otra, con esa alteridad que habita y cuestiona a cada individuo, y que por momentos se manifiesta en palabras incomprensibles, o en vocablos inhumanos. Así, la legitimidad del mensaje provendría sobre todo de su carácter impersonal. Pues en la palabra oracular se manifiesta al hombre la sabiduría del dios, de una forma tal que el mensaje mismo hace patente que no se trata de palabras humanas sino divinas. Es por ello que la palabra del poeta puede aparecer entonces como ambigua, contradictoria e incluso oscura: pero es justo porque en ella se reconoce la presencia de lo divino, la sabiduría del dios que se manifiesta hiriendo desde lejos, aludiendo a lo indecible con su voz profunda, sin dialogar, sin justificarse ante nadie, sin responder ni polemizar, abriendo la ruta, señalando. La poesía, a través de esta expresión que posee los visos del delirio, en realidad señala lo que excede a lo humano, apunta hacia el umbral de lo divino, desde donde surge y hacia donde vuelve.

El señor cuyo oráculo está en Delfos ni expresa ni disimula nada,  
sino que indica.<sup>60</sup>

El esfuerzo de Rimbaud por hacer de la poesía una transformación de la mirada, y asimismo de la palabra, halla en la poesía griega una profunda

---

<sup>58</sup> *Fedro*, 275 d.

<sup>59</sup> BLANCHOT, *loc. cit.*

<sup>60</sup> HERÁCLITO, fragmento B 93.

resonancia. La experiencia poética como videncia entraña el delirio de la voz que la habita y la atraviesa. Lo mismo en Hesíodo y en Apuleyo que en el propio Platón se reconoce esta alteración, esta presencia extraña en la voz poética, que es, sin embargo, lo que hace que el aedo mire realmente el cosmos y hable con palabras que si bien se pueden expresar en lenguaje humano provienen de un fondo misterioso y acaso inefable. Así, puede decirse que la poesía se expresa como lengua del origen: dice todo aquello que, desde la memoria primera, nos antecede y nos sostiene, aquello que nos otorga, en el momento actual, la posibilidad de una mirada abierta, de un rostro. Origen y comienzo, lo que en griego se dice *arché*. Pero igualmente, en el silencio al que apunta, la poesía es lengua que se abre al misterio, que vuelve a nombrar al mundo. Es la palabra que todavía no habla, que está aún por decirse, y en cuya apertura todo fin se vuelve principio, y es por ello instante de renovación, surgido de ese fondo común e insondable que tanto Rimbaud como Baudelaire llaman lo *desconocido*, de ese *ungrund*, abismo abierto en la palabra transida por el silencio.

(La poesía) tiene el rostro de la pasión y del deseo. (...) porque es agitación de todo el porvenir en el ardor del instante. (...) Es un decir que no se repite, que no se gasta, que no cita las cosas ya presentes, que no es el vaivén incansable del diálogo de Sócrates, sino que, como El señor de Delfos, es la voz que todavía no dice nada, que se despierta y despierta, voz algunas veces áspera y exigente que viene de lo lejos y llama a lo lejos, (...) que nada dicta, que no obliga en nada, que ni habla incluso, pero que hace de este silencio el dedo imperiosamente dirigido hacia lo desconocido.<sup>61</sup>

Au fond de *l'Inconnu* pour trouver du nouveau !<sup>62</sup>

(¡Al fondo de lo Desconocido para encontrar lo nuevo!)

---

<sup>61</sup> BLANCHOT, *loc. cit.*

<sup>62</sup> BAUDELAIRE, 'Le Voyage', en *Les fleurs du mal*.

#### 4. La experiencia del vidente

Según Rimbaud, la experiencia poética como videncia es justo la transformación del hombre hacia una cierta forma de mirar que le permitiría percibir de manera primaria, y cabría decir desnuda, sin analizar ni juzgar lo que al abrir los párpados a la luz aparece. A esta percepción correspondería la visión 'despejada' (*perception degagée*), la iluminación poética en la cual la palabra se vuelve el espejo del universo. En este sentido, puede retomarse la reflexión de Bachelard cuando afirma que "la mirada es un principio cósmico" que nos revela una visión de la totalidad, pues "todo lo que miro me mira", y cuando en realidad se ha aprendido a ver, "el universo entero aparece como una suma de bellezas, como una suma de ojos siempre abiertos."<sup>63</sup> La intención del poeta, a través del método de la videncia es, de esta forma, hacer retornar al hombre a una transparencia original, en la cual es posible comprender y comprenderse en la unidad del cosmos.

El vidente no es realmente aquel que ve otras cosas sino aquel que ve de otro modo. Que ve. Que toca a las cosas en su surgimiento primero, anterior al ser que las fija haciéndolas sólo aparecer.<sup>64</sup>

Antes de mirar los objetos o las formas, el poeta mira la luz, el fulgor en el cual surge todo lo visible. Muy pronto, el poeta abre sus brazos a la pureza, a la revelación primera. Al igual que Hesíodo, el pastor transformado en aedo por la Diosa, Rimbaud, el adolescente vagabundo, ha abierto sus ojos a esa luz invisible que sostiene la tierra y el cielo. Con la mirada que penetra más allá del mundo cotidiano y aparente, -umbral de separación aislamiento y melancolía- para acceder a esa 'unidad tenebrosa' e invisible en la que todo vibra, canta y se corresponde.<sup>65</sup> Pero la visión sólo es posible para aquel que previamente se ha cegado a través de un abandono de su propia y supuesta identidad, de su razón, de su búsqueda de certezas. Cambiar la visión supone, en primer lugar, cambiar a aquel que mira. Para Rimbaud, la *manía* poética –la Videncia- no puede acontecer

---

<sup>63</sup> BACHELARD, 'Rêverie et cosmos', en *La poétique de la rêverie*, PUF, París, pp. 158-162.

<sup>64</sup> R. MUNIER, *loc.cit.* p. 15.

<sup>65</sup> Cf. « Correspondances », en BAUDELAIRE, *Les Fleurs du mal*.

de forma inmediata como en el caso de Hesíodo, pues se trata, en primer lugar de un trabajo, de una transformación radical de sí mismo.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.  
Le Poète se fait voyant par un long immense et raisonné *dérèglement*  
*de tous les sens.*

Yo digo que hay que ser vidente, hacerse vidente.  
El poeta se hace vidente por medio de un largo, inmenso y razonado  
*desarreglo de todos los sentidos.*

Rimbaud supone que la mirada del hombre se halla sometida a un cierto arreglo y a una determinada normalidad, es decir, que no es en absoluto una percepción pura sino que se halla condicionada por todas las limitantes que imponen una cierta idea del mundo y del hombre. Hacerse vidente, así, requiere de un trabajo de antemano destructivo, de modo que sea posible rebasar los límites de la mirada habitual para acceder a una experiencia de visión original. En este sentido, desarreglar los sentidos significaría hacer que éstos capten de otra forma, recuperando su estado primario, u original. Mirar significaría entonces desasirse, dejar las vías de lo habitual, para internarse en el misterio al que cada presencia percibida nos arroja. Mirar, recuperando uno de sus sentidos etimológicos, significa sobre todo maravillarse, admirar, llenarse de asombro y de incertidumbre. Y por ello se trata, también, de retornar a la infancia. Antes de cualquier lenguaje aprendido, antes de cualquier prejuicio o enseñanza, el poeta se hunde en la fascinación de lo que mira: para el niño, todo está lleno de misterio. Y es justo en ese estado de desnudez y asombro donde acontece la videncia. El niño es, como lo afirma Novalis, el primer vidente espiritual:

El primer hombre es el vidente espiritual. Todo se le aparece como espíritu. ¿Que son los niños sino primeros hombres? La fresca mirada del niño es más sobreabundante que el presentimiento del vidente más firme.<sup>66</sup>

Pero el retorno del poeta a la infancia, según Rimbaud, no puede entenderse en el sentido de la añoranza del paraíso perdido, ni tampoco como una

---

<sup>66</sup> NOVALIS, *Fragments, Fragmente*, (traducción de A. Guerne, ed. bilingüe alemán-francés) Ed. Aubier-Montaigne, París, 1973.

nostalgia por ese tiempo pasado en el que los poetas eran videntes. Un retorno de tal naturaleza sería imposible, y nos llevaría en cualquier caso a la melancolía, al sentimiento de lo perdido que no vuelve más. La empresa poética de Rimbaud, en cambio, plantea un regreso a la transparencia original que no puede entenderse en absoluto como una imposible ‘vuelta atrás’ en el tiempo, sino que se trata más bien de un abandono, de una reintegración de la “flama de oro de luz”<sup>67</sup> que es cada uno a la inmensa hoguera de la luz naturaleza. El poeta, al alcanzar la visión máxima, abandona las condiciones de su existencia individual y escindida para volver al fuego originario, símbolo ígneo de la unidad: para volver a ser, uno con todo.

Hijo del sol, áurea chispa de la luz Naturaleza, flotando en ritmos de música (...) aventuras excepcionales en que el universo, por fin devuelto a sí mismo, se sufre desde lo interior como una hoguera imponderable de donde brotan, para caer incesantemente, llamas y llamas. Danza dionisiaca en que el gozo nace de una posesión inmediata del todo absorbido como esencia sagrada.<sup>68</sup>

El vidente no sólo mira arder la llama sino que también arde en ella: se vuelve luz y palabra. El fuego que ilumina, que nos permite ver realmente es -ha de ser-la propia palabra. Existen varias suposiciones acerca del origen del lenguaje y de la escritura; no obstante, en cualquier caso, se dice también que fue Prometeo, el titán condenado, quien aportó a los hombres el lenguaje: a la vez la palabra y el fuego. La llama que arde en la palabra. La llama que nos reúne. Es la misma búsqueda de Novalis cuando el poeta alemán afirma que es luz la que crea fuego “Licht macht Feuer”<sup>69</sup>, pues en la llama se hallan activas todas las fuerzas de la Naturaleza, todo se refleja, todo se mira. La preocupación primordial de la poesía según Rimbaud consiste en ‘hallar una lengua’, se trata por tanto de encontrar esa primera palabra, ese lenguaje universal –luminoso- que no es traducción de lo visto, sino que es llama y por eso nos vincula con la luz del universo.

---

<sup>67</sup> El término es empleado por Rimbaud para referirse a su propia existencia en *Una temporada en el infierno*, (*Une saison en Enfer*).

<sup>68</sup> M. RAYMOND, *loc. cit.*

<sup>69</sup> NOVALIS, *Los discípulos en Sais*, citado en G. BACHELARD, *La flamme d'une chandelle*, PUF, París, 1961.

Donc le poète est vraiment voleur de feu.  
Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir,  
palper, écouter ses inventions. (...) Trouver une langue.

Le temps d'un langage universel viendra !

Así pues el poeta es realmente ladrón de fuego.  
Él lleva el peso de la humanidad sobre sus hombros, incluso de los  
animales; deberá conseguir que sus invenciones se sientan, se  
palpen, se escuchen. (...) Hallar una lengua.

(...) ¡pronto llegará la hora de un lenguaje universal!

La intención de hallar una lengua responde de manera primordial al impulso prometeico por aportar la visión, por dar a los hombres la palabra. Así, la pretensión del poeta no es sólo la de renovar la expresión literaria sino la de transformar de manera radical la experiencia humana a través de una percepción transformada y de una palabra nueva. Esta transformación es vivida como un retorno al *arché* del universo, a la visión de lo divino, pues la errancia del poeta francés es el signo de una vuelta hacia el origen. La pretensión de Rimbaud al transformar la experiencia poética en videncia apunta hacia la recreación de un *logos* poético anterior al discurso, transparente y originario, como el fuego de Heráclito, que muestra a la vez la legalidad y el fulgor del universo.<sup>70</sup> En la palabra poética, todo es uno: llama sostenida en la oscuridad, donde todo rima y se confunde. Rito perpetuo, amor, vida y muerte. Palabra y silencio. Verdad y no-verdad. Yo, tú: el otro. Múltiples son las experiencias del poeta vidente y sin embargo, todas refieren en realidad a una sola, común para todos: el universo entero, el ser mismo, es un enjambre de luces y sombras, una tensión, un conflicto. Un fuego que se apaga y se enciende. Todo encuentra su eco, su reflejo, su contrario: espejo de rostros, de palabras; espejos enfrentados que cavan la voz al infinito. Todo es uno, uno es múltiple. Experiencia de la totalidad que es a la vez experiencia de la alteridad. Analogía universal: todo rima y se corresponde.

---

<sup>70</sup> Para profundizar en el sentido del *logos* heraclíteo sería necesario remitirse, entre la múltiple literatura al respecto, al estudio de Clémence RAMNOUX, *Heráclito o el hombre entre las cosas y las palabras*. En este libro se aborda la cuestión de los diversos sentidos de los términos *logos* y *Nix* o *Nicté*, desde Hesíodo hasta el propio Heráclito.

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs...

Toujours pleins du Nombre et de l'Harmonie, ces poèmes seront faits pour rester. –Au fond, ce serait encore un peu la Poésie grecque.

Esa lengua será del alma para el alma –resumiéndolo todo: perfumes, sonidos colores...

(...) estos poemas llenos de Número y de Armonía habrán sido hechos para permanecer. En el fondo seguirá siendo, en parte, la Poesía griega.

Rimbaud retoma en su poesía, la visión de la analogía universal que habían elaborado los románticos: para él las cosas no poseen una identidad fija, sino que todo fluye, cambia y se transforma. El hombre mismo no es más que un reflejo, un acorde en la música universal, una voz que canta desde las piedras, desde el murmullo del agua, desde el desierto. La experiencia poética supone una transformación constante, un encuentro con el otro que altera radicalmente la *ipseidad* del que mira, del que habla. En vano he intentado -diría el poeta- solo y aislado en mi propio encierro, hallar la Visión, decir al fin el nombre verdadero. Sólo cuando el otro llega ante mí, me mira, me deshabita y me convoca, sólo entonces puedo reconocirme: no en mí, porque el *yo* se ha desvanecido, sino en sus ojos, lejanos, próximos. Pues sólo cuando hay renuncia, hay retorno: volver a ser, volver a ver, ser otro. El poeta, en el desvanecimiento de su individualidad, es el hombre mismo: sus posibilidades, sus contradicciones, su abandono: vuelve a la radical otredad que lo habita. Aquel que canta en el poema “es un hombre, o una piedra, o un árbol...”<sup>71</sup> El *yo* se pierde para difuminarse –para reintegrarse- en la sinfonía del universo. Es un retorno a la unidad. Lo uno es lo múltiple, pues todo se responde y se refleja, todo se corresponde: unidad y lucha de contrarios. Es el fuego de la reunión donde conviven, sin anularse, los opuestos. El ser llama, y arde en esta hoguera que reúne vida y muerte, luz y sombra, palabra y silencio.

---

<sup>71</sup> I. DUCASSE, Comte de LAUTRÉAMONT, *Les chants de Maldoror*, Canto IV. Garnier Flammarion, París, 1990.

Pensar poéticamente es volverse un acorde en la música de ser; obedecer: es escuchar la voz divina, la voz de la reunión, y reconocerse en ella.

Car je EST autre. Si le cuivre s'éveille clairon, il n'y a rien de sa faute. Cela m'est évident: j'assiste à l'éclosion de ma pensée: je la regarde, je l'écoute: je lance un coup d'archet: la symphonie fait son remuement dans les profondeurs, ou vient d'un bond sur la scène.

Porque yo ES otro. No es la culpa el cobre cuando se despierta clarín. Esto me resulta evidente: asisto al brotar de mi pensamiento: lo miro, lo escucho: disparo el arco: la sinfonía comienza su movimiento en las profundidades, o surge de un salto en la escena.

Expuesto al fuego divino, dispuesto a arder en sus tempestades, habitado por una voz a veces incomprensible, el poeta escribe al borde del estallido. Las sílabas tratan de traducir un crepitar continuo, el verso vibra en la llama, se vuelve ceniza. Porque hay que arder para purificarse, porque sólo de entre las cenizas puede surgir la auténtica palabra poética. La videncia es aquí, siguiendo a Baudelaire, una 'Hechicería evocadora', una magia, es la *Alquimia del verbo*.<sup>72</sup> Es por ello que el primer paso de la poesía es siempre la putrefacción de lo inútil, de lo subjetivo. El propio "yo" ha de ser disuelto entre las flamas de la escritura. Así, lo que Rimbaud reconoce como el "desarreglo de todos los sentidos", la vida que experimenta sobre sí misma, más allá de todos los límites, constituye una verdadera ascesis, un proceso de purificación del que habrá de emerger el oro verdadero, la palabra auténtica. Pues la subjetividad no es sino parte de las apariencias, de los velos que enmascaran lo que el propio poeta llama 'la vida verdadera'.

La concepción individualista del Yo se halla en la base del fracaso poético experimentado desde hace dos mil años por el mundo occidental que, dominado por una religión y una intuición individualistas no podía producir más que una poesía aplicada a lo sensible y a lo particular.<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> Cf. RIMBAUD, *Alchimie du verbe* (« Alquimia del verbo ») en *Une saison en enfer* (Una temporada en el infierno); respecto a la noción de poesía como experiencia alquímica pueden consultarse: E. STARKIE, *Arthur Rimbaud*, ed.cit.; y P. BRUNEL, *Baudelaire et le puits de magies, six essais sur la poésie moderne*, ed. José Corti, París, 2004.

<sup>73</sup> R. RENÉVILLE, *Rimbaud le Voyant*, ed. Kimé, 1939, p. 62.

La empresa poética rimbaudiana tiene como fin cambiar la vida de manera radical, hacer del hombre un vidente, recrear a la manera de la experiencia poética de Hesíodo, una poesía objetiva a través de la cual el hombre se reconozca y se reintegre en la conciencia universal. Sin duda que existe una poesía subjetiva, que sólo muestra las sensaciones individuales las máscaras del *yo*; pero ésta es una poesía inauténtica, vacía. Porque la verdadera palabra poética surge de las cenizas en las que se ha desvanecido la personalidad de aquel que escribe, en la participación del fuego único, incesante y fugaz, desconocido.

Él (Rimbaud) anuncia la poesía *objetiva* como un retorno a la vida divina, como una superación de los sentimientos y las actitudes en la participación reencontrada, como un abrasamiento de nuestras sensaciones, que no son más que una vista parcial, un “arreglo” de los sentidos en medio de otros posibles, en la flama real de lo desconocido. (...) es mediante la consumación de lo que se ha vuelto nuestra vida, que hay que reinventar lo real.<sup>74</sup>

La poesía objetiva, a partir de la perspectiva de Rimbaud, es la palabra que recupera el fuego por el fuego. De ahí que la palabra poética siga entonces un proceso similar al que emplearon los alquimistas medievales en la búsqueda del oro puro: piedra de toque del universo. En este sentido, la individualidad, la subjetividad egoísta que se afana en su propio beneficio, que permanece ajena a la verdad común del ser, al entender el mundo parcialmente, es la materia impura que debe arder, desvanecerse en el proceso de putrefacción.<sup>75</sup> Por eso es

---

<sup>74</sup> Y. BONNEFOY, *Rimbaud*, Ed. du Seuil, París, 1991. p 55.

<sup>75</sup> En general y de acuerdo a los estudiosos de la alquimia y magia, se reconocen SIETE etapas en el proceso alquímico: 1. La calcinación, regida por Mercurio. 2. La putrefacción, extinción de la materia impura, también llamada “muerte propiciatoria”; estas dos primeras etapas constituyen la nigredo, la obra negra. 3. La sublimación, regida por Júpiter y simbolizada en el ave que alza el vuelo. 4. La solución, regida por la Luna, y envuelta en el color de la plata. 5. La destilación, regida por Venus y el color cobre. 6. La coagulación, regida por Marte y por el hierro. Y 7. La extracción, regida por el Sol y por el oro mismo. Así, la materia pasa del negro al oro puro, atravesando el blanco, el verde y el azul; éste último simboliza el paso final hasta la contemplación de la divinidad, de la “piedra filosofal”. (Cf. R. FEDERMANN, *La Alquimia*; A. ROOB, *Alquimia y Mística*.) Rimbaud redujo el número siete al CINCO, por ser la cantidad de vocales; y asoció, de esta manera, colores, sonidos y diversas sensaciones en este poema que constituye, de suyo, una especie de proceso alquímico a través de la palabra.

necesario renunciar no sólo a la palabra subjetiva, sino a la propia individualidad que permanece encerrada en las convenciones del mundo cotidiano.

Este proceso de despersonalización constituye un suplicio para el poeta: es un verdadero descenso a los infiernos de donde habrá de volver otro, el portador de la llama. Por eso en la palabra, el poeta mezcla y sublima todas las sensaciones, quema todas sus máscaras a fin de encontrar el rostro desnudo y verdadero, porque las percepciones individuales, en su limitación subjetiva, “no dicen más que nuestra caída”<sup>76</sup>, nuestro aislamiento y nuestro encierro. La Visión a la que aspira el poeta, en cambio, no es un ‘estado’ de conocimiento del hombre, es su identificación con el fuego, con la flama oscura de lo Desconocido, del ser mismo, que se apaga y se enciende en el corazón del poeta, y en cada ente del universo. No sería atrevido por ello comparar este proceso al itinerario de una visión mística, de una reunión con el ser amado, fundiéndose en él. Tal es lo que expresa este soneto:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu : Voyelles  
Je dirai quelque jour vos naissances latentes :  
A, noir corset velu de mouches éclatantes  
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombre; E candeurs des vapeurs et des tentes,  
Lances de glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles ;  
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles  
Dans la colère ou les ivresses pénitentes

U, cycles, vibrations divins des mers virides,  
Paix de pâtis semés d'animaux, paix des rides  
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême Clairon plein de strideurs étranges,  
Silences traversés des Mondes et des Anges :  
- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux !

A negra, E blanca, I roja, U verde, O azul, vocales  
Algún día diré vuestros nacimientos latentes  
A, negro corsé velludo de estrepitosas moscas  
Que zumban sobre crueles podredumbres

---

<sup>76</sup> Y. BONNEFOY, *loc. cit.* p. 68

Golfos de sombra; E candor de vapores, de tiendas  
Lanzas de glaciares, reyes blancos, temblor de flores  
I púrpuras, sangre escupida, risa de los bellos labios  
En la cólera o en la ebriedad penitente

U, ciclos, vibraciones divinas de los mares ondulantes  
Paz de los campos sembrados de animales, y de surcos  
Que la alquimia imprime en la frente de los sabios

O, Clarín supremo, lleno de extraños estridores  
Silencios habitados por Ángeles y Mundos:  
-O la Omega, ¡rayo violeta de Sus Ojos!<sup>77</sup>

Este poema constituye la expresión de un proceso que podríamos calificar de alquímico, pero que igualmente posee resonancias de una transformación de carácter místico en cuanto es posible ver en él la descripción de una escala que asciende hasta la contemplación en la divinidad.<sup>78</sup> El texto comienza por presentarnos la putrefacción, que simboliza el color negro. Una vez que el arder de lo puro se ha cumplido, aparece el blanco, signo de la primera pureza, de una luz nueva, del comienzo de una ‘vida verdadera’. Enseguida viene el rojo, símbolo de la savia, de la sangre que corre en todo lo que vive, arde y se reintegra a la Naturaleza. Aparece entonces el verde, el color de Venus según los alquimistas, el signo del renacimiento de la Diosa: se anuncia aquí el renacimiento, la renovación del ciclo de la Naturaleza. Al mismo tiempo, este color es el símbolo de que el proceso está llegando a un buen fin, a su meta, de ahí la paz que se imprime en la ‘frente de los sabios’. Así, como podemos leer y escuchar a través del poema, hay una mezcla de visiones, de sensaciones y de elementos simbólicos que otorgan al texto su carácter mágico, evocador. El tejido del ser, el universo como analogía, se

---

<sup>77</sup> RIMBAUD, “Voyelles” (“Vocales”).

<sup>78</sup> No sería infundado pensar que la experiencia rimbaudiana podría relacionarse con el ‘itinerario’ de los poetas místicos, más específicamente con la contemplación del rostro divino tal y como aparece en la poesía de San Juan de la Cruz. La consideración de Rimbaud como un poeta místico fue sin duda inaugurada por la lectura de Paul CLAUDEL, quien nos habla de ‘un místico en estado salvaje’; de hecho, la conversión de Claudel a la fe católica fue provocada, según su propio testimonio, por la lectura de algunas de las *Iluminaciones*. Inclusive, Claudel escribe un extenso poema religioso inspirado por la aventura de Rimbaud en el desierto, llamado “*La messe la-bas*” (“*La misa allá*”) Roland de RENÉVILLE, en cambio, piensa que la religiosidad de Rimbaud obedece a una búsqueda de la ‘unidad universal’ más cercana a los cultos orientales, y específicamente a la mística sufí. Cf. P. CLAUDEL, *La messe là-bas*; S. FUMET, *Rimbaud, un mystique contrarié*; R. RENÉVILLE, *loc. cit.*

expresa en la 'sinestesia' del poema, en las voces y en los ecos que se confunden y se responden. Las vocales constituyen los sonidos del hombre, de su canto; pero son también las letras fundamentales de donde todo surge a la palabra o vuelve a hundirse en el silencio.

En la parte final, en el último terceto, el poema alcanza su clímax. El proceso desemboca en la contemplación de lo divino, de lo Desconocido, del fuego oscuro y azul en el que arde y se consume la flama del ser. Es la O, el círculo, la letra que culmina los ciclos, en donde todo muere y comienza de nuevo; es el instante de la muerte y del nacimiento, la hora trece, en la que se muestra el rostro desnudo de la Diosa. La estridencia del Clarín anuncia la victoria, la proximidad de lo divino, de lo inefable. El silencio es atravesado por las palabras últimas, al límite, señalando hacia la Visión. O es Omega<sup>79</sup>, la última letra del alfabeto, la Visión suprema, el instante eterno donde conviven los contrarios, muerte y vida, luz y sombra, agonía y renacimiento. Es el azul del cielo abierto, desgarrado, imposible: la luz de lo Desconocido, del misterio. Es el fuego azul, el centro de la llama, donde todo se sostiene y se consume. Es acaso el dios cercano, inminente, luminoso. Es acaso el rostro divino, a la vez próximo y lejano, en el que se funden todas las palabras y todas las máscaras al resplandor del rayo violeta: es el rostro amado, la alteridad de aquel que nos habita y nos hace volver a ser uno, retornar al fuego. –llama temblando en la oscuridad, al fondo de nuestro corazón.

Au fond du cœur, au fond de notre cœur, un beau jour, le beau jour de tes yeux continue. Les champs, l'été, les bois, le fleuve. Fleuve seul animant l'apparence des cimes. Notre amour c'est l'amour de la vie, le mépris de la mort. A même la lumière contredite, souffrante, une flamme perpétuelle. Dans tes yeux, un seul jour, sans croissance ni fin, un jour sur terre, plus clair en pleine terre que les roses mortelles dans les sources de midi.

---

<sup>79</sup> El poema comienza por A –Alfa, primera letra del alfabeto griego- que simboliza el negro de la calcinación, y termina con O –Omega, la última letra- donde se levanta el fuego azul suspendido en la mirada, en la visión de lo divino, de lo 'Desconocido', al fin alcanzada. De igual forma, el color violeta ("el rayo violeta de Sus Ojos") es el último en la gama del prisma. Así, el ciclo culmina y vuelve al inicio. Cf. *Apocalipsis* I, 8: "Yo soy el Alfa y la Omega, dice el señor, Aquel que es que era y que vendrá, el Todopoderoso." Y *Apocalipsis* 21, 6: "Hecho está; yo soy el Alfa y la Omega, el Principio y el Fin, al que tenga sed yo le daré del manantial del agua de la vida..."

Au fond de notre cœur, tes yeux dépassent tous les ciels, leur cœur de nuit. Flèches de joie, ils tuent le temps, ils tuent l'espoir et le regret, ils tuent l'absence.

La vie, seulement la vie, la forme humaine autour de tes yeux clairs.<sup>80</sup>

(Al fondo del corazón, al fondo de nuestro corazón, un bello día, el bello día de tus ojos continúa. Los campos, el verano, los bosques, el río. Río solo que anima la apariencia de las cimas. Nuestro amor es el amor de la vida, el desprecio de la muerte. Aún la luz negada, sufriente, una flama perpetua. En tus ojos, un solo día, sin crecimiento ni fin, un día sobre la tierra, más claro en plena tierra que las rosas mortales en las fuentes del mediodía.

Al fondo de nuestro corazón, tus ojos rebasan todos los cielos, su corazón de noche. Flechas de gozo, matan el tiempo, matan la esperanza y el lamento, matan la ausencia.

La vida, solamente la vida, la forma humana alrededor de tus ojos claros.)

La experiencia poética como Videncia desembocaría así en la contemplación de la alteridad o de la divinidad, simbolizada por los ojos del rostro amado. En ellos confluyen lo presente y lo sucesivo, lo mortal y lo infinito, en un solo instante que es revelación y eternidad. Esta experiencia de revelación, como culminación de la experiencia del vidente, parecer ser compartida por Eluard y Rimbaud. Pero valdría detenerse aquí en una diferencia: “el rayo violeta de Sus Ojos” (rayon violet de Ses Yeux), por un lado, y “la forma humana alrededor de tus ojos claros” (la forme humaine autour de tes yeux clairs), por otro. La alteridad entrevista en el poema de Rimbaud tendría un carácter impersonal, in-humano, reflejo inconmensurable de la divinidad que atraviesa todo lo viviente. Los ojos claros, en el texto de Eluard, parecen referir a una mirada humana, a una presencia de otro que interpela, a un encuentro. Para el poeta surrealista, se trataría sobre todo, de pensar el encuentro amoroso, en su irreductibilidad propia y en su carácter personal, como una experiencia de revelación, y de alteridad.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> P. ÉLUARD, “Au fond du cœur” (“Al fondo de nuestro corazón”), en *Donner à voir*, ed.cit.

<sup>81</sup> Incluso, podría pensarse que la preocupación de Rimbaud es más metafísica o incluso mística (revelación del universo en los ojos divinos), mientras que la afirmación de Eluard comportaría principalmente una relación ética (revelación a través del vínculo con el otro). Esta problemática podría profundizarse siguiendo el planteamiento de Levinas a propósito del rostro y la experiencia

En relación con la experiencia poética de la videncia, nosotros, más cercanos sin duda a la experiencia de Rimbaud que a la de los poetas griegos, nos hallamos en una escisión constante, por momentos insuperable. Hablamos porque estamos desgarrados, buscando el instante que es origen, buscándonos sin cesar; tenemos voz porque somos la sed de otro cuerpo, de otros labios; la palabra originaria, como la mirada, es una acechanza, una necesidad de lo otro, de ser otro. Pero el lenguaje mismo se vuelve entonces la prueba de nuestro desgarramiento, de nuestro desarraigo, y también de nuestra ruta. Hay que aprender a ver de nuevo. En el principio está el silencio, lo mismo que en el fin. Entre los dos extremos se levanta un haz de luz rasgando la sombra. Es la palabra. Primera y última; evanescencia y comienzo; partida y naufragio, Pasaje luminoso entre dos astros oscuros. Indicación y camino. En el principio está el silencio, e igualmente en el fin. La palabra es el fulgor entre dos noches, la llama que indica y señala el punto desde donde emerge y hacia donde se hunde toda luz. Pero hay un instante que es iluminación entre dos oscuridades, instante en el que es posible ver, volver a ver.

---

amorosa. Vid. E. LEVINAS, "Más allá del rostro", en *Totalidad e Infinito*, (traducción de Daniel E. Guillot) Editorial Sígueme, Salamanca, 2006, pp. 262-292.

## CAPITULO 3 LA ILUMINACIÓN Y LA ERRANCIA

### 1. El derrumbe de la subjetividad.

Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fausse, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes qui, depuis un temps infini, ont accumulé les produits de leur intelligence borgnesse, en se clamant les auteurs !<sup>1</sup>

(Si los viejos imbéciles no hubieran descubierto del yo más que su falso significado, ahora no tendríamos que barrer esos millones de esqueletos que, ¡desde la inmensidad del tiempo! han venido acumulando los productos de sus tuertas inteligencias, ¡proclamándose autores de ellos!)

La identidad *a ah ad* se reduce al hilo que unen los momentos de un ser que se altera, que se aliena, de un instante al otro.<sup>2</sup>

Si me pregunto por mi propia identidad, ¿cómo podría asegurar que la respuesta será siempre la misma? ¿Qué es lo que me garantiza ser siempre el mismo y poder afirmarlo ante los demás, y saber que no he de volverme otro? ¿La identidad me la da el nombre, cierta persistencia en el tiempo, el recuerdo inmediato o lejano? Estas cuestiones atormentan a Alicia, personaje central de la célebre obra de Lewis Carrol, al caer en el pozo: por momentos la niña se ha vuelto tan pequeña que ha estado a punto de desaparecer; e inmediatamente después, se ha agrandado tanto que de pronto se parece al “telescopio más grande del mundo.” En realidad, esta situación pone en entredicho la idea de un yo permanente o inmutable. Entre tantos cambios

---

<sup>1</sup> A. RIMBAUD, Lettre à Paul Démeny, (Lettres du Voyant) en *Œuvres Complètes*, ed. cit. En lo sucesivo, y para evitar una acumulación excesiva, no se señalará esta referencia.

<sup>2</sup> G. BATAILLE, *L'expérience intérieure*. Gallimard, París.

absurdos que se suceden, no parece haber pues, continuidad que asegure una identidad persistente a pesar de las múltiples mutaciones en el tiempo.

“Me pregunto si habré cambiado de alguna manera durante la noche. Veamos: ¿era yo la misma esta mañana al levantarme? Casi creo recordar que me sentía algo diferente. Pero si no soy la misma, la pregunta es ¿quién soy yo? ¡Ah! ¡Eso sí que es un misterio!” Y con esto se puso a pensar en todas las niñas de su edad que conocía, para ver si se había transformado en una de ellas.<sup>3</sup>

Alicia teme haberse transformado en Mabel o en Ada, lo cual la atormenta; por eso, para probar que sigue siendo la misma, que ella es ella y nadie más, intenta diversos métodos, pero todos resultan fallidos. Al recitar la tabla de multiplicar los resultados son distintos a los habituales. Lo intenta luego con sus conocimientos de Geografía, y Londres se vuelve la capital de París. Al querer recitar un poema que ha aprendido de memoria, la voz suena ronca y extraña, como venida de otra parte o de alguien más, y las palabras que surgen ya no son las mismas. Alicia no es Alicia. Parece entonces que la noción de identidad se derrumba: lo que es puede, sucesiva o inmediatamente, no ser, devenir otro.

Ante esta problemática, Rimbaud, por su parte, no se plantea la pregunta que agobia a Alicia, sino que la asume de manera radical al afirmar que “yo Es otro” (*je Est un Autre*): pues no le interesa tanto la afirmación indubitable de la conciencia de sí como identidad, sino la transformación de esta conciencia, su alteración, su quebrantamiento a través del “desarreglo razonado de todos los sentidos.” Tal como lo hemos mencionado en el capítulo precedente, en tanto que se entiende a la poesía como un proceso de purificación -alquímico o ascético<sup>4</sup>- el poeta se toma a sí mismo como el sujeto de su experimentación, busca en sí mismo “todas las formas de locura”: se busca para conocerse, explora su ser para descubrir en él lo extraño, lo antinómico, lo radicalmente otro. En una palabra, busca romper esa noción de identidad que lo ata a una forma fija y gastada, para encontrar a partir de las

---

<sup>3</sup> L. CARROLL, *Alicia en el país de las maravillas*, traducción y prólogo de Jaime de Ojeda, Madrid, Alianza Editorial, capítulo 2, pp. 45-50

<sup>4</sup> En Rimbaud, estos dos términos coinciden puesto que el proceso de transformación del poeta en vidente supone a la vez un trabajo de purificación y ascesis sobre sí mismo, y una transformación de la mirada y de la palabra para penetrar en una comprensión renovada del mundo.

cenizas de ese 'yo estallado' (*moi éclaté*)<sup>5</sup> una voz nueva, diferente. Una voz que, como en el caso de Alicia, puede sonar subterránea y ajena, e incluso, tal como lo piensa Rimbaud, volverse el escenario de una multiplicidad de voces: "asisto a la eclosión de mi pensamiento", lo miro y lo escucho; el *yo* se ha vuelto "una ópera fabulosa".<sup>6</sup>

Así, la cuestión que ocupa a Rimbaud, no es la de la sustitución o pérdida de la identidad que se operaría a través del reemplazo, o de la aparición del doble. Esta preocupación, tan recurrente en la literatura del siglo XIX, se experimenta como el terror de ser sustituido por otro, el secreto hermano gemelo, el doble de sí mismo. Nerval expresó en su obra y en su vida esta angustia: "Yo soy el otro" (*Je suis l'autre*) se lee al pie de uno de sus retratos; y en *Aurélia* asistimos justamente al desdoblamiento del personaje, a la pérdida de la identidad propia a causa de la aparición del doble, del otro que puede sustituirlo.<sup>7</sup> Pero, Rimbaud, de entrada, niega la persistencia de la identidad y experimenta al *yo* como el lugar de una presencia, como espacio de una alteridad que hace estallar las fronteras de lo propio: la experiencia poética es apertura ante lo otro, el poeta es el médium de la música que lo habita.

Esta música diversa y múltiple es la que se hace escuchar en el poema mismo, por ello, aunque el poeta se exprese en primera persona sabemos que en realidad se trata de alguien más, de un *yo* abierto a través del cual surgen otras vibraciones:

Je chante aussi, moi!  
Multiples soeurs; voix  
Pas du tout publiques  
Environnez-moi.

---

<sup>5</sup> La expresión '*moi éclaté*' la emplea Pierre Brunel para referirse a la noción de un *yo* que se opone a la idea de una identidad inmutable, y que de hecho 'hace estallar' esta supuesta identidad. Cf. P. BRUNEL, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, Ginebra, 1991 pp. 99-104

<sup>6</sup> *Alchimie du verbe*, en *Une saison en Enfer*. Se encuentra aquí un punto de coincidencia entre Rimbaud y Artaud. Al percibirse a sí mismo no se halla una voz única, en realidad se asiste a una representación dramática, con múltiples voces enfrentadas. Tal es uno de los sentidos del teatro auténtico, del 'drama metafísico', que pone sobre la escena el conflicto de los opuestos. Cf. A. ARTAUD, *Le théâtre et son double*, y *Le pèse-nerfs*; Gallimard.

<sup>7</sup> Cf. G. de NERVAL, *Aurélia ou le rêve et la vie*, Librairie Générale Française, París, 1983.

(También yo canto  
Múltiples hermanas; voces  
En absoluto públicas  
Rodeadme.)<sup>8</sup>

El yo que profiere aquí la palabra poética se halla habitado, transido por otra presencia. La voz del poema no surge, por tanto, de un individuo absolutamente autónomo y consciente de lo que (se) dice. El yo es más bien el escenario al que rodean y asisten una multiplicidad de voces. No se trata por tanto de pensar sólo en una identidad que se halla continuamente puesta en cuestión al proferir la palabra, sino de una apertura desde la conciencia que se olvida de sí para abandonarse a una música elemental, y al mismo tiempo extraña. Silencios, noches, vértigos: anotar lo inexpresable. *Des silences, des nuits, des vertiges: je notais l'inexprimable.*<sup>9</sup> El poeta, antes que nada escucha voces que no le son conocidas: ni públicas ni familiares sino que provienen de un fondo inasimilable. De esta forma, la poesía -en el carácter ascético que le otorga Rimbaud al pensarla como un método de transformación- opera sobre el individuo como una metamorfosis de destrucción y renacimiento. Se trata por tanto de hacer arder el yo en esa llama de voces primarias, en esa llamada de lo otro. Se trata por tanto de una *ekpyrosis*, una purificación por medio del fuego, símbolo ígneo de la palabra poética.

Quelqu'une des voix  
Toujours angélique  
-il s'agit de moi-  
Vertement s'explique :

Ces mille questions  
Qui se ramifient  
N'amènent, au fond,  
Qu'ivresse et folie ;

---

<sup>8</sup> RIMBAUD, 'Fêtes de la patience'; 'Âge d'or'. (Edad de oro) A propósito de este poema, puede leerse lo que afirma M. Collot: "Aún cuando el poeta haga hablar diversas voces, éstas, en lugar de estar claramente diferenciadas e individualizadas como en la novela o en el teatro, permanecen con frecuencia indeterminadas y tienden a fundirse en una cierta unidad musical y estilística. [...]En el límite, la voz lírica no es más que 'la voz de nadie' (Valéry) y puede ser la de todo el mundo: el poeta pone con gusto su gloria en no ser más que el porta-voz de un dios desconocido, o de una comunidad humana, o el 'eco sonoro' de las voces de la naturaleza." M. COLLOT, 'Poésie et altérité' en *Dictionnaire des genres et de notions littéraires*, Albin Michel Encyclopaedia Universalis, París, 1997, pp. 539-548.

<sup>9</sup> RIMBAUD, *Alchimie du verbe* en *Une saison en Enfer*.

[...]  
Vis et laisse au feu  
L'obscur infortune.<sup>10</sup>

(Una de las voces  
Siempre angelical  
-se trata de mí-  
Se explica crudamente:

Estas mil preguntas  
Que se ramifican  
En verdad sólo acarrear  
Ebriedad y locura

[...]

Vive y deja en el fuego  
El oscuro infortunio)

Así, la experiencia poética, en este impulso originario que supone cambiar la vida, se revela pues como una empresa de transformación del individuo. Vivir es abrirse, abrasarse, dejarse penetrar por lo que a través de uno mismo nos quiebra, nos mira. Es dejar que la conciencia de sí –aquello que el propio Rimbaud llama un ‘oscuro infortunio’- se haga ceniza, purificarse de la falsa identidad y abrirse hacia lo otro. Al principio de este poema, se anuncia que quien en verdad canta y se explica es ‘una voz angélica’, la cual incita al que escribe a disipar el velo de sus múltiples interrogaciones que sólo llevan ‘ebriedad y locura’ para mirar al fin el fulgor de la llama, para arder en ella. En la palabra, el poeta está llevado por un movimiento de entusiasmo, que es una forma de reconocerse habitado por un impulso que rebasa sus propios límites, y por eso su *yo* es arrastrado hacia un coro de voces múltiples.

---

<sup>10</sup> RIMBAUD, ‘Âge d’or’ El proceso de purificación por medio del fuego, llamado en griego *ekpyrosis*, se caracteriza como un ritual mediante el cual se eliminaba la materia impura, que provocaba que los humanos no fuesen inmortales. De esta forma, se dice que la diosa Tetis quemó a los siete hijos que había tenido antes de Aquiles, tratando de purificarlos de su condición mortal. Según Chevalier, los diversos ritos de purificación por medio del fuego, son ritos de pasaje que simbolizan “el incendio de los campos que se visten en seguida con el manto verde de la naturaleza viva. En esta perspectiva, el fuego es igualmente en tanto que arde y consume, un símbolo de purificación y regeneración.” Cf. J. CHEVALIER, loc. cit. y J.-P. VERNANT, *El universo, los dioses, los hombres*, pp.78-80.

Dice Rimbaud que es necesario que el poeta, a fin de volverse un vidente, inspeccione primero en su propia interioridad. Pero en el momento de volverse música, la identidad abierta, atravesada, abandona su incesante indagación, su investigación sobre sí misma para abandonarse en aquello que (la) mira, que (la) escucha. La Visión es la llama, quien se mira también arde en ella. Se trata por tanto de un abandono voluntario, de un don de sí mismo al sol y al fuego, que encuentra el sentido de su itinerario en un abrasamiento final que permite un recomienzo, una renovación del ser en esa 'Edad de oro' reencontrada. Y es también un abandono del *cogito*<sup>11</sup>, el cual desde su espacio concéntrico e intransferible, se expresa siempre como pregunta y búsqueda de justificaciones respecto a sí mismo y a su imposibilidad de trascender su propio límite: "Habría que poner fin a las interrogaciones de Descartes al principio de la segunda de las *Meditaciones Metafísicas*: ¿Acaso soy? ¿Quién soy? Para ello, bastaría con renunciar al 'yo pienso', y abandonarse, consentir en no ser más que "una chispa de oro de la luz naturaleza."<sup>12</sup>

Je dis qu'il faut être *voyant*, se faire *voyant*.  
Le poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné  
*dérèglement de tous les sens*. Toutes les formes d'amour, de  
souffrance, de folie; il cherche en lui même, il épuise en lui tous les  
poisons pour n'en garder que les quintessences.

(Yo digo que hay que ser *vidente*, hacerse *vidente*.  
El poeta se hace *vidente* por medio de un largo, inmenso y razonado  
*desarreglo de todos los sentidos*. Él busca por sí mismo y agota en sí  
mismo todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura, todos los  
venenos, para no quedarse sino con sus quintaesencias.)

Para llegar a la Visión, para llegar a ser en verdad un vidente, es necesario haberse cegado primero. Porque para ver, hay que destruir las fronteras del sujeto, de ese falso yo que se encierra en sí mismo ante lo otro,

---

<sup>11</sup> Recordemos que la certeza de la apercepción, del *cogito* como única instancia subsistente ante la labor de la duda metódica, deja persistir la incertidumbre sobre la naturaleza misma del yo y sobre la posibilidad de conocer el mundo exterior. Es a partir de esta consideración que se piensa en el *cogito* cartesiano como espacio concéntrico e insuperable. Cf. R. DESCARTES, *Méditations Métaphysiques*, (edición bilingüe latín-francés) "Meditación segunda, sobre la naturaleza de la mente humana", Librairie Générale Française, París. 1990.

<sup>12</sup> P. BRUNEL, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, Ginebra, 1991 pp. 121-22 Cf. R. DESCARTES, *loc. cit.*

y hacer arder las concepciones y los prejuicios que de esa misma falsa identidad se derivan, desarreglar las condiciones mismas de la existencia humana: ver otra vez el mundo con los ojos renovados, sucumbir a su encantamiento, recrear y recrearse en lo que se dice, en lo que se mira. La poesía es, por tanto, una puesta en cuestión constante de lo dado (de lo *ya visto*), y por ende posee un impulso primordialmente ontológico: se trata de una renovación de la realidad, del lenguaje, del ser.

La necesidad de la poesía no nos lleva a la naturaleza de las cosas, sino a su ser. Y todo acontece en verdad como si la degradación misma del ser, su degradación en cosa inerte y realizada -la sociedad, las religiones moralizadas, la moral cerrada, los objetos muertos- hubiese sido tomada a cargo voluntariamente, totalmente, duramente, por un ser de excepción, para que este despertar sea posible, que intente la poesía. En el lugar mismo de las cenizas, donde hay siempre una chispa que subsiste.<sup>13</sup>

La disolución de la noción del *yo* como identidad no atañe así a un solo individuo, sino que en el carácter prometeico de la empresa poética, se trata de un cambio radical del ser humano y de su manera de pensar y ver al mundo. Porque 'cambiar la vida' (*changer la vie*) como lo proclama el poeta significa renovar el ser y la palabra en la llama que, sobre las cenizas del *yo* eclipsado, arroja una luz nueva. En esta labor de transformación se hallan sin duda resonancias mágicas y alquímicas, que el poeta reinterpreta en relación con el hombre y la palabra. Pues finalmente lo que surge de lo interior, del 'pozo de las magias' (*puits de magies*) ese murmullo incesante y otro que se hace voz en los labios del poeta, es también lo que, como un sortilegio, puede hacer que la experiencia más banal se transforme en poesía, vuelva ser desde el principio. Porque lo que nos hace arder en una palabra, en un poema, es una necesidad ontológica, una necesidad de recrearse, una necesidad de ser.<sup>14</sup> Es esta sed, este deseo, lo que caracteriza la experiencia

---

<sup>13</sup> Y. BONNEFOY, *Rimbaud*, ed. cit. p. 22

<sup>14</sup> Esta necesidad no responde a una mera carencia del individuo, sino que se caracterizaría más bien como un impulso insaciable de ser, de persistir. 'Sed ontológica' la llama Bonnefoy, y en el mismo sentido Munier recupera el término 'ardiente paciencia'. Es el mismo impulso que se puede leer también en el *Oberman* de Sénancour, como una sed de infinito. Quizá habría que recuperar igualmente la noción de Deseo (Voluptas) que Lucrecio presenta en su poema como esa fuerza dinámica de cohesión universal. Sin embargo, esta necesidad no podría reducirse al egoísmo en tanto obstinación del individuo por serlo todo, por comprenderlo todo a partir de sí; al contrario, el Deseo, en su sentido ontológico llevaría al *yo* hacia la trascendencia,

poética. Así, ante la revelación del vacío del mundo y del carácter evanescente del *yo*, la palabra poética adquiere el sentido de una búsqueda de realidad: es, como lo afirma Bonnefoy, una sed ontológica.

De esta forma, en su impulso prometeico, el poeta busca, por tanto, una palabra de fuego, un fulgor esencial que renazca en los ojos del hombre, del vidente. Y habría que recuperar aquí el sentido primario de esta palabra. El fuego, según Heráclito, constituye el *arché*, el sustento y la fuerza esencial del universo, que persiste y se transforma en todo lo que vive y muere.<sup>15</sup> La flama que surge en la oscuridad para luego volver a las tinieblas es una de las imágenes más precisas y sugerentes de la vida, y de su manifestación en cada individuo como ese pasaje luminoso de la sombra a la sombra.

El fuego nutre todo, lo ilumina, lo eleva y lo consume. Reposa en el agua, húmedo y fluido; pero también se levanta, tomado por el viento, para regresar al cielo, a la morada de los dioses. Y luego cae, súbito o invisible, la tierra lo guarda en su seno: volcán que duerme. Puede iluminar, destruirlo todo, hacer que todo arda o vivificar a los cuerpos y a las plantas. La vida y la muerte participan, ambas, de la intensidad de su trepidación. Porque en él, los contrarios se reúnen: “el bien y el mal [...] brilla en el paraíso. Arde en el infierno. Es dulzura y tortura. Es cocina y Apocalipsis.”<sup>16</sup> Se sabe que el fuego ilumina porque consume aquello mismo gracias a lo cual surge, se sabe que el fuego destruye y purifica. Símbolo de la unidad y de la contradicción. Es el dios del sol que da luz y también fulmina, es calcinación y renacimiento: sus rayos pueden aportar la visión o la ceguera.

Donc le poète est vraiment voleur de feu.  
Il est chargé de l'humanité, des *animaux* même; il devra faire sentir,  
palper, écouter ses inventions; si ce qu'il rapporte de *là-bas* a forme,

---

hacia la alteridad, a disolverse en la Naturaleza (“Par la Nature comme un bohémien” dice el poema “Sensation” de Rimbaud).

<sup>15</sup> El poeta francés y el filósofo griego comparten aquí una sola búsqueda, ambos tratan de decir el origen, el *arché* que sostiene y anima todo lo viviente. En este impulso, la poesía de Rimbaud trata de volver a decir al mundo en su dinámica ontológica, de igual forma que el filósofo de Éfeso mira y entiende al ser a la luz de la imagen ígnea. Cf. HERÁCLITO *Fragmentos*. (Versión al español de José Gaos, edición crítica de Enrique Hülsz) Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1989.

<sup>16</sup> G. BACHELARD, *La psychanalyse du feu*. Gallimard, París, 1949, p. 24

il donne forme; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouver une langue.

Pues el poeta es realmente ladrón de fuego. Lleva el peso de la humanidad sobre sus hombros, incluso el de los *animales*; deberá conseguir que sus invenciones se sientan, se palpen, se escuchen; si lo que él trae de *allá abajo* tiene forma, lo da con forma; si es informe, lo da informe. Hallar una lengua.

En esta búsqueda del fuego, nos hallamos ante una dinámica doble que confluye, sin embargo, en un punto común. En su figuración ascendente, el poeta se asemeja al Titán Prometeo, ladrón de fuego, que aporta a los hombres la voz que ilumina y reúne, la palabra que es fuego, el don de los dioses.<sup>17</sup> Pero de igual forma, en su carácter descendente, la figura predominante es la de Orfeo en su periplo al Hades para recuperar a Eurídice. En los dos casos, nos hallamos ante la trasgresión de los límites de lo humano, e igualmente, ante el riesgo inminente de la pérdida de sí mismo o del ser amado. No obstante, ambos movimientos, ascenso y descenso, conforman en realidad una sola búsqueda: se trata de encontrar el fuego primordial (*arché*-típico), ya sea arriba, en las alturas del *éter*, o *allá abajo*, en el reino de las sombras. En el centro de su flama se unen los contrarios, la luz y la oscuridad, el mar y el cielo: es el fuego de la visión, el momento en el que de verdad se mira, instante de eternidad.

Elle est retrouvée  
Quoi? –L'Éternité  
C'est la mer allée  
Avec le soleil<sup>18</sup>

(Ha sido reencontrada  
¿Qué? –La Eternidad  
Es la mar ida  
Con el sol.)

---

<sup>17</sup> A partir de la figura de Prometeo se pueden asociar efectivamente la imagen del fuego y la palabra. Esta asociación puede relacionarse con el relato mítico que afirma que fue el Titán quien aportó la escritura a los hombres. Cf. PLATÓN, *Fedro*, 274 d-e (relato de la invención de la escritura). Sin embargo, habría que aclarar que la preocupación de Rimbaud es distinta a lo que en este *Diálogo* se discute, pues más que tratar de encontrar el origen de la palabra escrita, lo que el poeta intenta es recuperar o recrear un lenguaje originario, en ello residiría su impulso 'titánico' o prometeico.

<sup>18</sup> RIMBAUD. 'L'Éternité' ("La Eternidad")

Este fuego primordial representa en realidad una renovación de la experiencia humana a través de la palabra, se trata de un volver a mirar y a decir: un volver a habitar. Por eso, el poeta asume el riesgo, sabe que puede derrumbarse, arder en las palabras, morir antes de ‘hallar una lengua’, porque sabe que en la palabra se juega el destino, porque “la verdadera poesía, la que es recomienzo, la que reanima, nace en lo más cercano de la muerte.”<sup>19</sup>

La experiencia poética nos remite entonces a la imagen del viaje, que debe interpretarse aquí en tanto necesidad de cambiar nuestra experiencia y nuestro pensamiento, y de acercarnos a lo Otro: es necesario, como decía Rimbaud, un nuevo lenguaje que nos permita “cambiar la vida”.<sup>20</sup> El viaje, en el sentido que ya Baudelaire y Nerval le habían dado, no señala aquí una dirección físicamente determinada: es más bien el estandarte que anuncia una experiencia de la otredad, una experiencia primera y originaria así como la necesidad de un retorno a la fuente de la existencia, al instante del mito. El viaje, ascenso o descenso, simbolizaría entonces “lo Imposible”, aquello que escapa a las potencias de la argumentación y del discurso científico o instrumental. La poesía pretende rebasar con ello la determinación de los útiles y de los conceptos. E ir siempre más allá: nutrirse de las revelaciones del sueño, de la Imaginación; sin conformarse nunca, buscar siempre la verdadera vida que ‘está en otra parte’.

El viaje es el reconocimiento, la escucha de esas voces que llaman, e incitan a una aproximación al vocablo primero y originario, hacen perder las rutas conocidas, invitan a escuchar y seguir el canto innombrable de las Sirenas.<sup>21</sup> Sabemos que ese canto seduce e hipnotiza a aquel que se dirige al reino subterráneo de los muertos, lo hace descender, lo hace morir e iniciar acaso una existencia distinta.<sup>22</sup> Por eso, la voz que llama también purifica, es

---

<sup>19</sup> Y. BONNEFOY, *loc.cit.* p. 23

<sup>20</sup> RIMBAUD, ‘Vierge Folle’, en *Une saison en enfer*, *ed.cit.*

<sup>21</sup> Al respecto, dice Maurice Blanchot: “Las Sirenas: al parecer cantaban pero de una manera que no satisfacía, que dejaba solamente oír en qué dirección se abrían las verdaderas fuentes y la verdadera dicha del canto.” M. BLANCHOT, *Le livre à venir*, Gallimard Folio, París, 1999 pp. 9-18

<sup>22</sup> Se recupera aquí el término de *Iniciación* en su sentido griego (*theleuta*): como pasaje de un estadio a otro, como muerte y regeneración. Se dice igualmente que las Sirenas, en tanto servidoras de Perséfone, señora del Hades, cantaban para hacer morir a los navegantes, pues

un quebrantamiento del principio de identidad del *yo*, es apertura y transformación de la conciencia de sí. El trabajo poético constituye así un viaje interior, un quebrantamiento de la falsa personalidad y del propio lenguaje para al fin hallar la palabra del origen, el vocablo primero que es también la llama - palabra que ilumina de nuevo la mirada.

El poeta aporta entonces sus 'invenciones', aquello que ha visto y que da a palpar, a sentir en un lenguaje renovado; y que sin embargo puede aparecérsenos como una falsa imagen, como una mera alucinación. Mas la poesía no busca, en la evasión del mundo, una simple imagen consoladora para la soledad del individuo: lo esencial es acceder a una luz -primera y natural- que nos arranque de nuestra condición de encierro. Es el pasaje de la alucinación (visión personal e intransferible) hacia una auténtica iluminación (visión originaria de participación común).

Pero este paso supone errar y perderse para reencontrar al fin "el lugar y la fórmula, [...] el estado primigenio de hijo del sol."<sup>23</sup> Esta anáfora, al igual que las demás imágenes del fuego y de la luz, no es aquí una figura de retórica, sino la señal de una búsqueda del *arché*, recuperando el sentido etimológico de este término: un retorno al origen. Este es el impulso que anima la necesidad de "hallar una lengua" (*trouver une langue*), en la que las palabras no constituyan más una mediación o una distancia entre el hombre y la naturaleza, sino que en ella resuene la *harmonía* de esa "tenebrosa unidad"<sup>24</sup>, que nos hable de manera inmediata, que sea "del alma para el alma -resumiéndolo todo: perfumes, sonidos, colores..."

(Rimbaud) percibió el lenguaje como la mediación que se interpone entre el hombre y la naturaleza. Es solamente abandonando esta mediación que el hombre podría retornar a la *harmonía* anterior, encontrar una relación *inmediata* con la naturaleza, volver al fin al 'estado primitivo' [...] para ello, no habría en el fondo más que un

---

en su voz la amargura de la muerte se hacía dulce. Cf. M. ELIADE, *Nacimiento y renacimiento, el sentido de la iniciación en la cultura humana*, Kairós, Barcelona, 2000; K. KERENYI, *Los dioses de los griegos*, Monte Ávila, Caracas, 1989.

<sup>23</sup> 'Vagabonds' en *Illuminations*.

<sup>24</sup> C. BAUDELAIRE, 'Correspondances' en *Les fleurs du Mal*. Sin duda, este impulso por hallar una lengua esencial proviene de la teoría de la Analogía universal que los poetas románticos, y principalmente Baudelaire, habían elaborado: dicha teoría supone que el universo es un texto que puede leerse a través de la poesía, pues él mismo está escrito en un lenguaje poético. Cf. A. BÉGUIN, loc.cit. y O. PAZ, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

solo medio: purificarse de la ley del lenguaje y exceder decisivamente el dominio de las palabras y del discurso.<sup>25</sup>

## 2. Hacia una razón poética.

### À une Raison

Un coup de ton doigt sur le tambour décharge tous les sons et commence la nouvelle harmonie.

Un pas de toi, c'est la levée de nouveaux hommes et leur en marche.

Ta tête se détourne : le nouvel amour ! Ta tête se retourne, -le nouvel Amour !

« Change nos lots, crible les fléaux, à commencer par le temps », te chantent ces enfants. « Élève n'importe où la substance de nos fortunes et de nos vœux » on t'en prie,

Arrivée de toujours qui t'en iras partout.<sup>26</sup>

### A una Razón

Con sólo un golpe de dedo en el tambor descargas todos los sonidos e inicias la nueva armonía

Con sólo uno de tus pasos provocas el alzamiento de los hombres nuevos y su avance.

Giras la cabeza: ¡el nuevo amor! Vuelves la cabeza: ¡el nuevo amor!

“Haz que cambie nuestra suerte, criba las plagas, empezando por el tiempo”, te cantan estos niños. “Eleva, no importa cuánto, la sustancia de nuestras fortunas y de nuestros anhelos”, te suplican.

A ti, que llegas de siempre y te irás por doquier.

Suele decirse que el conocimiento del poeta, similar o cercano al de la experiencia mística, es un conocimiento distinto, de un orden que no puede reducirse a las categorías de una lógica ‘racional’ u ordinaria. Con frecuencia

---

<sup>25</sup> A. BORER, *Rimbaud en Abyssinie*, p. 207. (el subrayado es nuestro) Nuevamente, se encuentra aquí un punto importante de coincidencia entre Rimbaud y Artaud. En sus *Messages révolutionnaires*, Artaud denuncia “el odioso encierro de la poesía por medio del lenguaje” y se propone por tanto “reencontrar la vida secreta en el teatro, justo como Arthur Rimbaud supo encontrar la vida secreta de la poesía.” (A. ARTAUD, *Oeuvres complètes*, t. VIII. Gallimard)

<sup>26</sup> RIMBAUD, ‘A une Raison’, en *Illuminations*.

se afirma también que el saber del poeta es 'imaginario' y por ende, no-racional o irracional. Pero partir de una dicotomía semejante reduciría la comprensión de la poesía, limitando asimismo la forma y el alcance de la noción de razón. En el caso de Rimbaud, no existiría una separación tajante entre poesía y razón: como se ha visto la experiencia poética conlleva un método, es una búsqueda de la verdad, una forma de ver y de transformar la realidad. En ese sentido, resultaría en extremo difícil distinguirla de una búsqueda propiamente filosófica o científica. Desde esta perspectiva, es verdad que la poesía no puede reducirse a una forma particular de discurso, producido por la imaginación, y tampoco puede considerarse a ésta como una mera potencia irracional. Si para Rimbaud, la poesía es una experiencia de transformación, entonces también constituye o ha de constituirse en una nueva razón, una razón poética. ¿Qué significa esto?

A fin de entender cómo se ha de llevar a cabo esta renovación, es necesario recordar que ya en las *Cartas del vidente*, el joven poeta afirma que la poesía posee el impulso y el poder de "inspeccionar lo invisible y escuchar lo inaudito" en lugar de "retomar el espíritu de las cosas muertas." En esta distinción parece oponerse un saber imaginario a un saber libresco o de pura erudición. Y puesto que el objetivo final del Vidente consiste en "llegar a lo desconocido" aun a costa de perder "la inteligencia de sus visiones", parecería que en efecto es necesario renunciar a la razón en beneficio de la imaginación. Esta renuncia sería, no obstante, contraria a la intención del poeta por llegar a ser el "supremo Sabio", aquel que posee el conocimiento más alto. Así, más que pensar en una distinción clara entre razón y poesía, habría que reflexionar sobre el sentido que, desde la propia obra poética de Rimbaud, tiene la noción, o las nociones de razón. Esto puede entenderse mejor a la luz de la lectura del poema aquí citado.

Sin embargo, para llevar a cabo esta reflexión, se requiere volver un poco atrás, hasta el poema *Credo in unam* o *Soleil et chair* (*Sol y carne*) que el joven Rimbaud incluye en su misiva a Théodore de Banville. En efecto, en este poema, suerte de himno pagano a la gloria de la Diosa universal, aparece por primera vez el término *razón*. La oposición que más se resalta en el texto

corresponde a la diferencia entre el tiempo antiguo y el presente como tiempo de miseria: en esta diferencia, se oponen la experiencia del mito a la de la racionalidad como saber efectivo y operante sobre el mundo.<sup>27</sup> A la presencia constante de los dioses en el mundo humano, signo de los tiempos antiguos, se la ha substituido por una pretensión de saber autónomo e incluso absoluto que se revela, no obstante, como fracaso y vanidad.

Nous ne pouvons savoir ! –Nous sommes accablés  
D'un manteau d'ignorance et d'étroites chimères !  
Singes d'hommes tombés de la vulve des mères,  
Notre pâle raison nous cache l'infini !  
Nous voulons regarder : -le Doute nous punit !  
Le doute, morne oiseau, nous frappe de son aile...  
-Et l'horizon s'enfuit d'une fuite éternelle !<sup>28</sup>

(¡Nosotros no podemos saber! ¡Nosotros sucumbimos  
bajo un manto de ignorancia y estrechas quimeras!  
Copias de hombres caídos de las vulvas de las madres,  
¡nuestra pálida razón nos oculta el infinito!  
Queremos ver, ¡pero la Duda nos castiga!  
La duda, pájaro lúgubre, nos golpea con su ala...  
¡Y el horizonte se esfuma en una huida eterna!)

Al leer este fragmento podría concluirse que hay en Rimbaud un desprecio de la razón, aunque más bien habría que señalar que lo que el poeta está rechazando es una cierta idea de racionalismo que pretendería considerarse como el único medio para alcanzar la verdad en detrimento de las llamadas potencias irracionales.<sup>29</sup> Esta supremacía del racionalismo se afirmarían aún más cuando se lee en el mismo poema que “los misterios han muerto”. Rimbaud no trata aquí de anunciar un triunfo o la inauguración de una nueva época, a la manera en como los filósofos franceses de las luces y el propio Kant presentan la noción de *Ilustración* o *Aufklärung*. Al contrario, lo que el poeta anuncia es que la entronización de esta idea ha llevado al hombre a un tiempo de miseria en el que se vuelve necesaria una recreación de la experiencia humana en su conjunto, en la cual las nociones de razón e imaginación, saber y poesía, han de ser igualmente replanteadas. “*Soleil et chair*” (Sol y carne) se asume como el auténtico Credo de los poetas, pues el

---

<sup>27</sup> Vid. *supra*. Capítulo 1 de este trabajo de investigación donde se desarrolla de forma más precisa este tema.

<sup>28</sup> ‘Credo in unam’, primera versión de ‘Soleil et Chair’, *vid. supra*.

<sup>29</sup> Esta afirmación es justo la que sostiene Suzanne Bernard en su estudio introductorio. Cf. S. BERNARD, “Le problème des *Illuminations*” en A. RIMBAUD, *Œuvres*, Classiques Garnier.

texto se presenta ante todo como “un acto de confianza en la posibilidad de un saber poético.”<sup>30</sup> Pero este saber no se reduciría a la razón tal como la concibe el hombre del siglo XIX centrado en la idea del progreso, sino que se trataría de una recuperación del *mythos* primario, rechazado tanto por el cristianismo como por la filosofía de las Luces.

La experiencia poética puede entenderse entonces, a partir de este poema, como una subversión del saber racional, tendiente a la transformación en una forma distinta de conocimiento. Para ello, Rimbaud se opone a lo que él considera como los tres aspectos centrales de la racionalidad: su carácter retórico y polémico, la idea del *cogito* y su necesaria disolución, la noción de razón como argumentación, como encadenamiento lógico de premisas y conclusiones. En su primer aspecto, el poeta piensa que en el “choque contradictorio” entre razones distintas no hay manera de llegar a una conclusión, o aun tener un criterio que permita saber cuál es la razón verdadera. En la carta a su profesor de retórica Izambard, Rimbaud muestra esta contradicción al preguntar cuál de los dos está tomando el buen camino (*la bonne ornière*), el que opta por la vida académica o el que se prepara para irse a “la batalla de París” y no se ocupa en trabajar en algo serio. “Uno se debe a la Sociedad, pero yo tengo razón. Usted también se debe a la Sociedad y tiene razón, por el momento.” Ambos parecen estar, desde su propia perspectiva, en lo correcto.

Je est un autre. Tant pis pour le bois qui se trouve violon, et Nargue  
aux inconscients, qui ergotent sur ce qu'ils ignorent tout à fait !

(Yo es otro. ¡Tanto peor para la madera que se descubre violín, y se  
burla de los inconscientes que ergotizan sobre lo que ignoran por  
completo!)

En segundo término, se trata de denunciar el carácter artificial y evanescente del *yo pienso*, del *cogito* cartesiano. Esta noción que se halla en la base del paradigma occidental de la racionalidad y que además ha provocado, en el plano de la creación verbal, la concepción de la poesía como

---

<sup>30</sup> Cf. P. BRUNEL, *Éclats de la violence, Pour une lecture comparatiste des Illuminations*, José Corti, París, 2004. p. 218.

subjetivismo lírico. Cuando Rimbaud afirma que *yo ES otro (je EST un Autre)* está al mismo tiempo alterando la supuesta identidad del sujeto y abriendo a la individualidad del poeta hacia la voz otra 'objetiva' que lo habita. Existirían así, dos formas de pensamiento, o de razón: la de aquellos que sintiéndose concientes de lo que dicen se dedican a "ergotar sin fin" (*ergoter sans cesse*)<sup>31</sup>, y la del poeta que al no considerarse mas que como "el lugar de una presencia" abre su mente a las palabras y a los pensamientos que lo atraviesan. Se trataría así de la distinción entre el pensamiento como identidad del sí mismo por un lado, y el pensamiento como experiencia de la alteridad, por otro.

De esta forma, llegamos al último aspecto: la concepción que reduce a la razón una forma de encadenamiento de argumentos, dejando fuera la posibilidad de un pensamiento distinto al juzgarlo como irracional. Al afirmarse como el "Supremo sabio", el poeta-vidente está reclamando sin duda una forma de conocimiento distinta, que no apela ya a la argumentación 'ergotista' sino a la capacidad creativa e imaginativa del pensamiento. Por ello, la necesidad de un 'desarreglo de los sentidos' tendiente a provocar en el plano de la percepción una visión diferente. E igualmente, el proceso mediante el cual el poeta se vuelve vidente puede leerse como la transformación de este pensamiento racionalista, habituado a las cadenas argumentativas, en una nueva forma de razón que puede aparecer incluso como locura o sinrazón pues, como lo menciona el propio poeta, "las invenciones de lo desconocido reclaman formas nuevas."

J'aimais le désert, les vergers brûlés, les boutiques fanées, les boissons tiédies. Je me traînais dans les ruelles puantes et, les yeux fermés, je m'offrais au soleil, dieu du feu.

Enfin, ô bonheur, ô raison, j'écartai du ciel l'azur, qui est du noir, et je vécus, étincelle d'or de la lumière nature.<sup>32</sup>

---

<sup>31</sup> El verbo '*ergotar*' (*ergoter*) es un neologismo creado por Rimbaud que hace referencia en latín al término *ergo* que sirve como conexión lógica entre un argumento y otro; como es el caso en la afirmación del 'cogito ergo sum'. El pensamiento o la razón, según la crítica realizada aquí por Rimbaud, parecieran reducirse a esta forma argumental fija en ciertos modelos considerados válidos. La poesía, al asumir el pensamiento como alteridad, estaría rechazando la reducción por un lado de la propia lógica a una silogística de origen aristotélico, y por otro de la razón a una mera estructura argumental.

<sup>32</sup> RIMBAUD, 'Alchimie du verbe' en *Une saison en enfer*. Aunque en la *Saison*, la posibilidad de una nueva imaginación poética aparezca como un fiasco, es necesario señalar que Rimbaud considera que el intento mismo por evadirse de las categorías del pensamiento

(Amaba el desierto, los vergeles calcinados, los puestos deslucidos, las bebidas tibias. Me arrastraba por hediondos callejones y, con los ojos cerrados, me inmolaba al sol, dios de fuego.

Por fin, ¡oh dicha oh razón! aislé del cielo el azul, que es negro, y viví, chispa de la luz natural.)

La razón poética aparece aquí como experiencia y revelación: se trata de una búsqueda que implica y pone en riesgo la existencia del poeta, pero que a partir de este acto de inmolación de la subjetividad individualista permite el acceso a la Visión, al azul donde se unen los contrarios, el cielo y la flama. Es en esta perspectiva que hay que leer el poema "*À une Raison*" (*A una Razón*). En principio nos hallamos ante una paradoja pues si bien *Razón* está escrita con mayúscula, no hace referencia a *la* razón sino que es sólo *una* razón. Sin embargo, un tenue golpe de ella sobre el tambor hace que todos los sonidos surjan y que comience "la nueva armonía": parece entonces que se trata de una palabra mágica y primera que hace que todo se despierte, un conjuro que en lugar de inmovilizar lo que toca provoca el movimiento de todos los seres en una especie de sinfonía universal. En seguida, o al mismo tiempo, la razón da un paso y se levanta una armada entera, como si una raza de nuevos hombres se despertara lista para el combate. El poema se ubica así en un momento originario, en un horizonte despejado (*dégagé*) en el cual la razón aparece como el vocablo que insufla al mundo de nueva vida.

Más que un concepto o un término abstracto, esta Razón aparece aquí bajo la forma de una divinidad. Cuando se dice que su cabeza se mueve y voltea, puede pensarse que se trata del numen, del signo que los dioses hacían con la cabeza para hacer manifiesto su asentimiento o su rechazo. De esta forma, el texto toma la dimensión de una invocación a una Diosa, a la que el poeta pide cambiar el destino ("change nos lots") y suprimir las plagas ("crible les fléaux") incluyendo al tiempo, ese tiempo de la razón productiva, el gran

---

occidental hace aparecer a la razón como una "razón de dos céntimos" ("raison de deux sous"), relativizando así su poder de comprensión y dominio.

enemigo del hombre, “que le roe el corazón.”<sup>33</sup> El poeta atribuye a esta Razón poética un poder de comienzo absoluto, de reunión armónica, de anuncio de un nuevo evangelio y de un “nuevo amor”. Sin duda, es posible pensar que se trata de una razón revolucionaria, y de hecho, algunos autores han leído en este anuncio un vínculo estrecho con la llamada “razón revolucionaria: un avatar del Ser supremo, para una sociedad más armoniosa, más justa, más unánime, y más fraterna.”<sup>34</sup>

No obstante, el cambio que entraña esta razón poética según Rimbaud va más lejos que una aspiración a una revolución política o social. Dice al respecto Pierre Brunel:

El cambio (propuesto por Rimbaud) no es el de una sociedad antigua por una nueva sociedad más razonable, se trata de una modificación que concierne al ser: a su devenir metafísico, a las potencias a las cuales se halla sometido, a su condición de ser-en-el-tiempo.<sup>35</sup>

Así, es necesario entender a esta Razón desde la perspectiva de la transformación de la realidad, del ser mismo. Pero hay que leer esto en relación con la afirmación del pensamiento como alteridad que aparece ya en las *Cartas del vidente*. Como hemos visto, Rimbaud sostiene que no puede afirmarse el *cogito*, el *yo pienso*, como identidad puesto que la actividad del pensamiento, aunque acontezca en un individuo, es ya una experiencia de alteridad: debería por ello decirse “*On me pense*” (“*Se me piensa*” o quizá “*Alguien me piensa*”). La asunción de este principio alterno nos revela que “el pensamiento que se consideraba a sí mismo como autónomo parece disolverse

---

<sup>33</sup> Cf. BAUDELAIRE, ‘L’ennemi’, en *Les fleurs du mal*. Es a partir de esta experiencia que el poeta, al desvanecerse la Visión del instante y al volver a sumergirse en el reino de lo cotidiano, del “*spleen*”, sufre bajo la tiranía del tiempo que todo lo devora, que todo lo agota y lo destruye en virtud de la llegada de lo nuevo, de lo reciente; lo cual está condenado a su vez, a desaparecer otra vez; y así continuamente, en un proceso irrefrenable.

<sup>34</sup> E. STARKIE, *Rimbaud*, ed.cit. Ya en la carta al profesor Izambard, Rimbaud sugería que su deber hacia la Sociedad lo llamaba a la batalla de París (“*la bataille de Paris*”), es decir hacia las trincheras de la Comuna en la primavera de 1871. Diversos autores consideran muy cuestionable la posible participación del poeta en la Comuna. De igual forma puede mencionarse el discutido testimonio de Ernest Delahaye, acerca de la elaboración por parte de su amigo Arthur de un proyecto para una ‘constitución comunista’. Ambos elementos podrían hacernos pensar en la estrecha relación entre la empresa poética de Rimbaud y un proyecto político ‘revolucionario’; sin embargo el esfuerzo por ‘cambiar la vida’ rebasa sin duda estos límites.

<sup>35</sup> P. BRUNEL, *loc. cit.* pp. 222-223

en la flama de lo que es.”<sup>36</sup> La Razón entonces no podría entenderse como una capacidad individual independiente, tampoco sería ese ‘buen sentido’ que aparece como la cosa ‘mejor repartida entre los hombres’ y que les permitiría distinguir de manera clara y distinta. Se trata de un principio inasible, venido de cualquier lugar y que, como lo afirma el poema, “se va por doquier.”

El esfuerzo del pensamiento, al igual que el del *yo* que se abre a la alteridad, consistiría en un estado de apertura, de escucha, de disponibilidad ante ese principio extraño. Hay que recordar que el poeta, como vidente, es un *médium*: una voz a través de la cual la palabra es proferida. Y así, para tratar de entender la dimensión de una razón poética, sería necesario pensarla en términos de esta pasividad, de esta posibilidad de ser afectado por lo otro<sup>37</sup>. La razón, lejos de ser una actividad del sujeto que opera sobre el mundo para entenderlo o para dominarlo y asimilarlo, se vuelve entonces un estado de disponibilidad. En el poema, se daría cuenta de esta experiencia, pues no es la razón subjetiva del poeta que se expresa, sino que se trata de una voz ajena e incluso inasible por medio de las palabras, que da origen a “una nueva *harmonía*”: Rimbaud parece pensar entonces en la razón como palabra primera, vocablo que da origen a una nueva creación del mundo. La razón poética poseería así un doble impulso, destructor y creador de ser y de sentido. Dice al respecto Richard:

Rimbaud ansía simultáneamente el surgimiento y la arquitectura, la armonía y la libertad. Y aún más: reclama esta doble realización al impulso de una sola fuerza, de un único Vigor. Exige que la destrucción construya, que el estallido reúna. Y esto lo desea en la unidad de un solo instante, en la paradoja de “*un solo golpe de dedo sobre el tambor*.” Es esta la paradoja en la que se esfuerza por vivir hasta el final la poesía de Rimbaud.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Y. BONNEFOY, *loc. cit.* p.76

<sup>37</sup> Habría que repensar aquí la noción de ‘pasividad’ para no entenderla como un mero estado de inactividad o indolencia, sino entendiéndola como una disposición, una forma de atención extrema hacia lo otro, hacia aquello que Rimbaud llama ‘lo desconocido’. Sólo a partir de estas consideraciones es que podría entenderse la posibilidad de una razón poética. Este planteamiento podría así mismo relacionarse con los planteamientos de Blanchot y Levinas respecto a la experiencia literaria y a otro modo de pensar. Cf. “La mirada del poeta” en E. LEVINAS, *Sobre Maurice Blanchot*, Trotta, Madrid, 2000, pp. 27-46.

<sup>38</sup> J.P. RICHARD, *loc. cit.* pp. 225-226

Pero este doble carácter, paradójico o contradictorio, se halla en la palabra misma: por eso puede entenderse la razón poética como experiencia de alteridad. Es como si se escuchara una música secreta, apenas perceptible y sin embargo plena en los oídos que invade; melodía que abre al yo ante lo alterno, ante lo que parece im-posible o in-audible en el horizonte de los objetos de lo real-efectivo<sup>39</sup>, melodía que suspende el sentido del mundo tal como estamos habituados a conocerlo. En esa voz, todo lo comúnmente conocido parece derrumbarse, por eso se parece a la irrupción de un dios, o de una diosa, que hace callar el discurso, que quiebra la cadena de los argumentos incesantemente contrapuestos. Voz que se confunde con la aparición, con la visión reencontrada, voz que destruye en su pasaje al mundo y recrea en su eco un nuevo lenguaje. Palabra para nombrar de nuevo, palabra del principio. Dice al respecto Octavio Paz:

La actitud de Rimbaud en sus textos centrales [...] es una crítica de la realidad y de los 'valores' que la sustentan y la justifican: cristianismo, moral, belleza; por otra parte, es una tentativa por fundar una nueva realidad: una nueva fraternidad, un nuevo erotismo, un hombre nuevo. [...] es una tentativa por abolir todas las significaciones porque ella misma se presiente como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es a un tiempo, destrucción y creación del lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero, igualmente, palabra en busca de la Palabra.<sup>40</sup>

Por ello, hay que entender, desde la perspectiva de la experiencia poética de Rimbaud, la confluencia entre razón poética y lenguaje: puesto que renovar el pensamiento, recrear una nueva razón, supone igualmente el replanteamiento del lenguaje, la necesidad, tan cara a la creación verbal, de hallar al fin una lengua (*trouver une langue*). Si en el ámbito de la percepción permanecemos en la estrechez de los límites del mundo como 'real-efectivo' tal como lo afirma Munier, entonces, en el ámbito del lenguaje permanecemos en la red de las palabras como objetos útiles, como meras herramientas. Por lo tanto, se trata de hallar una lengua pero en el sentido adánico: como nominación original, como un volver a decir el mundo, recreándolo a la luz de la palabra. Un verbo que vuelva a decir. El lenguaje poético, en este sentido, se

---

<sup>39</sup> Cf. R. MUNIER, *L'ardente patience d'Arthur Rimbaud*. ed. José Corti, París, 1991.

<sup>40</sup> O. PAZ, *Corriente Alterna*, México, Siglo XXI, pp. 6-7

toma a sí mismo como la palabra originaria, como el verbo que dice la realidad y el mundo.<sup>41</sup> El ser se profiere, nace otra vez en el aliento de la palabra que lo nombra.

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant.

[...]

La poésie ne rythmera plus l'action, elle sera en avant.

(Esta lengua será del alma para el alma, resumiéndolo todo, perfumes, sonidos, colores, pensamiento que se engancha al pensamiento y tira de él.

La poesía no ritmará más la acción, pues será delante de ella.)

El poeta se desdobra en crítico: la posibilidad de una razón poética se entiende por ello como una crítica de la poesía, y por ende, del propio lenguaje.<sup>42</sup> Rimbaud asume la necesidad de quebrantar el lenguaje y la racionalidad modernos, y al mismo tiempo, la necesidad de superar a través del verbo poético la escisión del hombre y el mundo. Como varios de los poetas románticos alemanes reconoce que hubo un momento, identificado con la poesía griega, en que palabra y acción conformaban una sola experiencia. Sin embargo, él no trata de recuperar la poesía griega para hallar en ella la armonía perdida, pues esto le parece inútil e imposible. Se trata más bien de pensar que el mundo es palabra, y que por tanto puede recrearse a través de ella. Por eso, 'el lugar y la fórmula' (*le lieu et la formule*) tan buscados son intuitivos como esa palabra originaria, ese vocablo adánico que nombra por vez

---

<sup>41</sup> Sin duda, en este impulso se hallan resonancias de la poesía romántica alemana, particularmente de G. Hamman, quien pensaba que la palabra poética habría de recuperar la unidad perdida del hombre con lo divino a través de la recreación del vínculo que la palabra actual, centrada en la idea de racionalidad y dominio, había quebrado: "la naturaleza es para él un discurso continuo, el ser humano un todo indivisible, la poesía percepción de la única realidad escondida." Cf. A. BÉGUIN, *loc. cit.* pp. 78-86. Esta preocupación es retomada por Benjamin al replantear la cuestión del lenguaje como nominación adánica. Cf. W. BENJAMIN, "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres", en *Ensayos escogidos*, (traducción del alemán: H. A. Murena) Ediciones Coyoacán, México, 1999, pp.139-162.

<sup>42</sup> Este desdoblamiento ya había sido asumido y practicado por el propio Baudelaire, quien consideraba que la labor de reflexión y crítica sobre la obra poética es necesaria para conformar al verdadero poeta. Este carácter crítico puede verse igualmente cuando se considera al poeta, en tanto ser ocioso y desocupado (*flâneur*) como el observador privilegiado de su entorno y de su tiempo. En este sentido, puede leerse la *Saison en enfer* como una disección y una crítica radical de las posibilidades mismas de la poesía. Cf. C. BAUDELAIRE, « Critique d'art » en *Oeuvres complètes*, ed.cit. y W. BENJAMIN, *Charles Baudelaire, un poète lyrique a l'apogée du capitalisme*, Editions Payot, París, 1979. pp. 57-100.

primera, que otorga realidad y sentido a aquello que nombra.<sup>43</sup> Porque volver a decir al mundo es recrearlo: este es el centro neurálgico de la empresa poética de Rimbaud.

No obstante y tal como se afirma en *Une saison en enfer*, esta empresa fracasa, pues ésta se asume finalmente en la insuficiencia del lenguaje para decir y nombrar de manera originaria, en la imposibilidad para recrear la realidad. Si la obra poética de Rimbaud es una crítica, y aún incluso una condenación de la racionalidad moderna, deberá asumirse igualmente que *Une saison en enfer*, es también una condenación de la poesía. La palabra, según lo afirma el poeta en las *Cartas del vidente* ha de encarnar, de volverse poesía práctica, transformación alquímica de la realidad: *Une saison en enfer* condena todo esto como sueño, como una locura. Y la transformación de la realidad por medio del lenguaje poético, esta pretendida alquimia del verbo, se muestra en verdad como un delirio: “*viellerie poétique, hallucination, sophisme de la folie*” (*antigualla poética, alucinación, sofisma de la locura*). Tal como lo afirma Paz, en la *Saison* “el poeta renuncia a la palabra. [...] Rimbaud no exalta ya la palabra, sino la acción: *point de cantiques*. Después de *Une saison en enfer* no se puede escribir un poema sin vencer un sentimiento de vergüenza: ¿no se trata de un acto irrisorio o, lo que es peor, no se incurre en una mentira?”<sup>44</sup> Escuchemos la confesión del poeta:

Je m'habituai à l'hallucination simple: je voyais très-franchement une mosquée à la place d'une usine, une école de tambours faite par des anges, des calèches sur les routes du ciel, un salon au fond d'un lac ; les monstres, les mystères ; un titre de vaudeville dressait des épouvantes devant moi.

Puis j'expliquais mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots !<sup>45</sup>

Me habitué a la alucinación simple: veía claramente una mezquita donde había una fábrica, una escuela de tambores hecha por ángeles; calesas por los caminos del cielo; un salón al fondo de un lago; monstruos, misterios; un título de vaudeville levantaba espantos ante mi.

¡Luego expliqué mis sofismas mágicos con la alucinación de las palabras!

---

<sup>43</sup> Cf. A. BORER, *Rimbaud en Abyssinie*, Ed. du Seuil, París.

<sup>44</sup> O. PAZ, *El arco y la lira*, México, FCE, pp. 256-257

<sup>45</sup> 'Alchimie du verbe', en *Une saison en enfer*.

La experiencia de la poesía como alteridad parece entenderse, según este pasaje, como una mera alucinación, colorida pero a fin de cuentas irreal. A nivel de la percepción, lejos de llegar a constituirse o transformarse en evidencia, pareciera que la poesía permanece en el estadio de la percepción trastornada, o acaso de la simple alucinación (*hallucination simple*). ¿Por qué este fracaso, o como el propio poeta lo dice: *este desastre estallante (cet éclatant désastre)*<sup>46</sup>? ¿Por incapacidad de la palabra que, a pesar de todo, permanece atrapada en la red de sentidos y significaciones de lo *real efectivo*? ¿Como fracaso del propio lenguaje poético para volver a decir, para proferir de nuevo al mundo? Si asumimos esto entonces parece que la palabra poética se quedaría en el nivel de una retórica inoperante ante el mundo, tal y como sucede en la creación literaria de los parnasianos.

En cualquier caso, al reconocer este límite y esta imposibilidad, la razón poética se asumiría como crítica de la racionalidad, de sus supuestos, así como del alcance mismo de la propia poesía en tanto empresa que más que intentar cambiar el orden y la configuración del discurso poético o literario, trata de cambiar la vida: de recrear al ser arrancando de raíz el sentido habitual de la palabra. Sólo desde esta perspectiva puede leerse el estruendoso 'fracaso' que anuncia Rimbaud en *Alquimia del verbo (Alchimie du verbe)*: se trata de un fracaso de la poesía como mero discurso, como palabra subjetiva.

---

<sup>46</sup> Cf. P. BRUNEL, *Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*. ed. cit.

### 3. Poesía y alteridad.

#### Sensation

Par les soirs bleues d'été, j'irai dans les sentiers,  
Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :  
Rêveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds  
Je laisserai le vent baigner ma tête nue.

Je ne parlerai pas; je ne penserai rien :  
Mais l'amour infini me montera dans l'âme,  
Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,  
Par la Nature, -heureux comme avec une femme.<sup>47</sup>

#### Sensación

Por las azules tardes del verano, punzado por el trigo  
Iré por los senderos a pisar la hierba leve  
Soñador, sentiré la frescura a mis pies.  
Dejaré que el viento bañe mi cabeza desnuda...

No hablaré, no pensaré en nada...  
Mas el amor infinito penetrará en mi alma:  
Y me iré lejos, muy lejos, como un gitano  
Por la Naturaleza, -¡feliz como con una mujer!

Con frecuencia se afirma que la poesía es un tipo particular de discurso, que obedece una manera peculiar de producir o de escribir ciertos textos. Esto sin duda lleva una parte de verdad, acaso describe incluso la labor de aquel que escribe. Pero, como cualquier definición, no alcanza a decir lo que apenas indica: cualquier intento por concebir de manera única y precisa la poesía se halla quizá condenado al fracaso. El que escribe se halla habitado por una sed, que es búsqueda incesante, camino y palabra: quiere decir algo que siempre se le escapa. Dice Pere Gimferrer que todo verdadero poeta es un poeta filosófico: pues trata de llegar a través de las palabras al “desvelamiento de la naturaleza última de nuestra experiencia del mundo que otros piden a la filosofía.”<sup>48</sup>

---

<sup>47</sup> RIMBAUD, 'Sensation' (Sensación)

<sup>48</sup> En la poesía de la modernidad, dice el autor catalán pensando sobre todo en Lautréamont y Rimbaud, “el lenguaje persigue no sólo decirse a sí mismo, y en tal sentido configurar una forma autónoma de conocimiento, sino además obtener de las palabras algo que en cierto modo no es en palabras decible: mas no algo impreciso o “vaporizado” para emplear una expresión de Baudelaire, sino, por el contrario, aquel desvelamiento de la naturaleza última de

A partir de Rimbaud, es necesario entender que la poesía es ante todo una experiencia vital: una forma de sentir y de pensar, de habitar el mundo, de buscar el desvelamiento de la verdad, de estar ante lo otro, de respirar. Quizá pueda decirse algo similar de la filosofía, si bien que sus 'modos de expresión' puedan considerarse distintos. En ambos casos, se trata de una sola búsqueda esencial, en la cual la palabra dice, aún por instantes, nuestra condición. La auténtica poesía nos sobrecoge, nos conmueve, afirma de nuevo Gimferrer, pues "nos dice qué somos y en qué consiste el ser."<sup>49</sup> En el poema se rasga un velo, se abre nuestro pensamiento a una visión que en su fugacidad señala nuestra condición o nuestro destino. El poema nos dice: de esta forma hay que leer *Sensation* ("*Sensación*"), uno de los textos esenciales de la experiencia poética de Rimbaud.

Desde el título mismo, el poeta nos incita a sentir, pero no se refiere a la mera percepción como captación inmediata a través de los sentidos, sino que es más bien una invitación a participar de una experiencia de común. Hay que recordar aquí lo que afirma el propio Rimbaud de la sensación y el deseo en *Sol y Carne*: sentir, con los sentidos abiertos a la luz y al cuerpo, es conocer, aprehender la realidad en una especie de inmediatez orgánica. La sensación es, por tanto, una experiencia de conocimiento y participación común. Lo que el texto presenta en primer término, en su primer cuarteto, es una caminata en una tarde de verano por el bosque de las Ardenas. La luz se va poniendo, reflejándose en las espigas que rozan los pies del caminante, y una brisa nocturna acaricia su pelo. Sin duda el poeta describe el momento del ocaso en uno de sus múltiples paseos, o en alguna de sus fugas por la frontera franco-belga.<sup>50</sup>

---

nuestra experiencia del mundo que otros piden a la filosofía, pues todo verdadero poeta es un poeta filosófico, aunque opere –como, por lo de más, hacía Heráclito- antes mediante imágenes que mediante ideas enunciadas de un modo explícito." P. GIMFERRER, Prólogo a O. OROZCO, *Eclipses y fulgores*, Editorial Lumen, Barcelona, 1998.

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> Se sabe que Rimbaud atravesó varias veces a pie esta frontera, siguiendo los caminos de los leñadores en la espesura del bosque. Incluso uno de sus viajes de Charleville a París, de más de 200 Km., lo realizó enteramente a pie. Se sabe igualmente que durante su estancia en Abisinia, recorrió varios miles de kilómetros caminando, antes de que se hiriera la rodilla y su pierna fuera, meses más tarde, amputada en el hospital del Concepción en Marsella, el año de su muerte. La importancia de la marcha para entender la experiencia poética de Rimbaud es,

No obstante, en su aparente simplicidad, el poema es mucho más que la evocación de una vivencia personal. Es en el segundo cuarteto donde se expresa la importancia mayor de esta sensación: en ella se suspende el discurso, cesa la palabra y el pensamiento, desaparecen esas preguntas que arborecen sin dejar un espacio libre. El *yo* del poeta se vuelve, como lo indica Béguin, “el lugar de una presencia”.<sup>51</sup> Y entonces, el *Amor infinito* -fuerza y dinámica del ser, penetra el cuerpo y el pensamiento deshabitado. Los pasos continúan, sin rumbo fijo, se alejan hacia el horizonte por donde la luz fenece: el poeta es llevado por una presencia que lo atraviesa. Así prosigue su marcha: se entrega, en ese don de sí mismo, a la luz Naturaleza que lo puebla todo. La experiencia de la alteridad supone así que el pensamiento y la acción, lejos de cualquier pretendida autonomía de un sujeto, son primordialmente una disposición y una renuncia, un rendirse ante lo otro, ante la luz que es presente y presencia.

Hay algo que sin embargo llama la atención: en el poema todos los verbos se hallan en futuro, lo cual se opondría a la idea de que se trata de la evocación de una vivencia y sugeriría que se trata de una experiencia que está aún por acontecer. ¿Cómo habría que entender esto? Quizá la sensación que expresa el poeta no pertenece exclusivamente a un tiempo pasado e irre recuperable, quizá pueda entenderse también, tal como lo hemos hecho, como presente; y aún más, tal vez Rimbaud señale mediante el empleo del futuro que esta experiencia está también por venir, que puede actualizarse de nuevo en el futuro. En el poema parecen confluír simultáneamente, en un momento único, los tres tiempos que en la percepción habitual nos aparecen como sucesivos: presente, pasado y futuro. Este tiempo privilegiado es el instante de la visión, de la revelación de la unidad de la realidad y de la reunión del hombre que, en un estado de extrema atención y renuncia, se reintegra a la ‘música’ del universo.<sup>52</sup>

---

por tanto esencial. Cf. A. BORER, *Rimbaud, l'heure de la fuite*, Gallimard, París, 1991; y *Rimbaud en Abyssinie*, ed. cit.

<sup>51</sup> A. BÉGUIN, *loc. cit.*

<sup>52</sup> Habría que recordar aquí la reflexión sobre “instante poético e instante metafísico” que desarrolla Bachelard. Cf. G. BACHELARD, *L'intuition de l'instant*, ed. cit.

Es en este extremo de atención y disponibilidad que la identidad del yo opera su transformación extrema. Al respecto afirma Rimbaud en las Cartas del vidente que es falso decir *yo* pienso (“*je pense*”), pues debería decirse más bien que “Se me piensa” o “Alguien (me) piensa” (“*On me pense*”); la diferencia estaría aquí entre el pronombre personal *je* y el impersonal *on* que señalaría justo la presencia de la alteridad en la expresión poética así como el replanteamiento de la individualidad como apertura y reintegración. Rimbaud denunciaría con ello la “ilusión inherente” a la duda cartesiana: el ‘yo’, lejos de constituir una identidad fija, no sería más que un pronombre intercambiable en la multiplicidad de la experiencia del pensamiento<sup>53</sup>. De esta manera, pensar poéticamente supondría esta experiencia de despersonalización y de reintegración, tal como lo expresaría el propio Hölderlin en un breve poema en que se hallan fuertes resonancias con la poesía de Rimbaud:

Das Angenehme dieser Welt hab ich genossen,  
Der Jugend Freuden sind wie lang! wie lang! verflossen.  
April und Mai und Junius sind ferne.  
Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne.<sup>54</sup>

(Las delicias de este mundo ya he gozado,  
Los días de mi juventud hace tanto, ¡tanto!, que se desvanecieron,  
Abril y Mayo y Julio están lejanos,  
¡Ya nada soy, ya nada me complace!)

Pareciera que este poema trata de la evocación que, desde la etapa final de su vida, realiza el poeta al recordar todo lo que se ha ido. Sin embargo, lo que hay que recalcar en este texto no es la evocación personal, sino por el contrario el desvanecimiento de una conciencia individual única que se contenta, en su punto de reducción extrema, con seguir el ritmo de los días y de las estaciones. Cabe recordar que Hölderlin luego de su viaje a Burdeos, en

---

<sup>53</sup> Al respecto, seguimos la reflexión sobre la ilusión de la subjetividad a partir de la frase de Rimbaud: “¿Quién es ese “Se” que *me* piensa? El psicoanálisis respondería rápidamente “el inconsciente”. Llámese como se llame, ese “*on*” francés es un “se” impersonal (la traducción francesa del *man* alemán conjurado por Heidegger) pero el pronombre francés “*on*” también tiene el sentido de “nosotros”, y de todas las personas que conforman ese “nosotros” de quienes el yo tal vez no sea más que una azarosa consecuencia.” Cf. Silvana Rabinovich “*Transmisores de ilusiones*”.UNAM, 2007.

<sup>54</sup> F. HÖLDERLIN, “Das Angenehme dieser Welt” (“Las Delicias de este mundo”) en *Poemas de la locura*, Hiperión, Madrid. pp. 106-107

el cual se confiesa 'tocado por el rayo de Apolo', y a consecuencia de ello, habrá de olvidar progresivamente su propia identidad utilizando en lo sucesivo diversos nombres: Killalusimeno, Buonarotti, y sobre todo Scardanelli.<sup>55</sup> Por ello, hay que resaltar en este poema la afirmación "*Ich bin nichts mehr*" (*yo ya no soy nada*) ya que resume en gran medida la experiencia del poeta durante sus últimos años de vida: su poesía a partir de entonces se contenta con cantar el ritmo incesante de las estaciones, ciclo en el que cada individuo nace y muere, ritmo en el cual el yo no es más que, como lo dirá entonces Rimbaud, una chispa áurea ('étincelle d'or') de la Naturaleza.

Al reducirse al punto de casi abolirse, el yo ya no es más que atención a las cosas. La expresión poética, transformada así en transparencia pura, se contentará con decir el campo, las cosechas, el cielo, la noche, las estaciones que se vuelven prácticamente el único tema de Hölderlin en los llamados *Poemas de la locura*. La evolución de Rimbaud en su poesía es en este sentido análoga a la expresión última del poeta alemán.<sup>56</sup>

Esta analogía entre los dos poetas puede resaltarse justo en la parte final del poema '*Sensation*' de Rimbaud, donde aparece de nuevo la imagen de la Naturaleza, esta vez personificada, como si se tratara de una mujer con la cual el poeta parte sin rumbo fijo, lejos, siguiendo el ritmo de sus pasos a al deriva. Habría que entender aquí, de nuevo, la presencia de la Naturaleza tal como ya la había pensado Rimbaud en su poema, es decir como principio originario, como punto de partida y horizonte de llegada en la ruta constante del buscador. La experiencia del poeta, la *sensación* de la que se habla en el texto, supone pues esta búsqueda, este itinerario, en el que el conocimiento, o mejor dicho: co-nacimiento (*co-naissance*), se experimenta como un acto erótico, como un acto de búsqueda y reunión con la Naturaleza. Dicho motivo vuelve a aparecer en el texto *Alba (Aube)*, pero esta vez se verá más claramente como la experiencia poética, más que la unión total que *Soleil et Chair*, es sobre todo una búsqueda, un asedio a través de la palabra.

---

<sup>55</sup> Cf. P. BERTAUX, *Hölderlin ou le temps d'un poète*, Gallimard, París, pp. 235-254. Dentro de la multiplicidad de lecturas e interpretaciones de la 'locura' de Hölderlin en sus últimos treinta años de vida, se hace énfasis aquí en la cuestión de la despersonalización, expresada a través de sus últimos poemas.

<sup>56</sup> P. BRUNEL, *loc. cit.* p. 111.

## Aube

J'ai embrassé l'aube d'été.  
Rien ne bougeait encore au front de palais. L'eau était morte. Les camps d'ombres ne quittaient pas la route du bois. J'ai marché, réveillant les haleines vives et tièdes, et les pierreries regardèrent, et les ailes se levèrent sans bruit.  
La première entreprise fut, dans le sentier empli des frais et blêmes éclats, une fleur qui me dit son nom.  
Je ris au *wasserfall* blond qui s'échevela à travers les sapins : à la cime argentée je reconnus la déesse.  
Alors, je levai un à un les voiles. Dans l'allée, en agitant les bras. Par la plaine, ou je l'ai dénoncée au coq. A la grand'ville elle fuyait parmi les clochers et les dômes, et courant comme un mendiant sur les quais des marbre, je la chassais.  
En haut de la route, près d'un bois de laurier, je l'ai entourée avec ses voiles amassés, et j'ai senti un peu son immense corps.  
L'aube et l'enfant tombèrent au bas du bois.  
Au réveil, il était midi.<sup>57</sup>

## Alba

He abrazado al alba del verano.  
Nada se movía aún frente a los palacios. El agua estaba muerta. Los campos de sombras no se apartaban de la ruta del bosque. He caminado, despertando alientos vivos y tibios, y las piedras preciosas miraron, y las alas se levantaron sin ruido.  
La primera aventura aconteció en el sendero hechizado ya de frescos y pálidos destellos, una flor que me dijo su nombre.  
Reí en el *wasserfall* que se despeinaba entre los pinos: en la cima plateada reconocí a la diosa.  
Entonces levanté uno a uno sus velos. En la alameda, agitando los brazos. Por la llanura, donde la acusé con el gallo. En la ciudad, ella huía entre los campanarios y las cúpulas, y yo corriendo como un mendigo por los muelles de mármol, la perseguía.  
En lo alto de la ruta, al pie de un bosque de laureles, la envolví con todos sus velos, y sentí algo de su inmenso cuerpo. El alba y el niño cayeron al pie del bosque.  
Al despertar ya era mediodía.

El poema se ubica, desde su título mismo, en un momento preciso y a la vez fuertemente ambiguo: es el instante del pasaje de la noche al día, de la oscuridad a la luz. En él se señala un tránsito, algo muere y algo renace o está por surgir. Este momento es, como bien lo ha notado J. P. Richard, la hora rimbaldiana por excelencia, en la que se aguarda, no sin angustia, el nacimiento primero.<sup>58</sup> El poeta se despierta y rodea con sus brazos al alba, luz

<sup>57</sup> A. RIMBAUD, 'Aube', en *Illuminations*.

<sup>58</sup> J.P. RICHARD, *loc.cit.* p. 224.

inasible que llega, signo del resurgimiento del mundo: se trata de la mirada primera, de la mirada del asombro que es capaz de abarcarlo todo, de dejarse penetrar por esa luz que es promesa de plenitud.<sup>59</sup> No obstante, siguiendo la lectura del poema, parece que todo duerme, nada se mueve, pues el ritmo habitual de la vida se halla suspendido, y sólo el poeta se levanta de madrugada para “mirar los árboles, el cielo, tomados por esta hora indecible, primera de la mañana.” (...regarder les arbres, le ciel, possédé par cette heure indicible, première du matin)<sup>60</sup>

Algo se prepara: a cada paso se despiertan las piedras y respiran los alientos vivos, las aves extienden sus alas. En este tono de expectación parece sugerirse ya una presencia, se prepara una especie de epifanía, de revelación. El primer acontecimiento, la primera visión, es la de una flor que profiere su propio nombre: no es en este momento el hombre quien da nombre a las cosas, arbitraria o convencionalmente sino que son los seres mismos quienes se expresan. El poeta calla y escucha. Y esta expresión escuchada atentamente parece ser justo la lengua que tanto busca el poeta, ese lenguaje primario en el que nombres y seres se corresponden. La cascada es entonces el inicio de la revelación: en la caída de agua se reúnen la imagen de la cabellera blanca y el sonido armónico de la música de la naturaleza. En la cima de la montaña, lo mismo que en el cenit de la palabra, se halla lo divino. El alba comienza a despejar sus velos rosas, para que nazca la luz, para que la diosa se revele.<sup>61</sup>

El poeta ha reconocido la presencia de la Diosa que lo atraviesa todo, y en esa presencia se reconoce él mismo como parte de esa unidad, reconociéndose en la fulguración de lo divino que reaparece con el día. No

---

<sup>59</sup> El alba (que significa en latín blanca) es distinta de la aurora. Esta última es la llegada de la luz solar; en cambio la primera es la luz, blanca o transparente, que comienza a surgir luego de la noche. Por eso, puede pensarse que el alba es más promesa que luz plena. Al respecto podría encontrarse ya esta diferencia en Lucrecio quien presenta al alba como el momento en que confluyen los restos finales de la noche y los gritos de los recién nacidos. Cf. LUCRECIO, *De rerum natura*, II, vv. 575-580

<sup>60</sup> RIMBAUD, Lettre à Ernest Delahaye, junio de 1872, en *Oeuvres Complètes*, ed. cit. p. 356

<sup>61</sup> Reaparece en el poema de Rimbaud la imagen del “Alba de dedos rosas” (*Éos rhododactulos*) que se halla constantemente presente en la *Odisea* y que anuncia el surgimiento del nuevo día, la luz que resurge luego de las vicisitudes que la noche aporta a los navegantes. Cf. HOMERO, *Odisea*, passim.

obstante, dicha presencia posee un carácter eminentemente inasible, pues el poema toma entonces la forma de una descripción sino de una búsqueda, en la que apenas se alcanza a señalar el trazo fugaz por donde se hunde la huella divina. El poeta levanta los velos, pero se da cuenta también que el rostro tan buscado no es inmóvil sino que se halla por doquier, pues en cuanto se le toca huye. No se trata por tanto de encasillar en una palabra fija, en una definición, la fugacidad de la presencia. La poesía persigue, acecha, pero no define. Por ello, en el poema confluyen dos temáticas fundamentales en la experiencia de Rimbaud: la huída y el acto amoroso.

El motivo de la huída y el acto de amoroso aparece ya en Ovidio, cuando el poeta latino narra la historia de la ninfa Dafne perseguida por Apolo, dios que representa también el sol y la luz, y quien se ha enamorado de ella. El acto físico al parecer no se consuma pues la ninfa, luego de desgarrarse las ropas al huir del dios, se convierte en una planta de laurel.<sup>62</sup> En el poema de Rimbaud, en cambio, es el poeta-mortal quien “corriendo como un mendigo por los muelles de mármol” persigue a la Diosa que huye, a fin de consumir con ella y en ella el acto amoroso. Pero al llegar al “bosque de laureles” se da cuenta de la inutilidad del desvelamiento, el poeta la cubre de nuevo, y siente de nuevo la inmensidad de su cuerpo. Y, si nos acostamos sobre el valle, dice Rimbaud, sentimos

Que la terre est nubile et débordre de sang ;  
Que son immense sein, soulevé par une âme,  
Est d’amour comme dieu, de chair comme la femme<sup>63</sup>

Que la tierra es doncella rebosante de sangre;  
Que su inmenso regazo, por un alma agitado,  
Es de amor como un Dios, de carne cual Mujer,

Así, pues en esta búsqueda de la experiencia, llega un momento en el que el poeta parece alcanzar, por un momento, la visión simbolizada por la inmensidad del cuerpo de la diosa. ¿Se trata de fracaso o de una victoria? Si el poeta ha sentido “un poco de su inmenso cuerpo” entonces quizá obtuvo aún

---

<sup>62</sup> Cf. OVIDIO. *Las Metamorfosis*, Libro I, vv. 452-566

<sup>63</sup> RIMBAUD, « Soleil et chair », (Sol y Carne) vid. supra Capítulo 1.

algo más que lo que Apolo de Dafne. Sin embargo parece que el encuentro entre lo humano y lo divino sólo aconteció por un instante, y que incluso es imposible decirlo.

Al despertar era ya mediodía, el alba se había desvanecido y el sol brillaba alto sobre el cielo. La última línea del poema dice muy poco pero nos sugiere ampliamente el tema central de Rimbaud en este y en varios textos: la presencia y lo indecible.<sup>64</sup> Hay aquí en la experiencia poética una sed ontológica, una necesidad de ser que aspira hasta el último suspiro, y una búsqueda erótica de reunión con el amado. El poeta, en el extremo de su despersonalización, se vuelve una apertura ante lo otro, ante la presencia de la diosa Naturaleza. Por eso busca la visión, la revelación del rostro divino al que busca reunirse. La palabra poética canta el asedio, es, paradójicamente, una indicación y un límite.

#### 4. La iluminación y el asedio.

Aber Freund! Wir kommen zu spät. Zwar lieben die Götter,  
Aber über dem Haupt droben die anderer Welt.  
Endlos wirken sie da und scheinens wenig zu achten,  
Ob wir leben, so sehr schonen die Himmlischen uns.  
Denn nicht immer vermag ein schwaches Gefäß sie zu fassen,  
Nur zu Zeiten erträgt göttliche Fülle der Mensch.<sup>65</sup>

(Pero llegamos tarde, amigo. Ciertamente los dioses viven todavía, pero allá arriba, sobre nuestras cabezas, en un mundo distinto. Allí actúan sin tregua, y no parece ser que les inquiete si vivimos o no, ¡tanto los celestiales cuidan de nosotros! Pues no siempre una vasija frágil puede contenerles, el hombre soporta la plenitud divina sólo un tiempo.)

---

<sup>64</sup> Cf. P. BRUNEL, *loc. cit.*

<sup>65</sup> HÖLDERLIN, "Brott und Wein" ("Pan y Vino"), § 7, en *Las grandes elegías*, (versión castellana de J.Talens) Hiperión, Madrid, 1980.

La experiencia poética de Rimbaud coincide, en su problemática central, con la de Friedrich Hölderlin: para ambos poetas, la palabra se halla transida por la desaparición de los dioses, por lo que hemos de llamar siguiendo a Calasso,<sup>66</sup> la ausencia de una liturgia en la poesía de su tiempo. Para Hölderlin, los dioses no han muerto sino que se han alejado de nosotros. Lo cual significa también que el hombre mismo se ha separado de la experiencia de lo sagrado. La misión central de la poesía, de la palabra esencial, consiste en ligar al hombre con su ser, con lo divino –puesto que en el lenguaje poético el hombre se juega su destino-; por ello cuando lo que acontece es la ausencia, la labor de la poesía es la expresión de este desgarramiento.

Hölderlin inaugura, con ello, un tiempo nuevo. Si Nietzsche, al reconocer la muerte de Dios, consideraba que dicho mensaje había llegado demasiado pronto, (*“Wir kommen zu fruh”*)<sup>67</sup> y que acaso sólo un “loco” podría expresarlo, el poeta alemán considera, por el contrario, que hemos llegado demasiado tarde (*“Wir kommen zu spät”*) pues es también necesario reconocer que la experiencia de lo divino ha desaparecido, que los dioses han huido. En estas dos afirmaciones, aparentemente contradictorias, reside la característica esencial del tiempo nuevo: nos hallamos en un momento de ausencia y de

---

<sup>66</sup> Cf. R. CALASSO, *La littérature et les dieux*, Gallimard, París, 2002 p. 72: “Creíamos vivir en un mundo iluminado y desencantado, establecido y verificable. Y, al contrario, nos encontramos en un mundo donde todo ha recommenzado a ser ‘fábula’. ¿Cómo podríamos orientarnos? ¿A qué fábula deberíamos abandonarnos, cuando sabemos otra fábula podría pronto sumergirla? He aquí la parálisis, la incertidumbre particular de los nuevos tiempos, una parálisis que experimentamos todos desde entonces.”

<sup>67</sup> La experiencia de la muerte de Dios que se anuncia desde los románticos reaparece en el pensamiento de Friedrich Nietzsche. El filósofo alemán concibe esta experiencia en tanto desaparición de la noción de un Ente supremo como garantía de una valoración ‘metafísica’ del mundo. Detrás del ámbito de la apariencia, más allá del horizonte de lo humano, parece haber una instancia ideal en la cual se justifica y se ordena nuestra realidad necesariamente incompleta. El valor y el sentido de nuestra existencia radicarían, entonces, en esta instancia ideal imperceptible a nuestros sentidos, a nuestro cuerpo. Lo real y lo verdadero están *más allá*, en un mundo que se eleva sobre el nuestro, y sólo accesible al hombre sabio y piadoso. Este afán ‘metafísico’, este impulso por ir más allá del ámbito de lo humano, se revela en Nietzsche, como una ilusión. Al desvanecerse el Ente supremo, al mostrarse su verdad como una ilusión, el hombre se enfrenta a la incertidumbre y al vacío. Y, en este sentido, al suspender la referencia a esta realidad metafísica o suprasensible, es el propio ser humano quien se ha encargado de “matar” a Dios. El espacio que aparece a partir de este acontecimiento está lleno de duda y de incertidumbre, cercano sin duda a la visión del universo sin fondo y de la Nada que nos presentan los poetas, tanto Hölderlin como Rimbaud. Cf. F. NIETZSCHE, *La Gaya Scienza*, (trad. Juan Jara) Monte Avila, Caracas, 1992, libro III fragmento 125 y “Como ‘el mundo verdadero’ terminó por volverse fábula” en *Crepúsculo de los ídolos* (traducción de A. Sánchez Pascual) Alianza Editorial, Madrid, 1974.

incertidumbre, pues si bien sabemos que los dioses antiguos se han ido, todavía no podemos comprender lo que significa su pérdida ni tampoco estar seguros de la venida de un nuevo dios.

Tanto para Hölderlin como para Rimbaud, esta nueva época es un tiempo de indigencia, de miseria espiritual. Se trata, dice el poeta alemán, de un tiempo de pobreza. (*die dürftiger Zeit*) El hombre camina huérfano y abandonado, vaga como un mendigo tratando de recuperar su morada. La Naturaleza ha dejado de ser el templo donde vivíamos en el amor, y en el asombro; nuestro tiempo se caracteriza por haber perdido la experiencia de lo sagrado, de lo divino. “La era está determinada por la lejanía del dios, ‘por la falta de dios’”<sup>68</sup> Es la noche del mundo, es un tiempo de profunda penuria; pero lo más grave es que el hombre ya ni siquiera es capaz de sentir la ausencia de lo divino como una pérdida: inmerso en la dinámica del mundo tecnificado, su existencia toma cada vez más la forma de un olvido. En esta inconciencia y en esta despreocupación<sup>69</sup> radica la máxima pobreza del nuevo tiempo, así como su máximo peligro; pues el olvido de la ausencia puede conducirnos a una pérdida irremediable de nuestra experiencia originaria, de nuestro ser, de nuestro destino. Por eso es que el poeta, con los ojos abiertos a la incertidumbre y a la pobreza de nuestra época, se sumerge en esta Noche de ausencia: porque ella es también una Noche sagrada, que los poetas recorren, de manera similar a los antiguos sacerdotes, en busca de lo divino.

[...] und wozu Dichter in dürftiger Zeit?  
Aber sie sind, sagst du, wie des Wiengottes heilige Priester  
Welche von Lande zu Land zogen in heilige Nacht.<sup>70</sup>

[...] y ¿para qué poetas en tiempos de miseria?  
Pero, me dices, son como los santos sacerdotes del dios de los viñedos  
que de una tierra vagan a otra tierra en la noche sagrada.

---

<sup>68</sup> M. HEIDEGGER, “¿Y para qué poetas?”, en *Caminos de bosque (Holzwege)* Alianza editorial, pp. 241-42.

<sup>69</sup> Al describir la situación de un tiempo en el que el alejamiento entre los dioses y los hombres se vuelve mayor –similar a los ojos del poeta al estado de decadencia y de confusión que reinaba en Tebas en la época de Edipo- Hölderlin emplea el término “*müßig*”, que se traduciría por “*inerte*”, u “*ocioso*”. Cf. CALASSO, *loc. cit.* p.42 y HÖLDERLIN, “Notas sobre Edipo”, en *Ensayos*, (traducción de F. Martínez Marzoa) ed. Hiperión, pp.134-142

<sup>70</sup> HÖLDERLIN, *loc.cit.*

La poesía es conciencia del vacío espiritual y ruta. Porque la recuperación de nuestra experiencia de lo sagrado no se dará de manera accidental o fortuita, porque el 'dios por venir' no llegará mientras el ser humano se niegue a reconocer y a recorrer el abismo que se abre con la ausencia. En la época que se instaura a partir de la experiencia poética de Hölderlin, la vivencia de lo divino consiste justamente en el reconocimiento de la pérdida y del vacío. Recuperando una frase de Nerval<sup>71</sup> ("*Le dieu manque a l'autel où je suis la victime*"), habrá que asumir y que experimentar que el hombre se encuentra ante un altar vacío, en el cual sólo quedan los trazos de la presencia del dios ya ausente: el Pan y el Vino. En la Noche del mundo, la poesía se vuelve invocación y ruta por la sombra, canto de amargura similar al sollozo de la flauta del dios muerto, (el *syrix* de *Pan*) peregrinaje a la búsqueda de los rastros que permitan volver a reunirnos de nuevo. Los dioses han huido pero nos han dejado los rastros de su paso: siguiendo estos rastros el poeta ha de seguir cantando, aunque su voz se llene por momentos de una inmensa amargura. Es por ello que, para Hölderlin, la Noche del mundo es la Noche sagrada.

Vivimos en la época de la Noche del mundo, en una tierra de nadie, en la angustia y la incertidumbre: entre el *ya no más* y el *aún no*. Es la Noche espiritual, la Noche sagrada; el canto del poeta está pleno de angustia y de esperanza. El peligro de una aniquilación definitiva persiste, y sin embargo, aún es posible arder para seguir señalando la ruta que conducirá al alba.

Nah ist  
Und schwer zu fassen der Gott.  
Wo aber Gefahr ist, wächst  
Das rettende auch.<sup>72</sup>

(Cercano está el dios  
y difícil es captarlo.  
Pero donde hay peligro,  
crece lo que salva)

---

<sup>71</sup> G. NERVAL, "Le Christ aux oliviers". Soneto III en *Les Chimères*.

<sup>72</sup> HÖLDERLIN, "Patmos", (versión castellana de F. Gorbea) en *Poesía Completa, ed. cit.* pp. 394-395.

En la oscuridad y la penuria de esta Noche, el viajero vaga sin cesar, y sigue una ruta que parece incierta. Extranjero por doquier, exiliado, sin patria ni familia, obligado a seguir su marcha por el abismo de esta Noche sagrada. El hombre exiliado de la luz está condenado a caminar sin tregua. El 'desdichado', el desposeído, parte siempre, y nunca se detiene; la errancia es su dominio y su destino. Porque no hay reposo para aquel que experimenta la ausencia, el vacío, la sed de dios.<sup>73</sup> De ahí su peregrinaje incesante, similar a las jornadas del eremita en el desierto. Porque no hay espacio donde permanecer, donde quedarse, no hay más aquí: el ser exiliado siempre está en otra parte. La Visión se ha desvanecido. El poeta persigue al ser, pero no lo puede poseer nunca porque se encuentra lejos, siempre más allá. Su rostro, revelado por instantes, ha desaparecido y no ha dejado tras de sí más que las huellas de su paso. El alba huye siempre, "entre las bóvedas y los campanarios": y el poeta continúa su búsqueda, persiguiéndola, "corriendo como un mendigo sobre los muelles de mármol"<sup>74</sup>

Y en esta carrera incesante, el poeta se abandona, se transforma, se vuelve un pasaje: (*Je est un autre*) "yo ES otro"– dice Rimbaud. Pero este tránsito no es accidental ni responde a un movimiento absurdo. El poeta es un errante, un buscador y un vagabundo, porque su meta lo rebasa siempre, no deja de llamarlo, lo reclama. Es por ello que la transición toma la forma de una búsqueda, de una urgencia. Hay alguien más: lo Otro que nos guía, nos caza, nos asedia. Pero, puesto que él es la alteridad, ¿cómo podríamos atraparlo, definirlo, saber con absoluta certeza lo que es? Él es siempre lo Otro: "el ser siempre próximo y siempre inasible."<sup>75</sup> El pasaje se vuelve así, bajo todas sus formas, una búsqueda ontológica, un perseguir sin tregua al ser que nos falta. Lo podríamos llamar, como lo hace Rimbaud, de distintas formas: lo podríamos llamar "Visión", "lo Desconocido", "Alba", "ciudad magnífica" o "vida verdadera", "cuerpo amoroso"; y también, intentando nombrar al que escapa siempre, lo podríamos llamar "dios", acercándonos al silencio que se abre en esta palabra última. Pues él escapa a los nombres, a las medidas, y al tiempo: "es la afección y el presente... es la afección y el futuro... y la eternidad" Es el primero

---

<sup>73</sup> A. BORER, *Rimbaud, l'heure de la fuite*, ed. cit. pp. 87-91.

<sup>74</sup> RIMBAUD, "Aube" ("Alba"), en *Illuminations*.

<sup>75</sup> Y. BONNEFOY, *loc. cit.* p. 71

y el último, el principio o el fin, el Alfa y la Omega. Movimiento continuo y presencia inasible.

### Génie

Il est l'affection et le présent puisqu'il a fait la maison ouverte à l'hiver écumeux et à la rumeur de l'été, lui qui a purifié les boissons et les aliments, lui qui est le charme des lieux fuyants, et le délice surhumain des stations. Il est l'affection et l'avenir, la force et l'amour que nous dans les rages et les ennuis, nous voyons passer dans le ciel de tempête et les drapeaux d'extase.

Il est l'amour, mesure parfaite et réinventée, raison merveilleuse et imprévue, et l'éternité: machine aimée de qualités fatales. Nous avons tous eu l'épouvante de sa concession et de la nôtre: ô jouissance de notre santé, élan de nos facultés, affection égoïste et passion pour lui, lui qui nous aime pour sa vie infinie...

Et nous nous le rappelons et il voyage... Et si l'Adoration s'en va, sonne, sa promesse sonne: 'Arrière ces superstitions, ces anciens corps, ces ménages et ces âges. C'est cette époque-ci qui a sombré!'

Il ne s'en ira pas, il ne redescendra pas d'un ciel, il n'accomplira pas la rédemption des colères de femmes et des gaîtés des hommes et de tout ce péché: car, c'est fait, lui étant, et étant aimé.<sup>76</sup>

### Genio

(Él es la afección y el presente puesto que ha abierto la casa al invierno espumoso y al rumor del verano, él, que ha purificado las bebidas y los alimentos, él, que es el encanto de los lugares fugaces y la delicia sobrehumana de las estaciones. Él es la afección y el futuro, la fuerza y el amor que nosotros, de pie en las rabias y en los hastíos, vemos pasar en el cielo tempestuoso y en las banderas de éxtasis.

Él es el amor, medida perfecta y reinventada, razón maravillosa e imprevista, y la eternidad: máquina amada de cualidades fatales. Todos hemos tenido el espanto de su concesión y de la nuestra: oh gozo de nuestra salud, impulso de nuestras facultades, afección egoísta y pasión por él, él que nos ama por su vida infinita...

Y nosotros lo recordamos y él viaja... Y si la Adoración se va, llama, su promesa llama: 'Atrás esas supersticiones, esos antiguos cuerpos, esos menajes y esas edades. ¡Es esta época la que se ha ensombrecido!

Él no se irá, él no descenderá otra vez de un cielo, ni cumplirá la redención de las cóleras de la mujeres y de las alegrías de los hombres y de todo este pecado: porque está hecho, él siendo, y siendo amado.)

---

<sup>76</sup> RIMBAUD, "Génie" ("Genio") en *Illuminations*,

Este texto, que raya en el aliento inasible de una palabra última, se presenta como un nuevo evangelio: se plantea como una palabra que ha de recrear a la poesía como una posible liturgia. Al igual que Hölderlin, Rimbaud presiente en su poema la proximidad del dios venidero. Pero el *Genio* del que nos habla el poeta no es una divinidad trascendente y lejana (identificada con el dios cristiano), sin vínculo alguno con nuestra existencia actual: al contrario, se trata de un dios que está siendo, que está por venir, y cuya llegada sólo podría acontecer dentro del ámbito de lo humano.<sup>77</sup> Es el amor (la afección) y el presente, es el amor y el futuro; la transparencia originaria de las cosas, la purificación de las bebidas y los alimentos, la razón nueva. Él no se ha ido, dice el poeta, pues es la época actual, nocturna y desacralizada, la que se ha ensombrecido.

“Lo llamamos y él viaja”: las palabras son flechas, lanzadas sin cesar al centro del blanco que escapa, que ya no está ahí, sino en otra parte. Porque aun cuando la palabra puede escapar a las convenciones y a los límites del lenguaje cotidiano, se quedará siempre en el umbral, donde acontece la apertura de lo inefable. La poesía llega así a su límite extremo: nos señala lo no-dicho, lo inexpresable, está al borde del grito y del balbuceo, a la entrada del silencio<sup>78</sup>. El ser está próximo, y a la vez lejano; nunca será una presencia definitiva, sino una proximidad, y una huida constante. Es “el encanto de los

---

<sup>77</sup> El tono y la temática del poema de Rimbaud revelan fuertes resonancias de algunos pasajes de los evangelios, pero de una manera negativa o contraria pues a diferencia de la figura de Cristo, la presencia que anuncia el poeta en su texto no ha de cumplir redención alguna, ni habrá de fundar un culto. Se trata por ello de una nueva Epifanía que ha de acontecer, por medio de la palabra poética en el *hic et nunc* de la propia existencia humana. Cf. P. BRUNEL *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations*, ed. cit.; y S. FUMET *Arthur Rimbaud, mystique contrarié*. Éditions du Félin, París, 2005.

<sup>78</sup> Es posible establecer aquí una relación entre la experiencia poética de Rimbaud y el pensamiento de Kierkegaard. Para el filósofo danés el punto extremo del saber humano es la ignorancia: en ella, al mismo tiempo que un límite, se señala también una apertura hacia lo inefable. La filosofía se vuelve entonces un arma negativa que indica el umbral de lo no-dicho, desde donde acontece, desde la perspectiva kierkegaardiana, “el salto de la fe”, la experiencia religiosa. Para Rimbaud, la palabra poética es estallido y búsqueda: señal del umbral donde se levanta la Visión, y ruta hacia lo inefable, persecución del alba. El poeta francés llegó en su poesía hasta el límite del silencio, pero nunca abandonó, en sentido estricto, la experiencia poética y religiosa: sus largas marchas por el desierto etiope constituyen una continuación de la búsqueda de la re-uniión. Cf. KIERKEGAARD, *El concepto de la angustia*, ed.cit. *Temor y temblor*, ed.cit. y *Postscriptum a las migajas filosóficas*, ed.cit. RIMBAUD, *Correspondance*, en *Oeuvres Complètes*, ed.cit.

lugares fugaces”, que no se fija en lugar alguno, que escapa a los sujeciones del espacio inmóvil.

La palabra poética se reitera entonces como una actividad de exploración y de acercamiento: pues busca sin pausa ni reposo al ser que se evade; llega hasta su umbral, a su proximidad, lo indica, lo sugiere, y sigue persiguiéndolo. El poeta está buscando al dios cercano, al dios que se retira; y por ello su existencia se vuelve un peregrinaje constante, una fuga sin fin, una errancia. Y aún cuando la palabra nunca llegue a convertirse en una expresión total y acabada, ella no dejará de indicar la cercanía del dios, la proximidad del ser, su fugaz presencia, reconociendo los trazos en los que se hunde su ruta. El rayo que desgarrar la oscuridad de esta Noche, de estos tiempos de miseria espiritual, abre, en su fugacidad, un camino –antes de volver a penetrar en su silencio, en su sombra.

...un rayo no es oscuro, pues marca la noche con un instante de verdad, similar al de una escritura súfi; aunque seamos reducidos al silencio por el rayo, lo captamos en su pura evidencia.<sup>79</sup>

Se podría afirmar que la experiencia ontológica de la poesía es, en este momento, una experiencia negativa, pues se revela incapaz de nombrar o de expresar cabalmente al ser. Y sin embargo, esta ‘impotencia’ no es solamente el signo de la radical alteridad del ser sino que constituye la muestra de su carácter evasivo, que rebasa el alcance de la palabra al intentar nombrarlo. El ser es proximidad y lejanía, alteridad y fuga. Lo llamamos “y él viaja”, se aleja, pero su promesa también nos está llamando. Y al intentar nombrarlo sólo podemos emplear palabras que no lo contienen, que lo expresan de forma negativa, que no lo alcanzan. Porque más que un ser estable o inamovible, se trata de un impulso (*un élan*), de una fuerza en constante movimiento que atraviesa en su fugaz presencia las cosas y los lugares.<sup>80</sup> Un impulso esencial y al mismo tiempo inasible en la palabra que se expresa de maneras diversas: como amor “medida perfecta y reinventada”, como una razón que viene “de cualquier lado y parte hacia otro lugar”, el

---

<sup>79</sup> A. BORER, *Rimbaud, l'heure de la fuite*, ed. cit. p.33 Cf. R. RENÉVILLE, *Rimbaud le Voyant*, Ed. Kimé, París, 1939.

<sup>80</sup> Cf. R. MUNIER, *loc. cit.* pp. 421-425.

instante de la visión en el que confluyen el pasado, el porvenir y el presente: “la vida infinita.”

Por eso, según Rimbaud, frente a nuestro afán de conocimiento, el ser aparece como lo Desconocido; frente a nuestra precaria condición y nuestra brevedad aparece como la Eternidad; y como lo Ilimitado, frente a nuestras convenciones y nuestras fronteras. Es el no-lugar, la huida, en donde se vuelve imposible establecer una permanencia y hablar de un ser fijo y estático. Puesto que él es –dice el poeta- el dios por venir, el amor que está por reinventar.<sup>81</sup> Y es también la abertura que deja su paso, donde se confunden los extremos en una sola profundidad; pues es paradójicamente de este abismo, de este silencio, de donde surge la flama que alimenta la palabra poética.

-Est-ce en ces nuits sans fonds que tu dors et t'exiles,  
Million d'oiseaux d'or, ô future Vigueur?<sup>82</sup>

-¿Es en estas noches sin fondo que duermes y te exilias,  
Millón de pájaros de oro, oh futuro Vigor?

El silencio de esta “Noche sagrada”, de este abismo, constituye también nuestro aliento: del cual surge, se sostiene y respira, vive y se consume la palabra. La poesía, en tiempos de ausencia y de miseria, no deja de perseguir, de acechar, y de indicar una ruta. En esta Noche “de invierno”, de peregrinaje, se vuelve necesario mantener encendida la llama -y el aliento-, “de mirada en mirada” y a pesar de “nuestros sentimientos cansados”. Hay una ausencia de lo divino que se vive, en su proximidad, en su lejanía y en su continua evasión, como experiencia de lo sagrado. Por ello hay que seguir la cercanía del dios, asediarlo, y estar de pie “bajo las mareas y en lo alto de los desiertos de nieve.” Porque la luz sólo ha de surgir, en este presente que es también tiempo por venir, en el asentimiento de la oscuridad. Tal es la dimensión de la experiencia poética de Rimbaud en este “tiempo de miseria”.

Il nous a connus tous et nous a tous aimés. Sachons, cette nuît d'hiver, de cap en cap, du pôle tumultueux au château, de la foule à la plage, de regards en regards, forces et sentiments las, le héler et le

<sup>81</sup> RIMBAUD, “Delires II”, (“Delirios II”) en *Une Saison en Enfer*, ed. cit.

<sup>82</sup> RIMBAUD, “Le bateau ivre” en *Poésies, Oeuvres Complètes*, ed. cit.

voir, et le renvoyer, et, sous les marées et au haut des déserts de neige, suivre ses vues, ses souffles, son corps, son jour.<sup>83</sup>

(Él nos ha conocido a todos, y a todos nos ha amado. Sepamos, esta noche de invierno, de cabo en cabo, del polo tumultuoso al castillo, de la multitud a la playa, de mirada en mirada, fuerzas y sentimientos cansados, llamarlo desde lejos y verlo, y despedirlo, y, bajo las mareas y en lo alto de los desiertos de nieve, seguir sus vistas, sus alientos, su cuerpo, su día.)

---

<sup>83</sup> RIMBAUD, "Génie" ("Genio") (el subrayado es nuestro)

## CONCLUSIONES

### NOTAS PARA UN PENSAMIENTO POÉTICO

#### **La experiencia poética.**

A lo largo de este trabajo de investigación y de reflexión se ha tratado de dar cuenta de una noción fundamental para entender el sentido y el alcance de la palabra en Rimbaud: se trata de la noción de experiencia poética. Desde sus primeros textos que parecen no ser más que brillantes ejercicios escolares, hasta los poemas en prosa reagrupados bajo el título de *Iluminaciones*, el poeta francés reclama para la palabra un poder esencial: el poder de cambiar de forma radical la percepción, el lenguaje y la vida. Dicha pretensión nos lleva a pensar la poesía no sólo como un discurso, no sólo como un texto, sino como una experiencia viva. Plantearse la pregunta por el significado de la poesía en Rimbaud conduce así a la necesidad de un replanteamiento de nuestra forma de percibir y entender la palabra. Nos hallamos, sin duda, ante un poeta que nos cuestiona y nos reclama constantemente. Hay que leer cada palabra, cada trazo, tratar de seguir los pasos de una presencia siempre inasible, pensar en el camino interminable de un hombre que, a pesar de sus múltiples viajes, no halló nunca reposo, que no dejó de buscar *el lugar y la fórmula*.

Así, leer desde una perspectiva filosófica a Rimbaud significa tratar de entender la poesía como experiencia: experimentación, búsqueda y trabajo. Cabe recalcar que, aún en los momentos más álgidos, cuando parece que el poeta se entrega a la locura, no se pierde de vista la idea de un método, de un camino. Se trata, no obstante, de una ruta sinuosa en la que confluyen elementos que podrían fácilmente adjudicarse a distintas disciplinas, o 'formas de conocimiento': la alquimia, la filosofía, la rebelión política. Cabe decir que

esta multiplicidad de voces conforma un solo camino, una sola experiencia que Rimbaud llama poesía y cuyo objetivo es la transformación de la realidad. Este itinerario se expresa, tal como lo hemos tratado de desarrollar aquí, de tres formas distintas.

En primer término, la empresa poética de Rimbaud se plantea la necesidad de un nuevo *Credo* poético en un horizonte donde la expresión literaria se halla dominada por los cánones de una estética artificial, representada por la escuela del Parnaso. El joven poeta no trata de contribuir a la retórica del grupo en cuestión sino de replantear el auténtico sentido de la poesía a través del *Soleil et chair*, concebido como un poema filosófico. El carácter filosófico del poema se encontraría en la búsqueda de un replanteamiento del lugar y el ser del hombre en el cosmos a través de la palabra. De igual forma que Lucrecio, Rimbaud sugiere la presencia de una fuerza universal y divina que anima todo lo que existe: la labor prometeica del poeta consiste en saber mirar esta unidad, y hacerla ver a los hombres por medio de la palabra. Por ello, la experiencia poética es, en este sentido, una visión del ser, un co-nacimiento de la realidad a través del verbo poético.

En segundo término, la experiencia poética se caracteriza como un cambio radical de la percepción, una transformación de la mirada, de la manera de verse y ver al mundo. La intención del poeta, a través de la palabra, consiste en aprender a ver de nuevo, en retornar a una mirada primera, desnuda, ajena a cualquier prejuicio o incluso a cualquier percepción previa que determine la forma de ver. La poesía como videncia, tal como la plantea Rimbaud, habrá de replantear la posibilidad de una nueva experiencia del hombre, de una nueva forma de mirar, inspirada en gran medida en la poesía antigua de Grecia, pues los aedos griegos son, desde esta perspectiva, los primeros videntes. La Visión a la que aspira el poeta, en cambio, no es un 'estado' de conocimiento del hombre, es su identificación con el fuego, con la flama oscura de lo Desconocido, del ser mismo, que se apaga y se enciende en el corazón del poeta, y en cada ente del universo.

Nosotros, más cercanos sin duda a la experiencia de Rimbaud que a la de los poetas griegos, nos hallamos en una escisión constante. Nos reconocemos desgarrados, buscando el instante que es origen; tenemos voz porque somos la sed de otro cuerpo, de otros labios; la palabra originaria, como la mirada, es una acechancia, una necesidad del otro, de ser otro. Pero el lenguaje es la prueba de nuestro desgarramiento, de nuestro desarraigo, y de nuestra ruta. Hay que aprender a ver de nuevo. En el principio está el silencio, lo mismo que en el fin. Entre los dos extremos se levanta un haz de luz rasgando la sombra. Es la palabra. Primera y última; evanescencia y comienzo; partida y naufragio, Pasaje luminoso entre dos astros oscuros. Indicación y camino. La palabra es el fulgor entre dos noches, la llama que indica y señala el punto desde donde emerge y hacia donde se hunde toda luz. Pero hay un instante que es iluminación entre dos oscuridades, instante en el que es posible ver, volver a ver.

Pero para llegar a la Visión, para llegar a ser en verdad un vidente, es necesario haberse cegado primero. Porque para ver, hay que destruir las fronteras del sujeto, de ese falso yo que se encierra en sí mismo ante el otro, y hacer arder las concepciones y los prejuicios que de esa subjetividad evanescente se derivan, desarreglar las condiciones mismas de la existencia humana: ver otra vez el mundo con los ojos renovados, sucumbir a su encantamiento, recrear y recrearse en lo que se dice, en lo que se mira. La experiencia poética es, por tanto, una puesta en cuestión constante de lo dado (de lo *ya visto*, de *lo efectivo*), y por ende posee un impulso primordialmente ontológico: se trata de una renovación de la realidad, del lenguaje, del ser por medio de la palabra. En este replanteamiento de Rimbaud, se hallan múltiples resonancias: desde la noción de vidente según los antiguos poetas griegos, hasta las nociones de poesía como lenguaje adánico que caracterizan las propuestas de Hamann y Walter Benjamin. La empresa rimbaldiana del vidente nos remite, por tanto, a un cuestionamiento filosófico y poético sobre el sentido y el alcance de la palabra.

## **Poesía y filosofía**

Si bien no hallamos en la obra poética de Rimbaud una mención específica acerca de la relación entre filosofía y poesía, una lectura detenida podría sin duda hallar los trazos de un cuestionamiento constante de ciertos supuestos filosóficos respecto a las condiciones y la posibilidad del conocimiento, al sentido y al alcance de la palabra poética, y, finalmente, a la experiencia ontológica del hombre. Tal es la lectura que hemos intentado hacer en este trabajo, al poner en relación lecturas y cuestionamientos diversos. Hemos abordado al menos tres tópicos fundamentales. En primer término, la idea de crear un poema filosófico nos ha remitido a Lucrecio y a Víctor Hugo, sin que por ello esta temática se agote en estos autores. De igual forma, se ha vinculado la empresa del vidente según Rimbaud con las nociones de poesía, delirio y videncia que elaboran los griegos: Hesíodo, Píndaro y Platón. Finalmente, se ha tratado de mostrar también la crítica del poeta francés a la idea de la subjetividad como identidad inamovible, al contraponerla a la experiencia poética de la alteridad, a partir de la cual es posible entrever la necesidad de un replanteamiento filosófico sobre la poesía y el lenguaje que habrá de hallar resonancias en la literatura y el pensamiento contemporáneos.

Según Víctor Hugo, el poema filosófico, ante todo, clarifica y unifica: es a un mismo tiempo una especie de retrato y de conciencia de la unidad de la diversidad de los acontecimientos a través del tiempo. Puesto que esta dinámica es en realidad un deseo de trascendencia, de reunión en la divinidad. La labor que Hugo se plantea a si mismo es a un tiempo poética, filosófica y profética: el Poema ha de dar cuenta de lo real, especificando su dinámica e indicando el sentido final hacia el que apunta su proceso. El Poema de Hugo buscaba señalar y englobar el movimiento redentor del Progreso en su encaminarse hacia Dios, en la anulación gloriosa del transcurrir aparentemente absurdo de la historia. El poema de Rimbaud, en cambio, buscará recrear, en el tiempo presente, la experiencia perdida del hombre ante la Naturaleza sagrada. Conocer y sentir se con-funden. Para apreciar cabalmente el acto

creador y fecundo de la Naturaleza, es necesario participar en él, es necesario tenderse “sobre el valle”, entregado a la luminosidad del sol y al latido de la tierra. Conocer la Naturaleza es sentir en sí mismo el deseo con el que ella, diosa universal, alimenta a todo lo que nace y vive: tal es el sentido y la intención del poema ‘*Soleil et Chair*’ de Rimbaud.

Tal vez el carácter fundamentalmente filosófico de la poesía en Rimbaud consista en pensar a la experiencia poética como Videncia. La principal diferencia entre la poesía antigua y el juego retórico que los autores contemporáneos de Rimbaud llaman ‘poesía’ estriba en el planteamiento de una relación integral y armónica entre la vida y la palabra. Para Rimbaud, la palabra *Vidente* tiene una significación propia, a partir de la cual se aclara el propósito y el alcance de su empresa poética. Y es que la *Videncia* puede caracterizarse justamente como un método, es decir como una vía para rebasar las condiciones habituales o ‘normales’ de la percepción, alcanzando así una visión verdadera, un conocimiento auténtico. De esta forma, la experiencia del vidente consistiría primariamente en una transformación de la mirada que, partiendo del nivel más básico, el de la percepción de lo efectivo o de lo útil, alcanzaría su cima en la Iluminación poética. En este nivel, la mirada del poeta, lo mismo que su palabra, no analiza lo que ve para comprenderlo, no apresa lo mirado en una red de definiciones o de términos: se abre, se deja atravesar por la luz, por una voz proveniente de un fondo desconocido, se vuelve un eco.

Rimbaud sostiene que no puede afirmarse el *cogito*, el *yo pienso*, como identidad puesto que la actividad del pensamiento, aunque acontezca en un individuo, es ya una experiencia de alteridad. La razón poética aparece aquí como experiencia y revelación: se trata de una búsqueda que implica y pone en riesgo la existencia del poeta, pero que a partir de este acto de inmolación de la subjetividad individualista permite el acceso a la Visión, al azul donde se unen los contrarios, el cielo y la flama. El esfuerzo del pensamiento, al igual que el del *yo* que se abre a la alteridad, consistiría en un estado de apertura, de escucha, de disponibilidad ante ese principio extraño. Y así, para tratar de

entender la dimensión de una razón poética, sería necesario pensarla en términos de esta pasividad, de esta posibilidad de ser afectado por lo otro. La razón, lejos de ser una actividad del sujeto que opera sobre el mundo para entenderlo o para asimilarlo, se vuelve entonces un estado de disponibilidad, de escucha ante lo otro que la llama: el poeta escucha y escribe.

### **Palabra, videncia y silencio.**

La poética de Rimbaud surge de la constatación de un mundo desacralizado, en el que la presencia de los dioses ha desertado de la palabra. El saber humano, que desde la perspectiva del poema de Hugo encaminaba al hombre hacia la luz divina, se muestra a partir de la experiencia de Rimbaud como limitación e incertidumbre. Así pues, ante la desaparición del culto a la diosa Naturaleza, el hombre percibe la limitada condición que lo caracteriza. Al constatar esta desaparición se presenta en la palabra poética un mundo a la deriva, en el que el hombre, que había levantado orgullosamente su cabeza afirmando la potencia de su saber, se da cuenta que se halla envuelto por una espesa bruma de preguntas sin respuesta: la Duda lo domina. El saber se vuelve ignorancia e ilusión, pues el acceso al conocimiento que realmente importa –la búsqueda y la Visión de lo divino- se vuelve ahora imposible.

Así, el problema central que plantea Rimbaud no es el de evocar de nuevo a las divinidades antiguas elaborando un repertorio exhaustivo de sus nombres. Como se ha visto, ya para Lucrecio los nombres de los dioses no son en sí mismos importantes sino en cuanto señalan la persistencia y la constante presencia de las fuerzas cósmicas. Algo similar sucede cuando el joven poeta francés evoca los diversos nombres de la Diosa: pues con ello, trata en realidad de hacer ver una presencia que atraviesa el universo. El problema central, por tanto, es que en algún momento en la poesía existió una liturgia, y los dioses se manifestaban a los mortales en la extraña luz de su evidencia. La

palabra brotaba entonces de la epifanía. El retorno a esa experiencia, tal como los griegos la vivieron, es imposible e inútil. La cuestión es saber si, en el mundo moderno, el hombre puede replantearse, ante la ausencia de los dioses, una nueva experiencia, a la vez poética, filosófica y religiosa.

La empresa poética de Rimbaud, por ende, plantea un regreso a la transparencia original que no puede entenderse en absoluto como una imposible 'vuelta atrás' en el tiempo hacia una imposible edad de oro, sino que se trata más bien de un abandono, de una reintegración de la "flama de oro de luz" que es cada uno a la inmensa hoguera de la luz naturaleza. El poeta, al alcanzar la visión máxima, abandona las condiciones de su existencia individual y escindida para volver al fuego originario, símbolo ígneo de la unidad: para volver a ser uno con todo. Sin embargo, esta reintegración, en caso de ser posible, plantearía un problema mayor: la posibilidad de expresar y transmitir en palabras una experiencia que raya o se hunde de lleno en el terreno de lo inefable. Por eso Rimbaud anunciaba la necesidad de recrear una lengua, pues presentía en el orden mismo del lenguaje, la imposibilidad de hallar una sintaxis de la alteridad, una palabra que diera cuenta de esa presencia en sí de lo desconocido.

Al igual que Sócrates y Apuleyo, el poeta francés parte del reconocimiento de la presencia de una voz otra, desconocida, que habita en la individualidad misma y que anula la idea de la subjetividad como sustento permanente. Esta voz Otra, que es presencia y llamado, transforma el pensamiento en disponibilidad y escucha. La poesía como experiencia de la alteridad nos lleva así al tema central de Rimbaud: la presencia y lo indecible. Tema que es común a otros poetas como Baudelaire y Hölderlin. Siguiendo las lecturas de Bonnefoy, Munier y Borer, hay que pensar en la experiencia poética como una sed ontológica: una necesidad de ser que aspira hasta el último suspiro, y una búsqueda erótica de reunión con el universo, con el ser amado. El poeta, en el extremo de su despersonalización, se vuelve (o intenta volverse) una apertura ante lo otro, ante la presencia de la diosa Naturaleza. Por eso busca la visión, la revelación del rostro divino al que busca reunirse. La palabra poética canta el asedio, es, paradójicamente, una indicación y un límite.

Desde la perspectiva de Rimbaud, la palabra poética es entonces una actividad de exploración y de acercamiento: pues busca sin pausa ni reposo al ser que se evade; llega hasta su umbral, a su proximidad, lo indica, lo sugiere, y sigue persiguiéndolo. El poeta está buscando al dios cercano, al dios que se retira; y por ello su existencia se vuelve un peregrinaje constante, una fuga sin fin, una errancia. Y aún cuando la palabra nunca llegue a convertirse en una expresión total y acabada, ella no dejará de indicar la cercanía del dios, la proximidad del ser, su fugaz presencia, reconociendo los trazos en los que se hunde su ruta. El rayo que desgarró la oscuridad de esta Noche, de estos tiempos de miseria espiritual, abre, en su fugacidad, un camino –antes de volver a penetrar en su silencio, en su sombra. La Iluminación acontece en la palabra poética, pero es también su negación, su espacio en blanco: pues sólo por instantes se soporta y alcanza a decirse la transparencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- APOLODORO. *Biblioteca*. (Traducción y notas de M. Rodríguez de Sepúlveda, Introducción de A. Guzmán Guerra) Gredos, Madrid, 2002.
- APULEYO. *L'Ane d'or ou les Métamorphoses*, (traducción francesa y notas de Pierre Grimal) Gallimard Folio, París, 1975.  
*Le démon de Socrate, De deo Socratis* (traducción francesa de C. Lanzam, Prefacio de P. Quignard) Editions Payot Rivages, París, 1993
- ARTAUD, Antonin. *L'Ombilic des Limbes et autres textes*, Gallimard, París, 1956.
- AQUIEN, Michèle. *Dictionnaire de Poétique*, Librairie Générale Française, París, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *L'Eau et les rêves*, Librairie José Corti, París, 1942.  
Versión española: *El agua y los sueños*, FCE, México, 1978.  
*L'Intuition de l'Instant*, Ed. Stock, París, 1931, reedición, 1992. Versión española: *La intuición del instante*, FCE, México, 1986.  
*La flamme d'une chandelle*, Presses Universitaires de France, París, 1986.  
*La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, París, 1960.  
Versión española: *La poética de la ensoñación*, FCE, 1961.  
*La psychanalyse du feu*, Gallimard, París, 1949.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, París, 1972.  
*Petits Poèmes en prose*, Gallimard, París, 1973.  
*Oeuvres Complètes*, Ed. Robert Laffont, París, 1980.  
*Oeuvres Complètes*, 2 tomos, Gallimard, La Pléiade, París, 1975 y 1993.
- BÉGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, París, 1939.  
*El Alma romántica y el sueño*, (trad. De M. Monteforte) FCE, México, 1954.  
*Creación y Destino I*, (trad. M. Mansour) FCE, México, 1986.
- BIBLIA DE JERUSALÉN*, (Ed. Desclée de Brouwer), Ed. Porrúa, Bilbao, 1998.
- BÉNICHOU, Paul. *Le Temps de prophètes, doctrines de l'âge romantique*. Gallimard, París, 1989.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*, Gallimard Folio, París, 1999.  
*La bestia de Lascaux El último en hablar*. (Presentación de José Jiménez, Traducción de A. Ruiz Samaniego) Tecnos, Madrid, 1998.
- BOËTIUS, Henning. *El corazón robado. La vida de Arthur Rimbaud. (Ich ist ein anderes*, traducción del alemán por Pilar Giralt Gorina) Seix Barral, Barcelona, 1996.

- BONNEFOY, Yves. *Rimbaud*, Editions du Seuil, París, 1961 y 1994.
- BORER, Alain. *Rimbaud, l'heure de la fuite*, Gallimard, París, 1991.  
*Rimbaud en Abyssinie*, Editions du Seuil, París, 1984.
- BRUNEL, Pierre. *Éclats de la violence. Pour une lecture comparatiste des Illuminations*, José Corti, París, 2004.  
*Arthur Rimbaud ou l'éclatant désastre*, Champ Vallon, Ginebra, 1991
- CALASSO, Roberto. *La littérature et les dieux*, Gallimard, París, 2002  
*La literatura y los dioses*, (traducción de Edgardo Dobry) Anagrama, Barcelona, 2002.
- CARROLL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*, (traducción y prólogo de Jaime de Ojeda), Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- CAZENAVE, Michel. (Editor) *Encyclopédie des Symboles*, Librairie Générale Française, París, 1994.
- COLLOT, Michel. 'Poésie et altérité' en *Dictionnaire des genres et de notions Littéraires*, Albin Michel Encyclopaedia Universalis, París, 1997, pp. 539-548.
- COLLI, Giorgio. *El nacimiento de la filosofía*, (Traducción de C. Manzano) Tusquets Editores, Barcelona, 2000.
- CHAR, René. *Dans l'atelier du poète*, Gallimard Quarto, París, 1996.  
*Recherche de la base et du sommet*, Gallimard, París, 1971.
- CHARPENTIER, Michel. *Littérature du XVIIIe siècle*, ed. Nathan, París, 1987.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*, Ed. Robert Laffont, París, 1969.
- DAGEN, Jean. *Anthologie de la Littérature française. Le XVIIIe. Siècle*. Librairie Générale Française, París, 1998.
- De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, (Traducción, introducción y notas de Alberto Bernabé) Alianza Editorial. Madrid, 1988.
- DODDS, E.R. *Los griegos y lo irracional*. (Versión de M. Araujo) Alianza Editorial, Madrid, 1999.
- ÉLUARD, Paul. *Au Rendez-vous allemand*, seguido de *Poésie et Vérité*, Les Editions de Minuit, París, 1945.  
*Donner à voir*, Gallimard, París, 1939.
- FEDERMANN, Reinhard. *La Alquimia*, (traducción de R. Ibero) Bruguera, Barcelona, 1972.

- FUMET, Stanislas. *Arthur Rimbaud, mystique contrarié*. Éditions du Félin, París, 2005.
- GAUTIER, Théophile. Préface a *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, París, 1991.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesía*, (trad. S. Ramos) FCE, México, 1958.  
*Caminos de bosque (Holzwege)* Alianza editorial (trad. H. Cortés y A. Leyte) Alianza editorial, Madrid, 1995.  
 "Rimbaud vivo" *Carta a Roger Munier*, reproducido en Gaceta Literaria, México, Diciembre de 2000.
- HERÁCLITO. *Fragmentos*. (Versión al español de José Gaos, edición crítica de Enrique Hülsz) Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1989.
- HESÍODO, *Teogonía*, edición bilingüe, (Estudio general, introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello) UNAM, México, 1986.  
*Los trabajos y los días*, edición bilingüe, (Introducción, versión rítmica y notas de Paola Vianello) UNAM, México, 1986.
- HOMERO, *Ilíada*, edición bilingüe, (introducción, versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño) UNAM, México, 1996.  
*Odyssée*, (Prefacio de Paul Claudel, versión francesa de Victor Bérard) Gallimard, París, 1955.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Las grandes elegías*, (ed. bilingüe versión de Jenaro Talens.) Hiperión, Madrid, 1980.  
*Ensayos*, (traducción de F. Martínez Marzoa) Hiperión, Madrid, 1976, 1990.  
*Poemas de la locura*, (ed. bilingüe versión de T. Santoro y J.M. Álvarez.) Hiperión, Madrid, 1978.  
*Gedichte Poèmes*, (versión francesa de G. Bianquis, ed. bilingüe) Ed. Aubier-Montaigne. París, 1943.
- HUGO, Victor. *Les Contemplations*, Gallimard, París, 1943, 1967.  
*L'Homme qui rit*, (2 tomos) Garnier Flammarion, París, 1989.  
*La Légende des Siècles*, Gallimard, París, 2002.
- JEANCOLAS, Claude. *Rimbaud*, Flammarion, París, 1999.
- KIERKEGAARD, Sören, *Le concept de l'angoisse*, (trad. K. Ferlov y J.J. Gateau) Gallimard, 1935.  
*Temor y Temblor*, (trad. V. Simón Merchán) Ed. Fontamara, México, 1994.
- KERENYI, Karl. 'Ser humano y dios según Homero y Hesíodo', en *La Religión Antigua*, (traducción de A. Kovacsis y M. León) Herder Barcelona, 1995. pp. 91-106.
- KOOB, Alexander. *Alchimie et Mystique, le musée hermétique*, (versión francesa de F. Saint-Onge) Ed. Taschen, Colonia, 1997.

- LAUTRÉAMONT, Isidore Ducasse, comte de. *Les Chants de Maldoror, Poésies* Garnier-Flammarion, París, 1990.
- LECONTE DE LISLE, Charles-Marie. *Poèmes Antiques*, Gallimard Poésie, París, 1994.
- LEVINAS, Emmanuel. "La mirada del poeta" en *Sobre Maurice Blanchot*, Trotta, Madrid, 2000, pp. 27-46.
- LUCRECIO. *De rerum natura. De la nature.* (Edición bilingüe latín-francés traducción introducción y notas de J. Kany-Turpin) Flammarion, París, 1997. *La Naturaleza de las cosas.* (Traducción, introducción y notas de M. Castillo Bejarano) Alianza Editorial, Madrid, 2003.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies. Anecdotes ou Poèmes. Pages diverses.* (Edición de D. Leuwers) Librairie Générale Française, París, 1977.
- MICHELET, Jules. *La Sorcière*, Garnier-Flammarion, París, 1966.
- MILLER, Henry. *Le temps des assassins, Essai sur Rimbaud.* (Traducción al francés por F. J. Temple) Editions Hallier/P.J. Oswald. París, 1970.
- MUNIER, Roger. *L'Ardente patience d'Arthur Rimbaud*, ed. José Corti, París, 1991.
- MUSSET, Alfred de. *Oeuvres Poétiques*, Garnier-Flammarion, París, 1997.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Así habló Zaratustra*, (traducción de A. Sánchez Pascual) Alianza editorial Madrid, 1972. *Crepúsculo de los ídolos*, (traducción de A. Sánchez Pascual) Alianza editorial, Madrid, 1974. *La Gaya Scienza*, (trad. Juan.Jara) Monte Avila, Caracas, 1992.
- NOVALIS, *Los discípulos en Saïs*, (Edición y traducción de F. de Azúa) Hiperión, Madrid, 1976. *Fragmentos*, (versión de A. Selke y A. Sánchez Barbudo) Nueva Cultura, México, 1942. *Fragments, Fragmente*, (traducción de A. Guerne, ed. bilingüe alemán-francés) Ed. Aubier-Montaigne, París, 1973. *Himnos a la Noche*, (ed. bilingüe, versión de J.M. Valverde) Ediciones Icaria, Barcelona, 1985. *Hymnes à la Nuit, Hymnen an die Nacht*, (traducción de R. Voyat, ed. bilingüe alemán-francés) Mille et une nuits, París, 2002.
- PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*, FCE, México, 1973. *Corriente alterna*, Siglo XXI, México, 2000. *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1974.

- Obra poética, (1935-1988)* Seix Barral, Barcelona, 1990.  
*La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Seix Barral, Barcelona, 1990.
- PÍNDARO. *Odas y Fragmentos. Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas*. (Introducción general de E. Ruiz Amuza, traducción y notas de A. Ortega) Gredos, Madrid, 2002.
- PLATÓN. *Banquete, Fedro*, en *Diálogos III*, (traducciones, introducciones y notas de C. García Gual, M. Martínez Hernández, E. Lledó Iñigo) Gredos, Madrid, 1986.  
*Ión*, en *Diálogos I*, (introducción, traducción y notas de E. Lledó Iñigo) Gredos, Madrid, 1982.
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*, (traducción de J.J. Domenchina) FCE, México, 1960.
- RENÉVILLE, Raymond de. *Rimbaud le Voyant*, Ed. Kimé, París, 1939.
- RICHARD, Jean-Pierre. *Poésie et Profondeur*, Editions du Seuil, París, 1955.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes*, (bajo la dirección de A. Adam) Gallimard Bibliothèque de la Pléiade, París, 1972.  
*Oeuvre-Vie*, (edición del centenario por Alain Borer) Arléa, París, 1991.  
*Oeuvres*, (edición de A. Guyaux y S. Bernard) Classiques Garnier, París, 2000.  
*Oeuvres Complètes*, (bajo la dirección de Pierre Brunel) Librairie Générale Française, París, 1999.  
*Obra Poética y Correspondencia escogida*. (Edición bilingüe de Marc Cheymol, traducción de J.L. Rivas y F-Y Jeannet) UNAM, Embajada de Francia en México, Alianza Francesa. México 1999.  
*Poésies. Une Saison en Enfer. Illuminations*, (prefacio de René Char) Gallimard, París, 1968.  
*Lettres du voyant*, (edición crítica y comentada por G. Schaeffer) Droz, Ginebra, 1991.  
*Illuminations*, (Prefacio de Paul Verlaine), Arléa, París, 1997.  
*Iluminaciones, Cartas del vidente*, (Traducción y notas de J. Abeleira, texto bilingüe) Hiperión, Madrid, 1995.  
*Poesías y otros textos*. (Traducción y notas de J. Abeleira) Hiperión, Madrid, 1991.
- SANTAYANA, George. *Tres poetas filósofos. Lucrecio, Dante, Goethe*. (Traducción del inglés por J. Ferrater Mora) Tecnos, Madrid, 1995.
- STARKIE, Enid. *Arthur Rimbaud*, (traducción de J.L. López Muñoz) Ed. Siruela, Madrid, 1989.
- VAN TIEGHEM, Paul. *Les grandes doctrines littéraires en France*, Presses Universitaires de France, París, 1963.
- VERNANT, Jean-Pierre. *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, (traducción J. López Bonillo) Editorial Ariel, Barcelona, 2001.

XIRAU, Ramón. *Palabra y silencio*, Siglo XXI, México, 1991.  
*Dos poetas y lo sagrado*, Joaquín Mortiz, México, 1980.

## DOCUMENTOS SONOROS

*Arthur Rimbaud – Poèmes choisis* (Textos leídos por R. Blin, J. Bonnafé, A. Breton, R. Duhart, D. Gence, D. Lavant, F. Luchini, B. Ogier, G. Philipe, O. Py, J. Sentier, J. Vilar) France Culture, SGDL, SACEM, FNAC, Harmonia Mundi, París, 1991.

*Arthur Rimbaud – Illuminations* (texto leído por Denis Lavant) Éditions Thélème, París, 1994.

*Arthur Rimbaud – Une saison en enfer* (texto integral leído y musicalizado por Léo Ferré) Éditions La Mémoire et la Mer, Mónaco, 1991.

*Catherine Le Forestier chante Rimbaud* (selección de textos musicalizados por C. Le Forestier) Flarenasch/Wagram Music, París, 1998.

*Sahara Blue – Héctor Zazou*. (Basado en textos y poemas de A. Rimbaud, bajo la dirección de H. Zazou, con J. Cale, G. Depardieu, Khaled, A. Drecker, D. Dalcan, B. Laswell, T. Simenon, B. Gogan, R. Sakamoto, R. Bohringer, S. Deihim, L. Gerrard, B. Perry, D. Sylvian) Crammed Discs, Nueva York, 1992.